

Este documento está publicado en:

Fernández Guerra, V. (ed.). Revisitando el cine documental: de Flaherty al webdoc. Cuadernos Artesanos de Comunicación. N. 83. La Laguna (Tenerife): Latina, 2015, 340 p.



Un lugar ético para las imágenes documentales (en el contexto de las ciencias sociales)¹

Josetxo Cerdán Los Arcos, Universidad Carlos III de Madrid

1. Motivación

EL ORIGEN de este texto está en mi participación como ponente en el *Coloquio Internacional Documental y Ciencias Sociales: lenguajes y miradas* y que, auspiciado por la Universidad Autónoma de México (UAM) y la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), tuvo lugar en Marzo de 2012 en México DF. En dicho contexto tuve la oportunidad de comprobar cómo, a pesar de la diversa procedencia (académica y geográfica) de los investigadores allí reunidos, era evidente que todos compartíamos un lenguaje común, una *lingua franca* que nos permitía entendernos. Términos como modernidad líquida, posmodernidad, poscolonial, otredad, empoderamiento, mestizaje, alteridad, subalterno, memoria, historia..., circularon con facilidad y fueron inmediatamente comprendidos por todos. Y es que esa era una de las grandes apuestas, de los grandes retos, del coloquio: hacer reflexionar conjuntamente a teóricos sociales y documentalistas. A pesar de lo

¹ La redacción de este capítulo fue posible gracias al proyecto de investigación CSO2010/15798 (TRANSCINE), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

cual, mi impresión, fue que fuimos excesivamente tímidos a la hora de trazar puentes entre unos y otros. Me explico: mientras que los teóricos (entre los que me incluyo) navegábamos cómodos en nuestro idiolecto particular, nuestros colegas documentalistas enarbolaban la bandera del sentido común como fuerza legitimadora... No voy a entretenerme mucho a ese respecto, ni voy a teorizar en términos gramscianos sobre lo peligroso de dicha línea de argumentación, me limitaré a citar una frase popular que, al menos en España, sigue haciendo fortuna (yo creo que con bastante poso de verdad), dice así: el sentido común es el menos común de los sentidos.

Donde sí me quiero entretener un poco más es en la paradójica posición en que nos encontramos los teóricos sociales cuando promovemos o participamos en coloquios que pretenden trazar líneas de contacto entre la teoría y eso que llamamos mundo histórico, y acabamos enredados en nuestras propias redes terminológicas, incapaces de ir más allá muchas veces de la pirueta lingüística... Parece que no somos conscientes de que la enunciación de todo ese utillaje teórico, de Marx o Gramsci a Bauman, Jameson o Nichols, nos aleja indefectiblemente de ese objeto/sujeto del que hablamos. Otra forma de plantear la misma paradoja sería como lo hizo una de las intervenciones del público asistente al coloquio en forma de pregunta: “¿Hasta qué punto no estamos cayendo en una contradicción cuando es en los entornos académicos y teóricos donde acabamos de dotar de valor, por ejemplo, al video indígena?”. Por que sí, es cierto que el video indígena es importante porque permite a quienes lo practican (re)apropiarse, por primera vez en algo más de quinientos años, de sus imágenes, pero luego somos los teóricos, en marcos congresuales o publicaciones quienes nos acabamos convirtiendo en traductores de ese valor de (re)apropiación. ¿Qué ocurriría si no lo hiciésemos? ¿No es paradójico que el encuentro más importante de cine indígena tenga lugar en una urbe como Nueva York acogido por el Smithsonian Museum? Ese es, evidentemente, su lugar de legitimación..., pero que sea así no quiere decir que ese hecho no esté preñado de contradicciones internas.

Estas cuestiones, al menos a mí, me siguen generando muchas y fuertes dudas.

2. Primera hipótesis: el formato de cine documental podría ser de ayuda para que las ciencias sociales salgan de su ensimismamiento teórico

¿Podría ser el documental, utilizado por los científicos sociales, una herramienta para acercarnos de nuevo al mundo histórico?

De alguna manera, tengo la impresión de que cierta crítica teórica que resultó revulsiva en los años setenta y ochenta del siglo pasado se ha ido adocenando a lo largo de la última década (y yo soy el primero en asumir una responsabilidad en ello). Hemos creado unas cartografías terminológicas que nos tenían que permitir desenvolvemos en nuevos territorios (más cerca de ese mundo histórico) y hemos acabado presos de los límites y contradicciones de esos mapas. Hemos creado un idiolecto que, en lugar de ser una herramienta de intervención, cada vez nos aleja cada vez más de ese mundo histórico.

Posiblemente hoy vivamos uno de los momentos más complejos de la historia de la humanidad en términos sociales. Yo diría que el movimiento, en este caso, es doble y también conflictivo, o cuando menos, contradictorio. Por un lado, la globalización con sus flujos cada vez mayores de capital humano, simbólico y, sobre todo, económico (ya se sabe: libertad de circulación para las mercancías y el capital, pero no para los sujetos). Por otro, y de forma también muy evidente: un retorno a lo gremial, a la pertenencia al grupo. Este retorno a la agrupación más cercana, más reconocible, puede tener muestras positivas y negativas: entre las primeras podemos enumerar ciertas reivindicaciones nacionales de grupos históricamente condenados; entre las segundas, el neofascismo surgido en Europa desde finales de los años ochenta o el integrista religioso que arrasa tanto en Occidente como en Oriente (y se extiende con la misma facilidad en todas las grandes religiones practicadas en nuestros días).

Los teóricos también estamos atrapados en ese doble movimiento: por un lado nuestra circulación es más transnacional, por otro, como apuntaba en el apartado anterior, nos cuesta mucho salir de un discurso que solo se alimenta de más discurso. Vivimos en una cinta de Moëbius o peor, nos alimentaríamos solo por el afán de seguir alimentándonos (casi como Saturno devorando a sus hijos), de una manera muy parecida a cómo funciona ese objeto, del que abjuramos, que es la televisión. Me explico: si la televisión habla cada vez más sobre sí misma, es posible que los teóricos también lo estemos haciendo. Así, en ese circuito cerrado, algunos de los principales problemas, de los nudos que tenemos que intentar deshacer, como, pongamos por caso, la cuestión de la otredad, o la de la historia como relato (por señalar las dos que abordaré al final de este texto), difícilmente van a encontrar una vía de salida válida.

Hace ya varias décadas que los discursos de la modernidad y del colonialismo fueron de-construidos por la posmodernidad y el poscolonialismo. La mirada eurocéntrica, masculina y burguesa (del cine y la fotografía en general, y por lo tanto también del documental), dio paso a la pluralidad de voces: geográficas, de género, opción sexual y de clase, por nombrar las más relevantes. El problema con el que nos encontramos hoy en día es el problema de la guetificación de buena parte de esas voces: hoy todos esos discursos existen y coexisten, pero lo hacen en esferas paralelas, cada una de ellas vuelta sobre sí misma, articulada únicamente para aquellos que están en su interior. Tenemos canales de televisión indígena para los indígenas, festivales y muestras de cine de mujeres para las féminas, cineclubs obreros para los sindicalistas... Todas estas esferas tienen una evidente función social que no podemos despreciar, pero tampoco debemos olvidar que su existencia sirve como justificante de ciertos discursos conservadores, mientras sabemos que su radio de acción es, en muchas ocasiones, realmente limitado.

3. Segunda hipótesis: el compromiso ético del documentalista con los sujetos de sus películas es detectable a través de las opciones de utilización del dispositivo filmico por parte del primero

¿Cómo podría ser el cine documental una vía de salida que ayudase a superar esas limitaciones actuales de las ciencias sociales?

Evidentemente, el documental no es la solución ni para acercarnos más al mundo histórico, ni para sacar al mundo académico de sus contradicciones teóricas... Como bien dijo Bill Nichols en su momento, el documental, igual que las ciencias sociales, pertenece a eso que se conoce como discursos de la sobriedad. Es esa concordancia lo que nos puede hacer creer que el documental es un camino, suficientemente legitimado, para sacar a las ciencias sociales de cierto ensimismamiento, de su literalidad..., pero yo creo que eso es más bien un espejismo, una falsa imagen.

Si algo demuestra el actual estado del documental (o de la circulación social de imágenes documentales, para ser más exactos) es, precisamente, su inestable relación con los discursos de la sobriedad. Y, sin embargo, desde la academia seguimos aferrados a ese discurso sobre la relación natural de las imágenes documentales con el mundo histórico. La relación es, y solo puede ser, cultural y por lo tanto construida. Asumir esa posición nos permite, por lo tanto, atender a una cuestión fundamental: la cuestión del lenguaje, de cómo se construye el documental. Porque el documental se construye mediante un doble contrato entre, por un lado el documentalista y los sujetos de su film; y, por otro, entre el primero y los espectadores. Y ello implica, principalmente en el primer caso, una cuestión de corporeidad, de presencia de los cuerpos, de negociación de la puesta en escena a través del dispositivo fílmico empleado (que precisamente se desarrolla a través de toda una serie de prácticas sociales) y que desemboca en lo que comúnmente se entiende como lenguaje audiovisual. Por ello, el lenguaje cinematográfico, en el cine documental, no comprende únicamente una dimensión o valor exclusivamente estético (formal), sino que aporta, principalmente, un valor ético. Así, hacer documentales

implica, principalmente, tener claro cuál es el dispositivo formal que se emplea, porque en dicho dispositivo se encierra, sin lugar a dudas, el pacto entre el realizador y los sujetos filmados (dejaremos la discusión sobre el pacto entre el documentalista y el espectador para otra ocasión).

Así tenemos, por un lado, la cuestión del pacto, que se plasma en el dispositivo, la puesta en escena y uso del lenguaje que de ella se deriva²; y por el otro, esa necesidad contemporánea de establecer discursos, pero sobre todo prácticas (documentales en este caso), que tracen diagonales que permitan cruzar diversas esferas y que abran espacios por los que puedan fluir las imágenes de los films más allá de los espacios en los que estos fueron construidos y, sobre todo, apelar a otros públicos y la acción social (más allá de las esferas académicas). La convergencia entre estas dos cuestiones no es algo abstracto o teórico, sino que tiene que ver con prácticas filmicas que se están realizando en la actualidad. Pasemos a contemplar algunos casos específicos que nos ayudarán a entender mejor dichas dinámicas.

4. Caso de estudio: retratos de la otredad, Sylvain George

Sylvain George es un cineasta francés que ha consagrado buena parte de su todavía escasa obra a trabajar con migrantes que esperan en la ciudad portuaria de Calais, en el norte de Francia, una oportunidad para cruzar a la otra orilla y alcanzar un territorio británico, que funciona como utopía, como tierra prometida, en su imaginario. Según George³:

² En otro texto anterior (Cerdán y Fernández Labayen, 2013), también hemos abordado esa cuestión del dispositivo y la ética del cineasta en su contrato con los sujetos del film, utilizando como caso de estudio en esos casos los trabajos de Óscar Pérez y Germán Scelso.

³ Todas las frases de Sylvain George reproducidas a partir de este punto están recogidas de una entrevista que, junto a Gonzalo de Pedro, pude realizar al cineasta en diciembre de 2011 con motivo del Seminario Internacional Punto de Vista, en el que él fue uno de los directores participantes (Cerdán y de Pedro, 2012).

“(Calais) es una ciudad en la que la política se expone de manera flagrante y visible y en la que los cuerpos están expuestos políticamente. Al llegar a esa ciudad, tenía en mente una serie de tratamientos y una serie de representaciones determinadas de la ciudad y los migrantes: tratamientos muy factuales, espectaculares y representaciones muy partidistas —ecos del poder dominante— procedentes de algunas imágenes de televisión o artículos de prensa; representaciones muy compasivas, sociales y humanitarias de algunos documentales en los que se presenta a los migrantes como víctimas de la pobreza y en los que hay una investigación cinematográfica pobre. O, en la orilla opuesta, un tratamiento muy esteticista o instrumentalización de la cuestión migratoria que se convierte en pretexto para una experiencia estética en algunas películas llamadas “experimentales” (fascinación muy burguesa/romanticismo “revolucionario” respecto al sufrimiento, el dolor, la pobreza, la calle, la miseria, etc.). Todas estas representaciones proceden de un punto de vista de superioridad, dominante, profundamente desigualitario para con las personas filmadas”.

De este modo, George parte del análisis ideológico de las imágenes sobre la migración que se generan institucionalmente, análisis crítico de las imágenes en términos de poder y de estructura social. Y va a continuar:

“Mi concepción del cine y mi postura como individuo-cineasta se encuentran sencillamente en el lado opuesto de todo esto, de esa mentalidad cerrada, ese etnocentrismo, ese devenir mercantil y ese devenir artista. Porque el cine tal y como yo lo concibo no puede ser un fin en sí mismo, no puede encerrarse sobre sí mismo. Es un medio ilimitado que permite construir un nexo, una relación con el mundo, establecer vínculos dialécticos con uno mismo y con el mundo, afirmando así nuestra singularidad (...). Cuando trabajo sobre temas migratorios, sin duda trabajo sobre temas que forman parte de mi propia historia. Establecer la relación más justa posible con las personas a las que es posible que grabe permite también establecer y construir una relación del mismo tipo con uno mismo. (...) Y por lo tanto la cuestión eminentemente política de la presentación, frente a la de la representación”.

No es baladí que la primera película de Sylvain George esté datada en 2007 cuando la decisión de convertirse en cineasta la había tomado dos décadas antes. En todo ese tiempo trabaja

principalmente en contacto con los excluidos sociales. Veinte años para realizar una primera película, pero sobre todo, para aprender a exponer su propio cuerpo (y no la cámara, o cualquier otra tecnología de poder). Y continúa: “Por tanto, muy claramente, en ningún caso se trata de representar a cualquier persona o cosa, sino que por el contrario presentarse a uno mismo como otro, mediante la construcción de vínculos dialécticos con situaciones y personas con las que me he encontrado”.

Pasar de la representación a la presentación, o la co-presentación se podría decir, al poner el cineasta su cuerpo en contacto con los otros cuerpos, los cuerpos de los sujetos del film. Y eso, evidentemente, tiene una serie de connotaciones en términos de lenguaje, de puesta en escena, ya que la cámara ya no es objeto de mediación o, peor, de violencia social, sino de co-presentación. Así lo articula el propio George:

“En general, los medios de comunicación usan el mismo medio que yo para trabajar ciertas cuestiones: el vídeo (...) A partir de ahí, me pareció interesante deconstruir las representaciones dominantes a través de un trabajo crítico realizado sobre ese medio compartido. Trabajando en blanco y negro a partir de imágenes rodadas en color, trabajando sobre la propia plasticidad del medio y del material, intento realizar una crítica radical y plástica de dichas representaciones. El uso del blanco y negro me permite trabajar y cuestionar conceptos como documento, archivo, supervivencia...; establecer una distancia histórica y crítica con respecto a los hechos presentados y que se asemejan a lo extremadamente contemporáneo, a la actualidad más inmediata. Se construye y se establece una dialéctica de lo cercano y lo lejano. Cuanto más alejamos las cosas, más cerca están. Así que también es un juego, una especie de “desviación” con las imágenes y representaciones más inmediatas que los medios de comunicación producen en relación con los temas que estoy filmando: los hechos grabados y distanciados se están produciendo hoy, no en épocas consideradas pasadas, y yo propongo una lectura opuesta a la que los medios de comunicación dominantes puedan difundir”.

Y esa reflexión que George aplica aquí a la opción del blanco y negro frente al color se puede extender a otras muchas de sus opciones formales, de lenguaje: ralentizados, reencuadres, inversión

del color, efectos de velado... Rupturas con el lenguaje institucional que presentan los medios masivos que intermedializan las imágenes (muchas veces criminalizadas) de los migrantes.

5. Caso de estudio: retratos de la otredad, Sebastián Lingardi

A partir de unas opciones de puesta en escena muy diferentes, Sebastián Lingardi, plantea en su primer largometraje *Sip'Obi, el lugar del manduré* (2011) también un trabajo lingüístico que se mueve, por un lado, en la dirección de romper con las representaciones dominantes; y por otro, en la de atravesar diferentes esferas. Procedente de la Universidad del Cine-FUC (Buenos Aires), Lingardi no tiene ninguna vinculación con el pueblo Wichí y sin embargo la película está completamente rodada con esa comunidad indígena. La película juega con la traslación a la forma cinematográfica de lo que podríamos denominar las tradiciones orales del pueblo Wichí. Convierte el monótono declamar de los ancianos en una serie de planos contemplativos, nos obliga, con su puesta en escena, a observar precisamente ese paisaje, o operaciones sencillas como la de la forma tradicional de encender el fuego, mientras la voz, casi como un mantra, desgrana mitos y leyendas... Pero no solo eso, Lingardi se sabe mediador en esta operación y por ello no duda en mostrar, durante algunos fragmentos de la película, también la mediación tecnológica que siempre existe: si el primer plano de la película muestra a un Wichí sentado frente a ordenador portátil, el segundo muestra precisamente ese proceso de encender el fuego frotando dos palos. Mediación tecnológica y conocimiento tradicional que quedan así ligados desde el inicio del film. La película ni ilustra, ni embalsama, dichas tradiciones, sino que las traduce, las reinterpreta en forma de imágenes y con ello va a poder trascender de la esfera de esas mismas tradiciones para saltar a otra, la del circuito de los festivales internacionales (no temáticos, de cine indígena o derechos sociales, que en el fondo significaría seguir atrapados en la misma esfera o en una similar y cercana) e incluso al circuito de salas en su país, donde llegó a tener un estreno comercial. No tengo muy claro qué valor puede llegar a tener este acto para el pueblo Wichí, posiblemente acceder a unas formas de visibilidad no alcanzadas previamente ni mediante la antropología visual, ni

mediante el video indígena, ni mucho menos, mediante la mirada que los medios institucionales construyen de ellos. Quizá les ofrece un tratamiento de co-presentación que dignifica su presencia, sin falsos paternalismos colonialistas o postcolonialistas, y comienza así a construir, de forma conjunta, discursos alternativos. No lo sé. En todo caso (e igual que ocurre también con las películas de Sylvain George, que van a verse por igual en festivales internacionales generalistas como en otros especializados en derechos humanos, migraciones, y en Francia también se han llegado a estrenar en salas comerciales...), el planteamiento formal de *Sip'Obi...* y su posterior circulación internacional sirve para trazar una de esas diagonales que cruzan diferentes esferas a las que nos venimos refiriendo.

De algún modo, estos dos cineastas, que no dejan de plantear sus narrativas en términos de otredad, lo hacen de tal forma que superan la antigua y simplista discusión que reducía todo a una cuestión de representación (colonial) o autorepresentación (poscolonial). Sus trabajos, además de dibujar esas diagonales a las que nos referíamos, se plantean como presentaciones y no como representaciones o, si quieren, como co-presentaciones entre los cineastas y los actantes de los films. El riesgo que se asume es mutuo y el compromiso político radical: de tal forma que las dialécticas de la otredad, tal y como tradicionalmente las planteamos, dejan de ser relevantes y son otro tipo de preguntas las que nos tenemos que hacer. Preguntas en torno a la puesta en forma de los films, a los procesos de producción, al dispositivo fílmico que se arma para realizar la película, a la formalización de las imágenes y los sonidos..., y como todo ese conjunto de opciones de interacción y puesta en escena formalizan el contrato ético entre el realizador y aquellos representados en sus películas.

6. Caso de estudio: retratos de la otredad, los cineastas en movimiento (Del Pino, Escartín, Duque)

Cuando hoy miro a mi alrededor no es difícil encontrar muchos y variados trabajos documentales que, al igual que los trabajos de George o Lingardi, plantean dispositivos que en su complejidad superan esas categorías binarias que muchas veces desde la academia

solo sirven para simplificar realidades que, casi siempre, son mucho más complejas. El documentalista ha sido siempre y es más que nunca hoy, para bien y para mal, un cineasta viajero, un cineasta en movimiento. En un primer momento esa figura estaba representada exclusivamente por el hombre occidental blanco de clase burguesa, pero hoy ha cambiado mucho. Por un lado, la accesibilidad de los medios de grabación permite que sujetos de diferente clase y procedencia puedan disponer de ellos; por otra, la categoría de cineasta en movimiento supera ampliamente a la del viajero/turista, a ésta se han incorporado nuevos perfiles que pueden alcanzar figuras tales como el emigrante o el desplazado. Esta nueva situación, en la que es evidente la amplia gama de registros posibles por parte del cineasta en movimiento, permite que cuestiones como las de la identidad y la alteridad, pero también las de nación o lo nacional, puedan ser puestas en crisis. Me referiré a continuación, y muy brevemente, a tres documentalistas que, con sus trabajos, han incidido en estas cuestiones, complejizando con su mirada la cuestión de la otredad en el caso del cineasta en movimiento.

Virginia García del Pino es una realizadora catalana que ha residido ocasionalmente en México. Sus primeras películas apuntan principalmente a un análisis de clase social, identidad que, de manera malévola, ha quedado desplazada de los discursos públicos por otras reivindicaciones identitarias más de moda. El acercamiento de García del Pino a las cuestiones de clase se desarrolla principalmente en términos de lo que Josep Maria Català ha definido como realismo melodramático (Català, 2009: 97-99). Un realismo melodramático que se articula mediante la puesta en escena y el trabajo con los personajes de sus documentales que se aplica igualmente en el contexto español como en el mexicano. La clase, nos dice García del Pino con sus trabajos, sigue siendo un elemento que marca a los ciudadanos, y eso ocurre igual en México que en España y ella encuentra en las formas contemporáneas del melodrama la herramienta para analizar esa cuestión en los diferentes contextos en los que trabaja a ambos lados del océano Atlántico.

Un caso bien diferente es el de Lluís Escartín, plasmación por antonomasia del cineasta en movimiento, con una amplia

experiencia cinematográfica a lo largo y ancho del mundo (con películas rodadas literalmente en los cinco continentes), tiene un único documental realizado en su propia tierra, documental que significativamente se titula *Terra Incognita* (2004) y que comienza con una frase que recoge de John Berger: ‘El avance del conocimiento no reduce la extensión de lo desconocido’. Subrayando pues ese extrañamiento que ya aparece en el título mediante esta cita, el cineasta catalán se aproxima a sus vecinos que lo acogen de manera bastante desconfiada, a él y a la modernidad que supone la presencia de su cámara de video. Pero a pesar de esa desconfianza, Escartín consigue que los vecinos le hablen, aunque sea para cuestionar la llegada del hombre a la luna o para pedirle dinero a cambio de dejarse grabar. El realizador se muestra así como un extraño en su casa, del mismo modo que lo es (y no se esconde de dejarlo patente en sus películas) en Dakar, la selva Lacandona, Israel, Egipto, el desierto de Mojave, Uzbekistan o una isla perdida del Pacífico... *Todos somos otro*, repiten sus películas sin cesar.

Por último, Andrés Duque, cineasta de origen venezolano pero establecido en España desde el año 2000. Director cuyo trabajo es transnacional por obligación, pero sobre todo por convencimiento. Sus películas retratan, de igual a igual, migrantes filipinas en las calles de Barcelona, vagabundos que viven en la frontera francoespañola o trazan paralelismos de pérdida entre la cotidianidad de un hospicio de niños seropositivos en Mozambique y la muerte de su padre. Las fronteras territoriales (espaciales, pero también temporales, ya que los territorios se asientan sobre la historia) se han disuelto definitivamente.

7. Caso de estudio: a vueltas con la historia y la memoria (Vilà y Lacuesta, y de Souza Dias)

Para el final he querido dejar la siempre compleja cuestión de la historia y la memoria. Al fin y al cabo, como dice el prestigioso historiador David Lowenthal (1998), “el pasado es un país extraño”, por lo tanto, no hay tanta distancia entre esos cruces espaciales de los que he estado hablando hasta ahora y los temporales que han quedado para este último apartado. Una vez más, recurriré a dos

ejemplos que tienen que ver con la utilización de los dispositivos cinematográficos para crear compromiso ético.

El primero es el caso de *Soldats anònims*, una película firmada al alimón por Pere Vilà y Isaki Lacuesta en 2008. Durante sus poco más de 20 minutos, los realizadores registran, casi a modo notarial, el proceso de exhumación de unos cuerpos enterrados en una cuneta durante la Guerra Civil Española. Los cineastas actúan en esta ocasión igual que los forenses, antropólogos e historiadores que participan en la excavación y que vemos en las imágenes: su cámara se limita a tomar nota de lo que acontece, las excavaciones, los primeros hallazgos... El trabajo de cámara en todo momento evita crear empatías dramáticas: no hay apenas primeros planos que permitan personificar a los científicos, los diálogos que se reproducen parecen capturados al vuelo y no buscan crear una narración fuerte, sino más bien ilustrar cuestiones técnicas, como por ejemplo, cual es la mejor manera de llevar a cabo la excavación. En la segunda mitad de esos escasos 20 minutos que dura *Soldats anònims* intuimos, pero solo lo intuimos, nunca lo sabemos a ciencia cierta, que los cadáveres enterrados no son de indefensos civiles fusilados por su pertenencia a partidos u organizaciones del bando que resultó vencido en la contienda, sino que son cadáveres de soldados y que dichos soldados son, con toda probabilidad, legionarios, es decir miembros del cuerpo más sanguinario del ejército franquista. Como el propio Lacuesta ha comentado en alguna entrevista, el cuaderno de notas de ese rodaje fue el punto de partida para su siguiente película, en este caso de ficción y ya en solitario: *Los condenados* (2009). Rodada en Perú con actores argentinos pero sin que en ningún momento se indique al espectador el lugar en el que ocurre la acción, la trama que pone en escena *Los condenados* gira en torno a la búsqueda de la fosa común de un grupo de desaparecidos durante un periodo dictatorial (tampoco se especifican los años de esa dictadura, aunque todo da a entender que fue en los años setenta, ni el país, pese al evidente acento de los actores). En su desarrollo, la trama de *Los condenados* nos lleva de la búsqueda de un héroe al descubrimiento de un traidor. Al mismo tiempo que la figura, hasta entonces bajo sospecha, del superviviente quedará redimida en ese proceso. En

definitiva, en uno y otro caso Lacuesta (y Vilà) juega con los procesos de empatía del espectador para subrayar en el final lo peligroso que puede ser dejarse llevar por las primeras impresiones y por la apariencia de verdad de las imágenes (históricas o contemporáneas). Sin duda, para Lacuesta la historia no es lineal, y mucho menos lo es la memoria: necesitadas ambas de procesos constantes de reexaminación y, sobre todo, de profundización, Lacuesta se queda con la idea de que las primeras imágenes no siempre son las que transmiten una mayor verdad, a pesar del poder empático que puedan aportar. La historia (y la memoria) tienen que ser abordadas con mayor atención y, sobre todo, tienen que ser narradas: las imágenes brutas no transmiten nada, o muy poco (y siempre tienen un sentido ambivalente).

La narración aparece también como elemento vertebrador de las imágenes en *48* (2009) de Susana de Sousa Dias. Cuarenta y ocho son los años que duró la dictadura de Salazar en Portugal, la más larga de Europa en el siglo XX. El film, de algo más de 90 minutos de duración, y con una concepción minimalista de la utilización del lenguaje cinematográfico, limita sus recursos al uso de las fotografías policiales de presos políticos de aquella dictadura, mientras el *over* desgana, desde el presente, las experiencias, en sus propias voces, de esos mismos presos. La primera impresión es que en la película no haya mucho más, sin embargo, la mirada atenta descubre el pormenorizado trabajo de montaje con las fotografías, al mismo tiempo que, para cada uno de los testigos, se propone un paisaje sonoro diferenciado y trabajado también con suma precisión: el *menos es más* convierte cada transición en un movimiento significativo que sirve de apoyo en algunas ocasiones, y contrapuntos en otras, a las narraciones realizadas por los protagonistas. *48* no es, o no solo es, una película de denuncia contra la dictadura, es una película que en su propia formalización establece los mecanismos de la denuncia: sus minimalistas opciones de puesta en escena, su cadencia narrativa, su apuesta por abrir una casi infranqueable distancia temporal entre las imágenes y las palabras, acaban configurándose como una acertada reflexión sobre los mecanismos de la memoria (y su relación con la historia).

8. Conclusiones

Acabo aquí, no sin antes recuperar las dos preguntas de investigación (y casi retóricas) que lanzaba al inicio de los apartados segundo y tercero este texto. Preguntas que, de manera genérica, contestaba yo mismo de forma negativa en el tercer punto. Y las recupero aquí, porque, si bien es cierto que una respuesta general no puede dejar de ser negativa, o al menos no puede ser rotundamente positiva, cuando descendemos del nivel teórico a los estudios de caso (o lo que es lo mismo, en el paso del Documental, como ideal platónico, a unos documentales y documentalistas concretos) nos damos cuenta de que sí es posible contestar de forma positiva a dichas cuestiones.

El Documental, como ideal, no será la respuesta ni el paliativo para algunas de las limitaciones del pensamiento contemporáneo de las ciencias sociales, pero sí que algunos documentales, por su peculiar uso del dispositivo filmico digital y el compromiso ético que ello conlleva, ayudarán a plantear escenarios diferentes. Por un lado, es importante identificar aquellas películas que se plantean en dicha encrucijada entre lo tecnológico, lo lingüístico y lo ético, para reconocer la validez de sus dispositivos. Por otro, no se debería caer en el automatismo de pensar que dichos dispositivos pueden ser aplicables a diferentes situaciones y querer exportarlos como fórmulas estandarizadas. Nada más lejos de la realidad, dichos casos, algunos de los cuales hemos visto aquí, pueden servir como ejemplo de que, lejos de existir soluciones universales, cada situación, cada documental, requerirá un pensamiento específico sobre el uso del dispositivo y en ese proceso el contrato ético específico con los sujetos del film es único. Eso no quiere decir que no se puedan establecer algunos marcos generales en los cuales plantear dicha reflexión específica. De hecho, la idea que aquí se desarrolla del dispositivo como un espacio en el que convergen el uso de la tecnología, la negociación social (y por lo tanto ética) y la propia formalización final de las películas documentales (es decir, el lenguaje) se quiere proponer como uno de esos marcos posibles, que sirva tanto para la realización de producciones, como de trabajos de análisis. Y ambos también en el ámbito de las ciencias sociales, tan

necesitadas en nuestros días de encontrar nuevas formas de presentarse ante la sociedad de una forma comprometida, ética y eficaz.

Bibliografía

CATALÀ, J.M. (2009) *Pasión y conocimiento. El nuevo realismo melodramático*. Madrid: Cátedra.

CERDÁN, J. y de PEDRO, G (2012). “Entrevista con Sylvain George”. En: *Catálogo del Seminario Internacional Punto de Vista 2012*. Pamplona: Gobierno de Navarra.

CERDÁN, J. y FERNÁNDEZ LABAYEN, M (2013). “De sastres y modelos: entre el postcolonialismo y la transnacionalidad en el documental experimental español”. En: *Arte y políticas de identidad*, vol. 8, pp. 115-136.

LOWENTHAL, D. (1998). *El pasado es un país extraño*. Madrid: Akal.