



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

LA COMEDIA DOCUMENTAL

UN ESTUDIO SOBRE LA PRESENCIA Y
LA AUSENCIA DE COMICIDAD EN EL CINE DOCUMENTAL

XABIER ORTIZ DE URBINA ARANDIGOIEN

Tesis para alcanzar el título de Doctor en Filosofía

Departament de Filosofia - Facultat de Filosofia i Lletres

Universitat Autònoma de Barcelona

2020

Una tesis dirigida por Jèssica Jaques Pi y Josep Maria Català Domènech

AGRADECIMIENTOS

Mi interés por pensar el cine documental tiene su origen en el Máster en Teoría y Práctica del Documental Creativo de la Universitat Autònoma de Barcelona, al cual acudí, en el otoño del año 2012, con una ingenua voluntad periodística. Desde ese momento, los visionados de películas recónditas, las lecturas sobre cineastas que han pasado a primera línea y algunos festivales especializados como el Punto de Vista de Iruña, constituyen el cimiento sobre el que se erige este trabajo de investigación. Considero, pues, oportuno, aprovechar este espacio para agradecer a personas que en mayor o menor medida me han acompañado en este camino que aquí termina, pero a la vez empieza. A los profesores del máster Jorge Tur, Virginia García del Pino, Jorge Caballero y otros tantos, a los compañeros de máster y aventuras varias Bob Z, Tere, Iris, Fermín, Mar, Irati, Mikel y Tana. A la familia y amigos, por perdonarme la presencia ausente en estos últimos años. A Estitxu Garai y Joxerra Garzia, por los consejos del principio. A Mikel Iriondo, por los consejos del final. A Iñigo Marzabal, por indicarme el camino. A José María Perceval, por su breve pero importantísima ayuda. Y finalmente, a Josep Maria Català y Jèssica Jaques, por formar un gran tándem al que me volvería a subir.

ÍNDICE

1.INTRODUCCIÓN. Apuntes semánticos y estéticos sobre humor, risa y comedia.....	7
2. EL DOCUMENTAL Y SU INFERIORIDAD POÉTICA PARA LA COMEDIA: POSIBLES VÍAS DE ALIVIO CÓMICO. Hipótesis y objetivos.....	25
3. PROPUESTA METODOLÓGICA PARA UNA (RE)LECTURA DEL DOCUMENTAL.....	35
3.1. El control y el azar: voces ajenas y voces propias.....	35
3.2. Formas simples y formas complejas.....	45
4. HISTORIA DE UNA AUSENCIA: LO CÓMICO EN LA TRADICIÓN DOCUMENTAL.....	47
4.1. Formas simples.....	47
4.1.1. El comienzo de una obsesión.....	48
4.1.2. Ética y poética.....	75
4.1.3. En busca de una comedia “real”	81
4.2. Formas complejas.....	127
4.2.1. Introducción a la comedia compleja.....	129
4.2.2. Entre el ilusionismo y el montaje intelectual.....	135
4.2.3. La voz en off como dedo acusador.....	157
4.2.4. Lo cómico absoluto y su higiene ética.....	175

5. EL POSTDOCUMENTAL O <i>CINE DE LO REAL</i> COMO PARADIGMA PARA EL ALIVIO CÓMICO.....	187
5.1. El alivio honesto.....	187
5.2. El alivio ético.....	201
5.3. El alivio tecnológico.....	228
6. CONCLUSIONES: APORTACIONES A UNA CUESTIÓN HUÉRFANA. LO CÓMICO EN LA REALIDAD Y LO CÓMICO DE LA REALIDAD.....	241
7. FILMOGRAFÍA	251
8. BIBLIOGRAFÍA.....	255

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo nace de la voluntad de contribuir al cambio de la noción acerca del cine documental que se viene produciendo en las últimas tres décadas. Si bien es cierto que la práctica de esta modalidad cinematográfica –especialmente desde la aparición de las cámaras digitales– ha resurgido con relativa fuerza tras haber superado una serie de constricciones que la habían conducido al ostracismo en la década de los ochenta, aceptar el hecho de que un contenido pretendidamente cómico pueda ser para el documental un elemento natural es, tal vez, una tarea pendiente, en la medida que dicha operación conlleva en ocasiones desafiar directamente algunas normas en relación con su acepción más clásica o común.

Dicha acepción clásica, alimentada por los documentales televisivos de naturaleza, animales o viajes que han proliferado desde la aparición de nuevos canales temáticos de televisión por cable, ha sido teorizada por algunos estudiosos sobre los que destaca Bill Nichols, quien vincula el documental a una cierta epistefilia, es decir, al placer por el conocimiento, “que indica una forma de compromiso social” (Nichols, [1991] 1997, p.232). Quizás el propio nombre por el que se identifica esta modalidad cinematográfica tampoco ha contribuido a que las cosas fueran de otra manera. En este sentido, Josep Maria Català propone hablar de un *cine de lo real* –sobre el que volveremos más adelante– en la medida que algunas propuestas surgidas a partir del digital trascienden la mera voluntad de documentar o representar la realidad en el sentido acuñado por John Grierson entre los años veinte y treinta del pasado siglo. Otros términos utilizados en las últimas décadas, como el de *no ficción*, pretenden

también alejar a estas prácticas fílmicas de la idea de documento. Sin embargo, la connotación negativa de esta última epígrafe no parece convencer a toda la comunidad, dada su indefinición o su poco atractivo comercial.

En los diferentes contextos históricos profusamente descritos por el citado Nichols o Erik Burnow¹, podemos consensuar que el impulso fundamental para la producción de películas documentales ha respondido en gran medida a diversos deseos de cambio social que han tenido lugar a lo largo del siglo XX. El ejemplo más claro de ello no es otro que el de la utilización de la película documental como herramienta de propaganda por parte del régimen Nazi –a través de las películas de Leni Riefenstahl– o del gobierno británico a través de la GPO Film Unit, capitaneada por el propio John Grierson. En este panorama el humor constituye, naturalmente, un oxímoron.

Si bien es cierto que con el paso del tiempo la utilización del documental con fines descaradamente propagandísticos ha desaparecido junto con los regímenes que lo sostenían –podríamos decir que dicho lugar ha sido ocupado en la actualidad por las llamadas *fake news*–, Nichols advierte que en el corazón de muchos documentales sigue latiendo la misma voluntad persuasiva que en sus inicios, por lo que no cabe, bajo ningún concepto, bajar la guardia:

¹ Barnouw, E. (2009). *El Documental. Historia y estilo*. Traducción de Alfredo Báez. Barcelona: Gedisa.

“Los documentales equivalen a un esfuerzo por convencernos, persuadirnos o predisponernos respecto a un cierto punto de vista acerca del mundo que tenemos en común. La obra documental no apela exclusivamente a nuestra sensibilidad estética: puede entretener o complacer, pero lo hace en relación con un esfuerzo retórico o persuasivo dirigido al mundo social existente. El documental no sólo activa nuestra conciencia estética (a diferencia de una película estrictamente informativa o educativa): activa también nuestra conciencia social. Esto es una decepción para muchos, que anhelan el placer de escapar a los mundos imaginarios de la ficción, pero es una fuente de estímulo para otros, que tienen hambre de un compromiso imaginativo y apasionado para con los apremiantes problemas sociales y preocupaciones individuales” (Nichols, [2010] 2013, p.127).

Si existen precedentes históricos donde lo cómico no constituye un elemento extraño o incluso de amenaza, debemos situarnos en la breve época previa a la irrupción de Grierson en el terreno documental, donde damos con creadores fundamentales como Flaherty o Dziga Vertov, en cuyas películas se halla una cierta frescura –dado su carácter incipiente– que da pie a películas más permeables a lo humorístico que analizaremos detenidamente, ya que resultan fundamentales para comprender algunas derivas contemporáneas donde la comicidad encuentra un mejor encaje.

Entre las derivas contemporáneas a las que hacíamos alusión resulta reveladora la propensión cómica de lo que se ha denominado como falso documental o *mockumentary*. El hecho de que, de la mano de la tecnología digital –sin olvidarnos de las emblemáticas *Fraude (F for Fake)*, Orson

Welles, 1973) o *Zelig* (Woody Allen, 1983)– surja una modalidad fílmica dedicada a ridiculizar, entre otras cosas, los propios códigos del documental, revela que dichos códigos deben ser, al menos, reconsiderados: “Si el discurso de noticias, reportajes y documentales es acerca de lo real, y su expresión reconocible por el público, el compromiso del *fake* no es otro que levantar un simulacro documental imitando sus estrategias, recursos y estructuras” (López Ligeró, 2015, p. 158). De igual manera define Fernando de Felipe el *mockumental* para así constatar que una de las posibilidades cómicas del documental puede originarse a partir de reconocer sus propósitos esenciales como ridículos:

“Un falso documental es en sí mismo un texto imposible, excluyente, un círculo hermenéutico retroalimentado por su propia imposibilidad. Lo queramos o no, la propia denominación plantea ya en su seno la clave de todo aquello que intentamos en el fondo justificar: que existe un determinado tipo de texto que, bajo la apariencia formal de lo que conocemos como «documental», libra una subterránea batalla ideológica contra aquello que se pretende esencia misma del género: su incuestionable veracidad” (De Felipe, 2009, p.156).

A partir del reconocimiento del falso documental como modalidad independiente del documental, veremos que la posibilidad cómica consistente en ridiculizar los cánones del documental clásico puede ser empleada tanto desde dentro como desde fuera. Es decir, si el falso documental levanta arquitecturas exclusivamente ficcionales para emular y parodiar la supuesta veracidad del documental, veremos cómo desde algunas corrientes contemporáneas del propio documental también se ha

sabido aprovechar de dicho elemento metacinematográfico en favor de contenidos con potencial cómico.

En palabras del cineasta canadiense John Greyson, “los documentalistas del cambio social a menudo han estado aterrorizados por el humor, ya que solo parecía reírse de los sujetos que estaban oprimidos; no hay nada divertido en la opresión. Casi ha sido un tabú” (Greyson, 1993, p.152). A la vista de que el humor ha supuesto una suerte de amenaza para los objetivos fundacionales del que venimos llamando documental clásico – pero al que cabe llamar también «griersoniano»–, podemos sopesar la idea de que gran parte de las posibilidades cómicas en el terreno documental pasen por un cierto distanciamiento respecto a su acepción clásica, hasta llegar, como veremos, a desafiarlo de manera frontal. Si bien es cierto que Nichols –al igual que el resto de estudiosos del documental– obvia por completo la cuestión del humor salvo para referirse a fenómenos como el falso documental, cabe comenzar escrutando si dentro de los diferentes modos de documental establecidos por el propio Bill Nichols se encuentran modalidades cuyas características puedan ser más favorables para el encaje de lo cómico. Por lo que venimos apuntando, entre los modos distinguidos por Nichols, deberemos prestar especial atención sobre aquellos que, a priori, buscan una mayor ruptura de las constricciones del documental clásico. En este sentido, el primero de los modos que cabe destacar es el “modo poético”, que Nichols define de la siguiente manera:

“El modo poético sacrifica las convenciones de la edición de continuidad y la impresión de una locación específica en tiempo y lugar, resultante de tal edición (...) los cineastas seleccionan y

ordenan hasta formar las asociaciones y patrones de su elección”
(Nichols, [2010] 2013, p.187).

A diferencia de otros modos establecidos por Nichols –como el expositivo, el participativo o el observacional–, que en otro tiempo se han proclamado como garantes de la verdad, vemos, siguiendo al autor, que el “modo poético” se permite la licencia de sacrificar convenciones relacionadas con la edición de continuidad, lo cual otorga al realizador posibilidades retóricas que pueden favorecer, como iremos viendo, un eventual resultado cómico. Algo parecido sucede con el denominado “modo expresivo”, en el cual se “subraya la complejidad de nuestro conocimiento del mundo, al enfatizar sus dimensiones subjetivas y afectivas” (Nichols, [2010] 2013, p.229). Asimismo, continúa Nichols, “la libre combinación de lo real y lo imaginado es un rasgo común del documental expresivo” (Nichols, [2010] 2013, p.230). No cabe duda de que la posibilidad de incluir contenidos relacionados con lo imaginario, ya sea a través de la edición analógica, los efectos digitales o la animación, puede convertir al documental o, siguiendo a Català, al *cine de lo real*, en un artefacto audiovisual en el que tanto el contenido más filosófico como el puramente lúdico son posibles, al tiempo que puede situarlo en las antípodas de las convenciones estéticas y teleológicas del documental clásico. En este punto viene al caso también la clasificación de tipologías establecida por Michael Renov. Siguiendo a este autor, los documentales se distinguen en función de su deseo, es decir, por la finalidad que éstos persiguen: registrar, mostrar o preservar; persuadir o promover; analizar o interrogar y, por último, expresar. Bajo la misma lógica aplicada a la clasificación de Nichols, vaticinamos que las dos últimas modalidades apuntadas por Renov –analizar o interrogar; expresar– serán más permeables al humor,

ya que, como indica Ramón Gómez de la Serna, “no se propone el humorismo corregir o enseñar, pues tiene ese dejo de amargura del que cree que todo es un poco inútil” (Gómez de la Serna, [1930] 2014, p.50). Por contra, las dos primeras modalidades apuntadas por Renov –registrar, mostrar o preservar; persuadir o promover– se ubican dentro de los discursos de sobriedad del modelo clásico. Dicho a groso modo, la idea de que desafiar las constricciones clásicas del documental dota a éste de mayores posibilidades cómicas parece, como venimos señalando, una hipótesis plausible, por lo que dedicaremos buena parte del trabajo a analizar la complejidad de este hecho.

Apuntes semánticos y estéticos sobre humor, risa y comedia

En las primeras aproximaciones a los estudios acerca de lo cómico, ya sean éstos actuales o clásicos, nos encontramos con que en numerosas ocasiones las reflexiones acerca de la risa o lo risible, el humor o lo humorístico y la comedia o lo cómico aparecen mezcladas, sin una clara distinción del significado de cada concepto.

El único trabajo que surge de la búsqueda de estudios acerca del documental y el humor es el título que en 2009 editó el festival cinematográfico Documenta Madrid bajo el título *La Risa Oblicua: Tangentes, Paralelismos e Intersecciones entre Documental y Humor*. Simplemente atendiendo al título de la publicación, damos con uno de los términos que en ocasiones vuelve difuso, desde el punto de vista semántico, el objeto de estudio: el humor.

En dicho volumen, distintos autores reconocidos en el estudio del documental aportan algunas reflexiones de las que trataremos de sacar provecho, pero en las que, como indicábamos arriba, los términos “humor” o “comedia” son empleados sin una significación demasiado clara:

“Dirk Eitzen, quien, si bien reconoce que muchos de los documentales recientes que utilizan el humor como principio organizador (como *Roger and Me* y *The Atomic Café*, que centran su análisis) han tenido un amplio reconocimiento público, se lamenta del efecto negativo que su comicidad puede tener en el espectador, al mermar la capacidad de toma de conciencia y posterior actuación por parte de la audiencia” (Oroz, De Pedro, 2009, p.27).

Más allá del contenido de la cita, que viene a constatar cómo algunos teóricos siguen aun defendiendo la idea –clásica– del documental como herramienta para el cambio social, podemos comprobar cómo en el fragmento extraído de *La Risa Oblicua* se hace mención del humor por un lado y de la comicidad por otro, para referirse, podemos intuir, a una misma cosa. Como comentábamos al inicio, este panorama resulta confuso a la hora de (re)abordar la cuestión, lo que nos lleva a la necesidad de aclarar el significado que otorgamos a los conceptos fundamentales de la investigación.

Cuando en el párrafo citado se habla de “la utilización del humor”, las preguntas que nos surgen son acerca de cómo se lleva a cabo dicha utilización en el caso concreto del documental. Cuáles son las

características, los mecanismos, los recursos espaciales, temporales, narrativos o formales, los tipos de personaje o de contexto del humor en el documental. En definitiva, cómo entender el concepto del humor de manera que podamos extraer de él una serie de denominadores comunes, si es que los hay.

Sería osado tratar aquí de comprender el humor a través de una definición cerrada. Como veremos más adelante, grandes nombres del pensamiento han reconocido en numerosas ocasiones la dificultad de dicho cometido. No obstante, creemos que este baile de conceptos que se nos viene encima necesita de un cierto orden, y en los próximos párrafos trataremos de ponérselo.

Es importante tener presente que cuando hablamos de humor o de lo humorístico, podemos hacerlo en dos planos distintos: el plano de la vida real, o el plano de lo artístico o, si se quiere, de lo representado. Desde este momento defendemos la hipótesis de que el humor, por encima de todo, es una facultad, “un rasgo evolutivo tan importante como la inteligencia, porque sin él no podríamos hacer frente al mundo complejo que hemos creado” (Weems, 2015, p.221). Por tanto, podemos suponer que la facultad del humor, en relación a la comedia, se trata de una cuestión pre-cómica; la materia prima o, mejor dicho, la condición indispensable para la ejecución y comprensión de lo cómico:

“Aunque por producto de humor hoy se entienda el espectáculo destinado a ser consumido para divertirse en compañía, hablando con rigor sería el espectáculo cómico el que tiene ese destino (...)

El humor es previo a toda especie literaria o producto estético de cualquier índole (Gómez Haro, 2013, p.23).

Otra cuestión muy primaria que nos surge, que tal vez tenga más que ver con otras disciplinas como la antropología, la psicología o la neurología, es la relación entre el humor y la risa. No queremos decir que el humor y todas las formas cómicas que éste adquiere conduzcan a la risa, ni que la risa esté siempre originada por el humor, ya que la risa es tan espontánea e imprevisible como un estornudo. En este sentido, el profesor Perceval afirma que “los niños se ríen, los niños son felices continuamente, pero no comprenden el humor” (Perceval, 2015, p.39). Con esto, queda claro que mientras el humor es un ejercicio intelectual, la risa no lo es. A modo complementario, rescatamos aquí el inicio de *La Risa* de Bergson, donde afirma que no hay comicidad fuera de lo meramente humano:

“He aquí el primer punto sobre el cual he de llamar la atención. Fuera de lo que es propiamente *humano*, no hay nada cómico. Un paisaje podrá ser bello, sublime, insignificante o feo, pero nunca ridículo. Si reímos a la vista de un animal, será por haber sorprendido en él una actitud o una expresión humana. Nos reímos de un sombrero, no porque el fieltro o la paja de que se compone motiven por sí mismos nuestra risa, sino por la forma que los hombres le dieron, por el capricho humano en que se moldeó” (Bergson, [1900] 1985, p.12).

Es sabido que muchos autores clásicos, principalmente de la filosofía, se ocuparon también de reflexionar, si bien de manera discreta, en torno al humor y la risa. Pensadores como Hobbes, Nietzsche o Freud arrojaron sus

propias teorías acerca de la naturaleza del humor y la risa. Sin embargo, a éstas no les faltan detractores como el neurocientífico Scott Weems, quien afirma que “el problema de todas estas definiciones, claro, es que no sirven para nada” (Weems, 2015, p.16), refiriéndose a que ni siquiera la ciencia puede aportar grandes certezas sobre el humor: “El humor por naturaleza viene caracterizado por una confrontación, a veces cognitiva, a veces emocional” (Weems, 2015, p.47), afirma el neurocientífico.

No obstante, si consideramos que la facultad humorística es el terreno cognitivo sobre el que se construyen las estructuras cómicas, algunas afirmaciones realizadas desde diversas disciplinas acerca de la naturaleza del humor pueden acompañarnos en esta introducción. Ramón Gómez de la Serna escribía con su gracia habitual que “definir el humorismo en breves palabras, cuando es el antídoto de lo más diverso, cuando es la restitución de todos los géneros a su razón de vivir, es lo más difícil del mundo” (Gómez de la Serna, [1930] 2014, p.48). Otros autores más clásicos como Hobbes vincularon la facultad humorística con el sentimiento de superioridad, mientras que pensadores más acertados como Theodor Lipps consideraron que el objeto o sujeto que hace activar dicha facultad no reside en la superioridad de uno, sino en la inferioridad del otro. En esta línea se sitúa el propio Henri Bergson, quien considera la comicidad –y su expresión corporal común, la risa– como un “cierto gesto social que subraya y reprime una distracción especial de los hombres y de los hechos” (Bergson, [1900] 1985, p.36).

El término que el filósofo francés emplea en su escrito –la comicidad– contribuye sin duda al baile de conceptos que venimos señalando y sobre el que debemos arrojar luz. Lo mismo ocurre con las teorías que aportaron

pensadores como Kant o Darwin, quienes vincularon el humor a la expectativa defraudada o la sorpresa, respectivamente. La popular idea de que un chiste no tiene la misma gracia al escucharlo por segunda vez es frecuente en muchos escritos: “un chiste que ya hemos oído antes es por definición menos divertido. No es más que una noticia antigua, y ya no te coge por sorpresa” (Weems, 2015, p.59). Sin embargo, no debemos olvidar que el chiste en cuestión sigue siendo el mismo. Volviendo al terreno del documental, un gran número de personas y críticos cinematográficos reconocen haberse reído a carcajadas con las ocurrencias de Julita Salmerón, la protagonista del multipremiado documental *Muchos hijos, un mono y un castillo* (Gustavo Salmerón, 2017). Atribuir dicha risa únicamente al elemento sorpresa –la protagonista sorprende casi con cada intervención– no resulta descabellado, pero supondría obviar el objeto y encarar la cuestión exclusivamente desde el prisma cognitivo-perceptivo del espectador, el cual responde a una infinidad de variables que hacen del humor un objeto de estudio muy resbaladizo donde, como sucede en estudios como el del citado neurocientífico Scott Weems², lo máximo a lo que podemos aspirar es a obtener resultados de tipo estadístico. La tarea fundamental aquí consiste en poner el foco en el objeto que se incorpora al proceso interno, es decir, en analizar películas documentales como *Muchos hijos, un mono y un castillo* y tratar de establecer unos consensos acerca de las características propias –permanentes– que contribuyen a esa percepción sorpresiva y, a fin de cuentas, cómica, por parte del espectador. Dicho de

² Weems, S. (2015). *Ja. La ciencia de cuándo reímos y por qué*. Traducción de Damián Alou. Barcelona: Penguin Random House.

otra manera, debemos observar de qué está hecha esa sorpresa que puede hacer reír.

Como precedente de cara a dichos consensos acerca del objeto cómico no debemos olvidar cómo Aristóteles, por su parte, definió la comedia en su *Poética* sin hacer ninguna mención al elemento sorpresivo sobre el que tanto han incidido otros autores:

“Respecto a la comedia es (como se ha observado) una imitación de los hombres peor de lo que son; peor, en efecto, no en cuanto a algunas y cada tipo de faltas, sino sólo referente a una clase particular, lo ridículo, que es una especie de lo feo. Lo ridículo puede ser definido acaso como un error o deformidad que no produce dolor ni daño a otros” (Aristóteles, 1999, p.12).

La afirmación de Aristóteles se vuelve más estimulante cuando ponemos en relación nuestro campo de estudio –el cine documental– con el término utilizado por el filósofo griego para definir la comedia: la imitación. Posiblemente, para los ideólogos y creadores del documental clásico –en especial, John Grierson– sus películas carecían de una poética propia –en el sentido aristotélico– en la medida que perseguían la utopía realista de capturar y mostrar el mundo histórico en sí, por lo que difícilmente hubieran asumido que las imágenes pudieran ser tratadas con fines cómicos. En este sentido, Brian Winston señala precisamente a Grierson como máximo responsable del asunto:

“Yo diría que Grierson mató una línea de documental de sátira social mordaz cuyo embrión serían *A propos de Nice* [1930] y *Land*

Without Bread (...) Es solo la herencia de Grierson la que se interpone entre nosotros y una forma documental que podría ser, en ocasiones, satírica, irreverente y cómica” (Winston, 1995, p. 255).

Volviendo a la cuestión semántica que nos ocupa en este apartado, queremos insistir en que si el humor es la facultad cognitiva cuya respuesta fisiológica común es la risa, la comedia debe ser considerada como un hecho-objeto activador de dicha facultad, gracias a que los hechos ridículos tienen, en tanto que excepcionales, la capacidad de romper con ciertas expectativas y provocar el conflicto cognitivo al que hace referencia Scott Weems. Asimismo, los hechos de tipo ridículo cuentan con otra característica, que consiste, siguiendo a Bergson, en activar un mecanismo correctivo de tipo social que apunta a la torpeza y la distracción. Por tanto, lo que en última instancia y a ojos del sujeto-espectador puede resultar sorprendente o merecedor de un correctivo, se compone, siguiendo a Aristóteles, de acciones ridículas de cierta futilidad –en relación a la ausencia de daño– en cuyas especificidades nos adentraremos en los próximos capítulos. Por tanto, el estudio en el que nos adentramos debe focalizar todos sus esfuerzos en analizar los objetos fílmicos que iremos proponiendo en adelante, lo cual se traduce en la imposibilidad de hablar de humor y en la necesidad de hablar de comedia o de comicidad, en la medida que tanto el humor como la risa no están en las películas, sino en quien las mira y, en todo caso, en quien las hace.

A propósito de la discusión en torno al sujeto-espectador y el objeto, se vuelve necesario volver una y otra vez a pensar acerca de la relación entre la experiencia humorística y el objeto reconocido como cómico. El autor

que más se ha dedicado a esta cuestión es Theodor Lipps, quien se refiere de la siguiente manera al encuentro entre el sujeto con capacidad para el humor y el objeto cómico:

“Yo «tengo» humor cuando estoy en ese estado de ánimo o cuando me entrego a esa forma de contemplación. Aquí yo mismo soy el encumbrado, el que se impone, el portador de lo sensato o moral. En mi calidad de encumbrado a la luz de esto sublime es que contemplo el mundo. Encuentro en ello cosas cómicas y me adentro de manera contemplativa en la comicidad. Pero finalmente me recupero a mí mismo, o a lo sublime que hay en mí, de manera más elevada, reforzada, intensificada. De esta manera termina aquí el proceso humorístico” (Lipps, 2015, p.323).

Sin embargo, Lipps afirma con rotundidad que el “el valor de la comicidad no es un valor estético” (Lipps, 2015, p.290), en la medida que, siguiendo al autor, “el valor estético es un valor intrínseco” (Lipps, 2015, p.270):

“Un valor del cual nos percatamos en la medida en la que tenemos presente únicamente ese objeto tal cual es o tal cual se nos presenta y permitimos que obre su efecto sobre nosotros” (Lipps, 2015, p.270)

Por tanto, ante la negación del objeto cómico como tal, o, dicho de otra manera, asumiendo que la comicidad no se manifiesta ante nosotros bajo parámetros estéticos, Lipps resuelve aludiendo que existe un punto equidistante entre sujeto y objeto para la percepción de lo cómico:

“Las tres posibilidades de la relación del placer con un objeto o las tres formas de la sensación de valor que aquí se deben distinguir son éstas: la sensación del valor de un objeto imaginado, diferente de mí; segundo: la sensación de valor de mi acción; y tercero: la sensación de valor que resulta de la relación de un objeto con una forma de actividad interna que existe dentro de mí” (Lipps, 2015, p.288).

Esa tercera forma de relación de placer entre objeto y sujeto donde se produce un encuentro en un punto equidistante toma en Lipps el nombre de “logro”, que se trata de “una incorporación de algo objetivo con la condición de que haya una acción o un suceso interno orientado hacia ello” (Lipps, 2015, p.290). Como decimos, Lipps niega la existencia del objeto cómico como tal, al carecer éste de valor estético, y resuelve argumentando que “existe un placer por el objeto de mi pensamiento: me alegro por el contenido agradable de mi pensamiento” (Lipps, 2015, p.287).

Asumiendo la propuesta de Lipps como válida en un principio, es decir, asumiendo que “el humor es una estrategia bifronte”³, aquello que identificaremos como potencialmente cómico en el documental se convierte, por tanto, en el objeto que se incorpora al proceso interno del sujeto-espectador para que éste construya su propio –y verdadero, según Lipps– objeto cómico en su pensamiento. La identificación de lo potencialmente cómico únicamente se puede basar, como reconoce Jaques Pi, en asumir una mínima sensibilidad para lo común: “Aquello que

³ Gubern, R. (2016). Correo electrónico personal.

nos une y que nos permite establecer microconsensos a partir de microdisensos es sentirnos miembros de algo común, es la sensibilidad para lo común” (Jaques Pi, 2008).

2. EL DOCUMENTAL Y SU INFERIORIDAD POÉTICA PARA LA COMEDIA: POSIBLES VÍAS DE ALIVIO CÓMICO⁴

Ante un asunto teóricamente huérfano como el que aquí se plantea pretendemos, a través de esta investigación, constatar cómo la ausencia de comicidad a lo largo de la historia del documental se debe, en parte, a las limitaciones formales, temáticas y teleológicas que impone el esquema clásico instaurado por John Grierson. Dicha idea del documental, concebida desde finales de los años veinte para la agitación o el cambio social, se situaba, en un primer momento, en las antípodas de las propuestas de Flaherty, quien, por el contrario, sentía una manifiesta fascinación por lo exótico:

“Grierson consideraba a Flaherty como el padre del documental, pero deploraba la obsesión que éste sentía por países remotos y pueblos primitivos. Estaba determinado a hacer que «los ojos del ciudadano se apartaran de los confines de la tierra para fijarse en su propia historia, en lo que ocurría ante sus narices... el drama de lo cotidiano»” (Barnouw, [1993] 1996, p.78).

Partiendo de esta dicotomía producida en el contexto clásico, queremos asimismo comprobar cómo acercarse a lo exótico o a ciertos márgenes de la sociedad con fines humorísticos se vuelve una empresa complicada para el documental. Para ello, prestaremos especial atención sobre algunos documentales –fundamentalmente de carácter etnográfico– donde se

⁴ Tomamos prestado el concepto de “alivio cómico” de Oroz, E. y De Pedro, G. (2009) para englobar formas de documental donde se tiende a romper con las constricciones del documental clásico en favor de poder albergar contenidos con potencial cómico.

pueden apreciar discretos acercamientos a lo que podría reconocerse como cómico. Sin embargo, muchas de estas producciones – pertenecientes a la primera corriente histórica de documental etnográfico, al *cinéma vérité*, al cine directo o al documental observacional– tienden a poner el peso de la comicidad sobre personajes de cierta vulnerabilidad social, lo que hace que dicha comicidad resulte poco consistente, como podremos observar más adelante en algunas películas de cierta relevancia.

El hecho arriba descrito responde esencialmente a que el documental, tal y como está concebido a partir de su esquema clásico, parte de una evidente inferioridad poética para la generación de contenidos potencialmente cómicos. Cuando Aristóteles se pronuncia sobre la comedia, como se ha observado previamente, lo hace refiriéndose al ejercicio de la imitación, es decir, se asume el carácter mimético de la obra cómica: “una imitación de los hombres peor de lo que son” (Aristóteles, 1999, p.12). Asimismo, Aristóteles afirma que “los poetas cómicos construían sus fábulas a partir de acontecimientos probables” (Aristóteles, 1999, p.21). A pesar de algunos intentos por dotar a la imagen fotográfica –y en consecuencia a la imagen documental– de una poética propia independiente del acontecer histórico, entre los que destaca el de André Bazin, otros autores como Pilar Carrera y Genaro Talens reconocen que “el documental es el lugar de la paradoja enunciativa” (Carrera, Talens, 2018, p.148). De igual manera reconoce Michael Renov el carácter ambiguo e inestable de la poética del documental:

“La actitud inquisitiva proporcionada por una poética es particularmente pertinente para el documental, en la medida en

que la poética ha ocupado, como veremos, una posición inestable en la articulación de ciencia y estética, estructura y valor, verdad y belleza. El cine documental está en sí mismo en un lugar de mucha ambigüedad alrededor de ejes similares; dada la deuda demasiado frecuentemente supuesta de la no-ficción con el significado, a expensas del juego del significante. Es el “cine de los hechos”, la “no ficción”, el reino de la información y la exposición más que el de la diégesis o el de la imaginación” (Renov, [1993] 2010, p.2).

El propio Theodor Lipps, a propósito del gozo por la tragedia, otorga a la obra de ficción una ventaja sobre las tragedias de la vida real:

“Nos entregamos al sufrimiento o a la preocupación de otros porque al mismo tiempo sabemos que en verdad no hay un motivo razonable para ello, que no está sucediendo un sufrimiento real o una preocupación real. Entonces, es sólo juguetonamente que nos entregamos a esa vivencia. Y renunciamos a ella de manera igualmente juguetona. Y este juego, esta libertad de entregarnos a la apariencia y de volver a librarnos de ella o de disolverla internamente en la nada, esa arrogancia de nuestra fantasía nos produce placer (...) Además, añadido que no sólo frente al mundo de apariencias del escenario, sino también frente a la tragedia de la *realidad*, es posible sentir un goce trágico. Claro que en este último ya no hay un lugar para ese juego de la fantasía. Aquí el sufrimiento es un hecho concreto y duro” (Lipps, 2015, p.296).

La ausencia de dicho juego representa el paradigma del documental en su acepción clásica y común. Es decir, la inferioridad poética que venimos señalando reside, esencialmente, en la no asunción de la poética del documental como una poética plena. Este hecho resulta determinante cuando, precisamente, pequeños sufrimientos o preocupaciones pueden ser motivo de comicidad en muchas ocasiones. Esto no quiere decir que en el documental no haya cabida para un contenido cómico de esas características, sino que la percepción de los hechos mostrados como pertenecientes al territorio de lo real vuelven ese contenido con potencial cómico infinitamente más sensible y delicado.

Mientras el documental de corte clásico sigue su curso en canales genéricos y temáticos de la televisión –al tiempo que ha quedado desterrado de las salas de cine–, otras derivas del documental surgidas sobre todo en las últimas tres décadas parecen revelarse contra una inferioridad poética que conduce, a su vez, a una inferioridad cómica. Ante este hándicap, se proponen aquí tres vías de alivio, a través de las cuales un cierto documental viene caminando hacia un nuevo paradigma y, en consecuencia, hacia una(s) nueva(s) poética(s) donde los contenidos con potencial cómico se vuelven más solventes.

Entre las tres vías de alivio cómico que se proponen, la primera de ellas tiene que ver con la relación entre las imágenes y el mundo histórico que se pretende representar. Cuando desde algunas corrientes del documental contemporáneo se abandona la histórica utopía realista empeñada en capturar, a través de la cámara, la realidad tal y como es, se abren paso lo que llamaremos nuevas formas de honestidad, que tienen que ver con el giro subjetivo y performativo del documental –donde la

parte privada de la filmación sale a la superficie y se puede convertir en motivo de comicidad— o con un nuevo realismo que busca trasladar al espectador representaciones de la realidad con una carga más simbólica que factual. A propósito de esto último, veremos cómo algunos documentalistas se acogen a licencias narrativas más propias del cine de ficción, donde toman un mayor control creativo sobre la puesta en escena y el montaje, en busca de un relato diegéticamente más cercano a la película de ficción y, en consecuencia, más cercano a su poética.

La segunda vía de alivio cómico que proponemos tiene que ver con la cuestión ética, especialmente en relación a los personajes que se filman. Es evidente que el documental padece históricamente una cierta obsesión por filmar al otro, de manera que, en la condición de inferioridad poética que venimos señalando, tratar de convertir a ese otro en sujeto cómico no parece la opción más eficaz, a no ser que el sujeto en cuestión sea un personaje privilegiado, como lo ha sabido ver el controvertido Michael Moore. Sin embargo, si a la vulnerabilidad propia de la persona que es filmada le añadimos la vulnerabilidad social de muchos personajes de documentales etnográficos con los que se han realizado intentos de acercarse a lo cómico, dicho intento tiene todas las de fracasar. Es por ello que en el paradigma contemporáneo muchos cineastas optan por dejar atrás la obsesión por filmar al otro y surgen modalidades como, por ejemplo, el documental autobiográfico, en el que, si bien la poética del relato no busca desvincularse del acontecer real como en otros casos, cuenta con la característica de que en muchas ocasiones es el propio realizador quien asume el papel cómico ante la cámara o a través de su voz en off, de manera que muchas implicaciones éticas arrastradas desde los orígenes desaparecen de golpe y porrazo para favorecer el potencial

cómico de lo narrado. Se trata ésta de una cuestión troncal que recorre todo el trabajo, ya que, el valor ético –que se asocia con la personalidad de quien firma la obra artística– forma parte del gozo provocado por sus elementos estéticos o extra-estéticos como la comicidad. De la siguiente manera lo hace saber Theodor Lipps, a la manera más kantiana:

“El valor de la personalidad es un valor ético. No existe otra definición y delimitación posible de lo ético. Todo gozo artístico, todo gozo estético en general es, según esto, gozo provocado por algo éticamente valioso, no como parte constitutiva del contexto de la realidad, sino como objeto de la visión estética” (Lipps, 2015, p. 304).

Por último, resulta innegable que los procedimientos de filmación y edición digital posibilitados por los incesantes avances tecnológicos son los que más contribuyen a romper el molde. Si estos avances tienen una especial incidencia en el campo del documental es, precisamente, porque dicho molde se encuentra en un estado de máxima laxitud. Si en la primera vía de alivio que hemos señalado existe un cierto deseo por equipararse en términos expresivos, retóricos y diegéticos al cine de ficción, los nuevos dispositivos, tal y como venimos insistiendo, pueden hacer del documental un artefacto audiovisual –como el reciente *Vosotros sois mi película* (Carlo Padiá, 2019)– que tome la delantera a cierto cine de ficción canónico a la hora de albergar posibilidades cómicas que nacen de hechos espontáneos que algunas videocámaras digitales capaces de filmar durante horas de forma ininterrumpida, teléfonos móviles, cámaras de videovigilancia, cámaras de acción sumergibles o cámaras de 360 grados, entre otras, son capaces de capturar. Asimismo, artefactos audiovisuales como las

recientes películas de María Cañas o Guy Maddin, que no sin ciertas tiranteces se enmarcan aun en el terreno del documental, son asimismo urdidos bajo técnicas de edición digital con las que se da rienda suelta a la imaginación, como lo hiciera Chris Marker, empleando técnicas de animación de la época, en las famosas secuencias de los mamuts y de los renos en *Carta de Siberia (Lettre de Sibérie, 1957)*.

El horizonte de una(s) nueva(s) poética(s) para ciertas corrientes de cine documental que surgen en el contexto contemporáneo, donde el nombre que engloba esta modalidad cinematográfica continúa resultando problemático por su inevitable vinculación a la idea del documento, viene marcado, parafraseando a Català, por tender más que a un cine sobre lo real a un *cine de lo real*. Es decir, no se trata tanto de buscar lo cómico en la realidad como de buscar lo cómico de la realidad, asumiendo y sacando a la superficie toda su complejidad.

Hipótesis y objetivos

Por lo expuesto en los presentes párrafos, emprendemos la investigación a partir de las siguientes hipótesis fundamentales:

- Las características formales, temáticas y teleológicas atribuidas por John Grierson al documental clásico suponen una fuerte limitación para el encaje del humor en dichas películas. Un documental nacido para acercarse y concienciar sobre los problemas sociales cercanos de manera firme y contundente no parece el mejor contexto para la aparición de comicidad. Es por

ello que para todo documental con pretensiones de albergar contenido cómico se vuelve necesario tomar distancia de dichas constricciones únicamente destinadas a construir discursos de sobriedad.

- A propósito de la primera hipótesis, Grierson criticó a Flaherty dos cuestiones que se vuelven reveladoras. La primera de ellas tiene que ver con la propensión de Flaherty a ir en busca de lugares y personajes exóticos en detrimento de atender los problemas sociales cercanos. La segunda crítica apunta a las conocidas licencias de dramatización y a los trucos de rodaje que empleaba en sus películas, como el famoso *iglú a medio construir*, para poder filmar desde dentro. Por ambas razones, consideramos que las prácticas fílmicas tanto de Flaherty como de Vertov, los dos documentalistas fundamentales del periodo previo a Grierson, se vuelven referentes para todo documental que pretenda abrirse al humor, incluso para algunas propuestas contemporáneas, gracias a dicha apertura hacia lo exótico, las licencias de dramatización, trucos de rodaje y juegos de ilusionismo.
- La hipótesis troncal consiste en reconocer en el documental una inferioridad poética para la comedia en comparación con el cine de ficción. El paradigma perceptivo que se asocia al documental consiste en la idea de que aquello que se ve en pantalla pertenece a la realidad histórica, de manera que generar comicidad a partir de personajes extraídos de la realidad se vuelve infinitamente más complicado que hacerlo a través de actores, aunque no por ello imposible, como veremos. Este hecho se hace evidente cuando el

documental se encuentra, parafraseando a Barthes, en su grado cero de escritura, es decir, cuando se presenta bajo modalidades que intentan acercarse a la utopía de mostrar la realidad tal y como es. El ejemplo más claro de ello son algunas películas de cine directo, como, por ejemplo, *Grey Gardens* (Albert Maysles, David Maysles, 1975). En este sentido, defendemos, como parte negativa de la hipótesis, que si las protagonistas, en lugar de personajes reales, fueran dos actrices, la película tendría más potencial cómico. Sin embargo, como contrapunto positivo, diremos que gracias en gran parte al surgimiento de nuevos dispositivos de grabación digitales –pero con algunos precedentes en el contexto analógico que iremos señalando–, el documental adquiere nuevas capacidades propias para albergar contenido cómico, a través de las cuales toma la delantera al cine de ficción más canónico a la hora de emplear ciertos dispositivos retóricos de carácter postmoderno.

En este sentido, los principales objetivos de la investigación serán los siguientes:

- Trazar un recorrido histórico analizando detalladamente los motivos por los que generar humor a través del documental resulta una empresa complicada incluso para ciertas películas que parecen intentar hacerlo de forma fehaciente. Dicho de otra manera, lo que se pretende es observar de qué manera se manifiesta en las películas esa inferioridad poética en relación a la comicidad a la que nos referimos, contemplando tanto las variables del objeto como las del sujeto.

- Como contrapunto positivo, se pretende estudiar cómo a través de las tres vías de alivio cómico propuestas algunos documentalistas se enfrentan frontalmente a las cuestiones que provocan esa incompatibilidad histórica con el humor, de forma que damos, fundamentalmente a partir de la década de los noventa –pero sin olvidar algunos precedentes previos fundamentales–, con algunas modalidades de documental no sólo más permeables al humor, sino capaces de crear unos dispositivos retóricos propios –gracias a la tecnología digital– que dan pie a una comicidad propia del documental contemporáneo.

3. PROPUESTA METODOLÓGICA PARA UNA (RE)LECTURA DEL DOCUMENTAL

3.1. El control y el azar: las voces ajenas y las voces propias

Insiste el cineasta barcelonés José Luís Guerin en muchas de sus intervenciones en que el cine consiste en una operación que tiene que ver con el control y el azar. Esta afirmación de Guerin incluye tanto al cine de ficción como al documental de forma indiferente. Por motivos lógicos podríamos pensar que mientras el control tiene que ver con el cine de ficción, el azar estaría más vinculado al documental, y en parte es así. No obstante, sería ingenuo pensar que en documental no hay control o que en la ficción nunca hay azar.

Cerrando el prisma hacia el documental, consideramos el eje entre el control y el azar una herramienta de trabajo válida de cara a la propuesta metodológica que se propone. Desde la perspectiva de hoy y ciñéndonos a la práctica documental, si pensamos en la idea de control, podríamos pensar en la sobriedad de las voces en off que con una tonalidad omnisciente acompañan a las imágenes en muchos documentales históricos o de naturaleza, otorgándose a sí mismas la patente de la verdad absoluta. Son voces de narradores profesionales que reproducen palabra por palabra textos previamente escritos por un guionista o el director del documental en cuestión. Por contra, pensando en la idea del azar, podríamos pensar en las imágenes obtenidas con cámaras de videovigilancia que el cineasta alemán Harun Farocki utiliza en algunas de

sus películas y videoinstalaciones, como por ejemplo en el film *Imágenes de prisión* (*Gefängnisbilder*, 2003).

Hemos mencionado dos ejemplos muy evidentes que podrían representar dos extremos del eje control-azar que estamos planteando. Eso no significa que en documental exista una sola forma de control ni una sola forma de azar, como podremos ver. Y tampoco significa que en las situaciones aparentemente azarosas no haya ciertas trazas de control previo. Podemos pensar, por ejemplo, en la secuencia de *Nanook, el esquimal* (*Nanook of the North*, Robert J. Flaherty, 1922) donde Flaherty entrega el gramófono al *inuk* para que trasteo con él. El director introduce un elemento vertebrador que provocará una situación azarosa de la que el documentalista se apropiará con su cámara.

Pero, junto con lo planteado en estas líneas, queremos poner sobre la mesa desde este momento el elemento de la voz en el documental. La idea de la voz representará una pieza básica para entender cómo se articula lo cómico a través del documental en sus, ya hoy, infinitas vertientes.

Cuando hablamos de la voz en el documental, tal y como lo explica Bill Nichols, hablamos del elemento que “nos hace conscientes de que alguien nos está hablando de su perspectiva respecto al mundo que tenemos en común con esa persona” (Nichols, [2010] 2013, p.90). Es cierto que Nichols otorga al concepto de voz un significado amplio, que va desde la voz literal presente en la muchos documentales sonoros a otra idea voz más figurada, como cuando se refiere a la “voz de la perspectiva”: “La voz de la perspectiva habla por medio de las decisiones específicas del cineasta

respecto a la selección y ordenación de los sonidos y las imágenes” (Nichols, [2010] 2013, p.97).

Profundizando en dicha cuestión, Nichols ofrece una distinción entre las posibles voces que pueden tener lugar en el documental en función de cómo interpelan al espectador. Relacionado con lo dicho en el párrafo anterior, en referencia a esa voz que nos habla de su perspectiva respecto al mundo, Nichols distingue entre voces que interpelan de forma directa al espectador y voces que, en todo caso, lo interpelan indirectamente:

INTERPELACIÓN DIRECTA	
Encarnada (se ve una persona, actor social)	Desencarnada (no se ve al hablante)
Voz de Autoridad (presentador del noticias, reportero)	Voz de Dios (en off el comentario)
Entrevista (se ve al entrevistado, tal vez se ve o escucha al entrevistador)	Títulos / intertítulos (material impreso dirigido a nosotros)

INTERPELACIÓN INDIRECTA	
Encarnada (transmitida por actores sociales)	Desencarnada (transmitida por técnicas cinematográficas)
Observación (observa a los actores sociales al vivir sus vidas)	Forma cinematográfica (el cineasta nos cuenta cosas por medio de la edición, composición, ángulo de cámara, música, efectos, etcétera. Depende de nosotros interpretar la manera en que esas decisiones nos interpelan)

(Nichols, [2010] 2013, p.99)

Aunque no vamos a entrar a analizar en profundidad la naturaleza de cada una de las voces distinguidas por Nichols, sí queremos proponer una distinción clara en relación al eje control-azar comentado unos párrafos más arriba. Por un lado, proponemos agrupar bajo la epígrafe de voz ajena las voces que escapan, en primera instancia, al control creativo del realizador. En este grupo, siguiendo con la clasificación de Nichols, nos encontraríamos a lo que él llama actores sociales, ya sean interpelando directamente al espectador, interactuando con el cineasta o siendo observados en sus acciones cotidianas. Por otro lado, encabezamos como voz propia el grupo de voces sobre las que el cineasta ejerce el control. En este segundo grupo estaría el elemento de la voz en off, ya sea a modo de “voz de Dios” o subjetiva/poética, elementos visuales como títulos e intertítulos, y el resto de mecanismos fílmicos que Nichols engloba como “forma cinematográfica”: “edición, composición, ángulo de cámara,

música, efectos, etcétera” (Nichols, [2010] 2013, p.99). En este segundo grupo tampoco resulta de especial relevancia la distinción de Nichols sobre si esas voces interpelan directamente al espectador o no.

Para cerciorarnos de que, en la práctica documental, lo azaroso está relacionado con lo que hemos denominado voces ajenas y que lo controlado se vincula a la voz propia, podemos llevar a cabo el ejercicio de invertir la premisa. Pensemos, pues, en una voz ajena controlada y en una voz propia azarosa. En el primer caso estaríamos hablando de que, citando a Nichols, quien nos habla sobre el mundo que tenemos en común es una voz ajena al autor, pero a la vez controlada por el mismo. Esta combinación no nos conduce más que a pensar en cine de ficción, donde los personajes que se nos presentan en la pantalla reproducen un texto previamente escrito y siguen las órdenes del autor. En segundo lugar, si pensamos en una voz propia azarosa, recordamos el famoso *Piano preparado* de John Cage, donde el músico coloca objetos en las cuerdas del piano que alterarán azarosamente su sonido. En materia de cine, podemos mencionar la experiencia de Andy Warhol con *Chelsea Girls* (1966), que incorpora el elemento del azar al depender del proyccionista tanto el orden en que se proyectaban en cada sesión sus bobinas sobre dos pantallas como cuál de las dos bandas de sonido se escuchaba en cada momento. Por su parte, André Bazin, en su mítico texto *Ontología de la imagen fotográfica* ya habla de que la fotografía, al igual que el cine, son, en última instancia, fruto del azar en la medida que es una máquina y no las manos del humano (como sí sucede en la pintura) quien crea el objeto. Hecha la inversión en torno a la idea de control y azar, retomamos las combinaciones originales conscientes de que el documental se compondrá, a excepción de casos como los comentados, de voces ajenas

en mayor o menor medida azarosas y voces propias derivadas de decisiones del autor.

Antes de continuar sentando las bases metodológicas de la investigación no debemos obviar que desde el momento que todas las imágenes a disposición del cineasta pasan por la moviola, el control del cineasta sobre ellas de cara al resultado final (la película resultante) es evidente. Recordemos, por ejemplo, a los jóvenes del antiguo barrio Chino de Barcelona jugando al fútbol en la película *En Construcción* (José Luís Guerin, 2001). Se observa que el realizador ha capturado unos hechos que en el momento de la captura escapan, a priori, a su control. No obstante, aplicando terminología futbolística, Guerin se toma la revancha en la mesa de montaje editando, añadiendo sonidos y a fin de cuentas, manipulando esas imágenes a su antojo. Por tanto, cabe preguntarnos acerca de qué queda de azaroso en esas imágenes una vez procesadas en la mesa de montaje.

Es evidente que las películas son composiciones complejas donde, entre otros muchos elementos, cohabitan (simultáneas o yuxtapuestas) distintas de las llamadas voces. En la secuencia mencionada de *En Construcción* se identifican dos voces fundamentales: las voces representadas por los chicos y chicas que juegan al fútbol, recogidas a partir de la observación y que entrarían en el grupo de las voces ajenas, y la voz propia del cineasta, presente –siempre presente– en este caso, a través de sus decisiones fílmicas. En respuesta a la cuestión del párrafo anterior, diremos que lo azaroso del mundo histórico se colará siempre, con mayor o menor nivel de mediación, a través de las voces ajenas. Precisamente, si algo caracteriza a lo documental, es una cierta voluntad

de que el mundo histórico se cuele en la película, aunque sea por una rendija muy pequeña.

Si otorgamos esta importancia esencial al elemento de la voz en el documental es porque en esa voz o en la combinación de varias voces reside, fundamentalmente, la posibilidad cómica. Por tanto, en lo que en adelante debemos trabajar es en estudiar acerca de las particularidades de esas voces o su combinación a la hora de formar parte de composiciones audiovisuales que alberguen posibilidades de comicidad.

Decía Bergson en su tratado sobre lo cómico que no hay humor fuera de lo humano, es decir, que detrás de toda posibilidad cómica siempre habrá un ser humano implicado. Encajándola en la propuesta de las voces, la idea que surge viene a indicar que en toda voz donde se pueda identificar un cierto potencial cómico habrá personas implicadas o, dicho de otra manera, que en las voces ajenas la comicidad únicamente surgirá si esa voz la componen personas, al igual que sucede con la voz propia, que independientemente de que su forma de presencia siempre representará al creador.

Esta afirmación no parece descabellada, ya que, si pensamos, por ejemplo, en un paisaje, ya sea natural o urbano, en el que no haya personas, resulta difícil imaginar qué tendría que tener ese paisaje para albergar alguna posibilidad humorística. No obstante, bastaría con que apareciera un Chaplin o un Jacques Tati haciendo de las suyas para revertir la situación. Pero, ¿qué sucede con los animales? ¿Pueden éstos representar una voz humorística? Al propio Bergson también le surgía la misma pregunta, a la que respondía que lo humorístico, en todo caso, surgiría cuando los

animales mostraran comportamientos más propios de humanos. Pensando, por ejemplo, en los videos que circulan por la red donde aparecen animales parlantes o en el documental sudafricano *Los animales son gente maravillosa* (*Animals are beautiful people*, Jamie Uys, 1974), podemos dar fe de que el filósofo francés no andaba mal encaminado.

La pregunta sugerida unos páginas más atrás, referida a las características que deben tener esas voces o la combinación de las mismas para albergar posibilidades humorísticas en el documental representa el corazón de este trabajo. En esta tarea, cabe contemplar que daremos con tipologías humorísticas de distinta naturaleza, que como indica Josep Maríà Català, pueden ir desde un “concepto romántico, delicado y alquímico a otro humor grotesco y burlón, de raíces rebelesianas, que a veces puede parecer más interesado en producir lo ridículo que en desmantelar lo sublime” (Català, 2009, p.48), lo cual nos conducirá a estudiar detenidamente cómo en distintas variantes del documental tienen lugar diferentes tipos de comicidad.

El propio Català distingue entre “humor documental”, que sería aplicable a cuando una realidad que ya resulta humorística de por sí es capturada por la cámara, y “documental humorístico”, que consistiría en utilizar todos los recursos retóricos y estéticos al alcance del cineasta para llegar a una composición que resulte a la postre cómica. Llevado a nuestro terreno de las voces y el eje entre el control y el azar, la primera vertiente busca lo cómico fundamentalmente en el terreno de las voces ajenas y el azar, mientras la segunda tipología tendría más que ver con una cierta orquestación de lo cómico por parte de la voz propia –controlada– del realizador.

Si algo bueno tiene la tradición documental, es que las voces a las que nos venimos refiriendo son fáciles de identificar gracias a su carácter clásico – en términos cinematográficos– y las limitaciones técnicas de la época. En este sentido, dibujar una cartografía de las voces presentes en el documental clásico y en las vanguardias surgidas hasta mediados del siglo pasado no parece, a priori, una ardua tarea. No obstante, el auge del documental a partir de los años 80 y 90, claramente impulsado por los avances tecnológicos, viene acompañado por nuevos elementos únicamente posibles en el paradigma digital. Dichos elementos introducen en el documental nuevas posibilidades o incluso nuevas formas de voz, traducidas en ejemplos como las películas de re-montaje, también llamadas de *found footage* (metraje encontrado). Como ya hemos apuntado, en este paradigma (re)surge un documental o un *cine de lo real* donde las nuevas posibilidades conversan con la tradición y conforman posibilidades cómicas más solventes a la vez que más complejas, cuyas peculiaridades trataremos de comprender sin abandonar la idea de las voces propuesta en este apartado.

Volviendo a la cuestión planteada en el capítulo anterior, insistimos en la necesidad de hablar en términos de posibilidades cómicas. Aquello que identificamos como activador de la facultad humorística tan solo es una posibilidad que responderá, a lo sumo, a una serie de denominadores comunes que podemos llegar a consensuar acerca del género cómico, los cuales serán fruto de un trabajo de observación exhaustivo. Aspiramos a hablar de posibilidades en la medida que todo contenido sospechoso de cómico necesita, de base, la comprensión del código propuesto por parte del espectador. Sin embargo, cabe un acercamiento epistemológico para consensuar una serie de elementos fílmicos y extra-fílmicos que pueden

dotar al documental de un cariz cómico. Asimismo, no podemos obviar que desde un prisma exclusivamente hermenéutico, lo humorístico residiría fundamentalmente en la mirada subjetiva del espectador. Sixto J. Castro utiliza el chiste como objeto de análisis ante esta disyuntiva y apunta, al hilo del análisis del chiste de Noël Carroll⁵ que “el chiste es un relato que exige una implicación interpretativa por parte del oyente, y nos pone sobre la pista de un importante dato, tal como es la superación hermenéutica del objetivismo y el subjetivismo: ¿es gracioso un chiste que nadie escucha? Sin duda no; es más, no podría hablarse de chiste, porque en la esencia del chiste está su intencionalidad de provocar la risa y no puede darse siquiera la posibilidad de que exista un chiste “platónico” que nadie (incluido su creador) escuche”(Castro, 2010, pp.102-103).

Hablar en términos de posibilidades cómicas establece una equidistancia entre el hecho de confiar en que existen factores determinantes en la construcción de lo cómico –como ya anunció el propio Aristóteles al referirse al género como lo ridículo que no causa dolor– y el asumir que la activación de la facultad humorística –a través de contenido cómico– requiere de una cierta complicidad y una cierta comprensión en cuanto a códigos mentales, sociales, éticos y emocionales por parte del espectador. Como ya adelantábamos en el capítulo dos a propósito de algunos apuntes de tipo semántico y estético, en tanto que el objeto de estudio aquí serán una serie de películas de naturaleza documental, los esfuerzos irán dirigidos a analizar cómo se construyen esas posibilidades cómicas desde una forma de cine para la que lo cómico ha sido durante décadas un anatema.

⁵ Carroll, N. (1991). *On Jokes. Midwest studies in Philosophy*, XVI., p.329.

3.2. Formas simples y formas complejas

Dedicaremos la primera parte del presente escrito a observar de forma cronológica cómo a lo largo de décadas y desde distintas corrientes del documental han surgido instantes, secuencias, personajes o formas retóricas que albergan ciertas posibilidades cómicas. Entre los diferentes factores que contribuyen con dicha comicidad haremos especial hincapié en la forma en la que el documentalista interviene para que aquello que se muestra en pantalla pueda resultar cómico. Para ello proponemos una gran división entre lo que llamaremos formas simples y formas complejas. Establecemos como formas simples aquellas donde la acción que identificamos como cómica sucede fundamentalmente en el terreno de filmación, de manera que la intervención por parte del cineasta no trasciende de filmar a los personajes que se encuentran en dicho terreno, sin olvidar que la mera presencia del equipo de realización, las preguntas o indicaciones que el cineasta puede dar a los personajes u otras formas de intervención pueden contribuir a su comicidad. Cuando en un documental como *Congorilla* (Martin Johnson, Osa Johnson, 1932) la documentalista y etnóloga Osa Johnson reúne a un grupo de nativos y reparte cigarrillos para que éstos, en un intento torpe de fumarlos, se echen a toser, estamos ante un claro ejemplo donde la realizadora a intervenido para que esas voces ajenas resulten cómicas. Pero, como decimos, por muy agresiva que haya sido dicha intervención, la comicidad es fruto de una serie de acciones que no trascienden del terreno físico donde han sido filmadas, de manera que sigue tratándose de una forma simple.

En este tipo de dispositivos fílmicos donde se busca capturar o provocar acciones de cierto interés etnográfico o antropológico, el peso de la comicidad que en algunas ocasiones surge o se provoca tiende a caer sobre las voces ajenas, de manera que el azar juega un papel determinante. Sin embargo, debemos considerar que la comicidad que proviene de la actuación de un cineasta que se filma a sí mismo responde igualmente a una forma simple donde ni el azar ni ninguna voz ajena son piezas fundamentales de la ecuación.

La presente propuesta parte de la distinción que establece Català entre el “humor documental” y el “documental humorístico”, pero traído a un terreno donde hemos asumido que las películas contienen comicidad o posibilidades cómicas, mientras que la facultad humorística es exclusiva de quien ve y escucha las obras audiovisuales. De esta manera, es evidente que consideraremos como forma compleja toda operación cinematográfica cuyas posibilidades cómicas pasen por que su autor utilice recursos narrativos y retóricos que trasciendan de la mera captura de los hechos, hayan sido éstos más o menos provocados.

4. HISTORIA DE UNA AUSENCIA: LO CÓMICO EN LA TRADICIÓN DOCUMENTAL

4.1. Formas simples

Sería un ejercicio demasiado exhaustivo y poco revelador el identificar todos los documentales que a lo largo de la historia han tenido algún pasaje aparentemente cómico. Pese a ser conscientes de que la comicidad ha representado durante décadas casi un oxímoron en relación al documental, realizando un estudio exhaustivo siempre se podrían encontrar un buen número de sutiles momentos o imágenes que podrían extraer una (son)risa al espectador. Pero este arduo ejercicio nos llevaría a un resultado de carácter enciclopédico cuyo interés no justifica el trabajo a realizar.

En resumen, lo que se pretende aquí es explorar las posibilidades que tiene una composición documental, asumiendo sus posibilidades –y limitaciones– poéticas, formales, estéticas, éticas y tecnológicas, de generar contenido potencialmente cómico. Para ello hemos elaborado una propuesta metodológica basada en las voces, que nos proporciona una herramienta útil para analizar las películas “por capas” y ver en cuál o en cuáles de ellas se origina el contenido con potencial cómico. Desgranar “por capas” las películas previas a la digitalización del medio resulta más sencillo que hacerlo con las propuestas postmodernas actuales. No obstante, trazar una cronología de las voces con posibilidades cómicas surgidas en la tradición y las vanguardias históricas es una tarea necesaria para abordar el complejo panorama del documental digital.

4.1.1. *El comienzo de una obsesión*

En muchos estudios sobre cine se apunta con no poca razón que el documental ha estado presente desde los orígenes del cine. La pionera *Salida de los obreros de la fábrica* (*La sortie des usines Lumière*, Louis Lumière, 1895) es el ejemplo habitual para justificar dicha afirmación. En base a la premisa de las voces planteada, identificamos en la primera película de la historia dos voces simultáneas. La primera corresponde a las decisiones que Louis Lumière llega a tomar en cuanto al encuadre y la duración de la toma, que no debe exceder del minuto ya que es lo que la bobina del momento permitía rodar. Posiblemente Lumière dio indicaciones a los obreros sobre la velocidad a la que debían salir para cuadrar, finalmente, con el cierre de las compuertas de la fábrica. Si nos fijamos, son decenas de personas las que salen de la fábrica durante ese minuto (hablando entre ellos, en bicicleta...) por lo que es impensable que cada uno de ellos tuviera unas indicaciones precisas acerca de cómo debía realizar esa salida. Y precisamente en esta pérdida de control se hallan unas voces ajenas donde lo azaroso toma cierto partido.

Como indica Miquel Francés existe en las primeras piezas –previas a Grierson– de carácter documental una voluntad más exhibicionista que informativa, vinculada a la idea de “cine de atracciones” de Tom Gunning, que “lanza su apelación directamente a los espectadores y se complace en en sensacionalismo de lo raro, lo exótico y lo extraño. Buscaba entretener, sorprender, vibrar y anonadar, más que deliberar, evaluar o conmemorar” (Nichols, [2010] 2013, p.151), tomando así la senda de imagen-espectáculo acuñada por el propio Nichols:

“Si nos situamos en los inicios del cine antropológico o social, encontramos que las primeras películas sobre hechos y acontecimientos de la época «no tenían una ordenación y una lectura representativa y comprensiva de la vida humana» (Rabiger, 1987; 10-11). Faltaba organizar el material de rodaje en un orden y cadencia suficientes para la percepción humana de la época. De otra parte, las imágenes tampoco adquirirían la categoría de cine informativo o una vinculación directa con el periodismo” (Francés, 2003, p.40).

Si bien es cierto que el primer film de Flaherty, de 1922, ya cuenta con una estructura de relato que supera a esos primeros documentales de viajes, aún arrastra una cierta inocencia del protocine de la década anterior y se sitúa, en relación a la clasificación teleológica establecida por Michael Renov, más en el ámbito expresivo que en el persuasivo, dada la ausencia de una voz omnisciente. De esta manera, la película denota una voluntad más poética que didáctica: “Lo que (Flaherty) deseaba no era ofrecer una exposición objetiva del mundo esquimal, sino destacar sus valores” (Barnow, 1996, p.46).

El denominador común del documental etnográfico será, ya desde *Nanook, el esquimal* (*Nanook of the North*, Robert J. Flaherty, 1922) el encuentro cultural. Como indica Elisenda Ardevol, “en estas filmaciones, la narrativa del encuentro suele organizarse a partir del descubrimiento del otro como distinto, señalando la diferencia cultural entre el visitante y el visitado” (Ardevol, 2009, p.222). Con este planteamiento como punto de partida y de forma cronológica, analizaremos distintas películas a partir de las premisas planteadas hasta el momento, de forma que podamos

descubrir cómo se articulan las posibilidades cómicas, con especial atención en el presente capítulo a las llamadas voces ajenas y el papel del elemento del azar.

Adentrados en el film inaugural de Flaherty, vamos a detenernos, en primer lugar, en una secuencia que sucede en los primeros minutos de metraje. La secuencia consiste en que Nanook –el protagonista– llega a tierra montado en su canoa junto con un niño montado en la parte delantera de la barca. Al parar la canoa en la orilla, el niño y Nanook se bajan de ella. No obstante, la sorpresa viene cuando de pronto comienzan a salir más personas de dentro de la canoa, hasta un total de tres personas y un perro, que se suman a las dos que viajaban en la parte superior. Nos hallamos aquí ante un primer momento que puede resultar cómico dada la incredulidad que genera el hecho de que pudieran viajar tantas personas en el interior de la canoa. No obstante, no debemos pasar por alto la forma en la que esta secuencia se presenta en lo que al montaje se refiere. Si nos fijamos, Flaherty introduce intertítulos a modo de presentación de los personajes que van saliendo de la canoa, pero el uso de éstos puede tener otra lectura bien distinta. El hecho de introducir intertítulos obliga a Flaherty a presentar la secuencia fragmentada, es decir, que la salida de tres personas y un perro de dentro de la canoa no se desarrolla en una misma toma, lo cual nos lleva a poner en duda si dicha acción tiene lugar realmente.

Pese a que es difícil saber si la acción presentada sucedió realmente así, el análisis de dicha secuencia resulta de cierta relevancia para la cuestión que nos ocupa. Es evidente que la acción que se muestra contiene de por sí cierta posibilidad cómica, ya que utilizar la canoa como si se tratara de una

madriguera en la que guarda a sus retoños otorga al protagonista humano un comportamiento más propio de un animal. Aunque después retomaremos la cuestión del choque cultural como objeto de comedia, consideramos la presente secuencia de notable interés en la medida que se sitúa en esa división planteada por Català entre el “humor documental” y el “documental humorístico”, la cual hemos traído a nuestro terreno a través de la distinción entre formas simples y formas complejas. Si los cortes que fragmentan la secuencia tienen como único objetivo dar a conocer los nombres de los miembros de la familia que van saliendo de la canoa, de forma que la acción sucede tal y como se presenta, estaríamos ante un ejemplo de “humor documental” o forma simple, es decir, la apropiación a través de la cámara de una acción de naturaleza cómica *per se*. Sin embargo, si dichos cortes representan un elemento formal para construir una diégesis ilusoria, estaríamos ante un claro ejemplo de gag visual de montaje. Este segundo paradigma nos sitúa en el terreno de las formas complejas al tiempo que nos conduce directamente a la eterna discusión entorno a los límites del documental o, para más inri, frente a un ejemplo donde cabe considerar que el documental rompe el pacto que se le presupone respecto a la realidad pre-existente.

Afirmaba Josep Maria Català en una conferencia titulada *Verdades sombrías, mentiras luminosas. La Posverdad y el documental contemporáneo*⁶ una frase que viene muy al caso para la materia que nos ocupa: “la verdad no existe, pero lo que sí existe es la mentira”. En esa misma conferencia, el cineasta Elías León Siminiani reconocía, en sintonía con Català y desde su perspectiva de creador, que “tiene que haber un

⁶ Charla organizada en el auditorio CCCB en el marco de L'Alternativa, Festival de cinema independent de Barcelona, el 16 de noviembre de 2017.

gran porcentaje de verdad para que parezca verdad. La verdad objetiva no existe. Es absurdo tratar de buscarla”.

El hecho de que la cuestión referida a los límites -o al menos a ciertos límites- del documental irrumpa ya desde la primera película sobre la que volcamos la atención revela cómo el documental ha estado desde sus inicios acompañado de supuestas limitaciones a las que hacíamos referencia al inicio. En este sentido, que la secuencia con potencial cómico a la que nos estamos refiriendo pueda ser producto de rebasar o romper el supuesto pacto que el documental establece con lo real nos obliga a detenernos en ella.

En otra de sus intervenciones⁷, Català habla de dos tipos de montaje cinematográfico que nos pueden ayudar a salir de este atolladero. Por un lado estaríamos ante el tipo de montaje que sostiene casi la totalidad del cine clásico de ficción, que consiste en un montaje que se esconde a sí mismo, al que Català llama “montaje naturalista”. Se trata, pues, de un montaje cuyo objetivo es generar la ilusión de continuidad. El ejemplo más claro sería el clásico plano contra plano. En el otro extremo se encontraría el “montaje realista”, que consiste en hacer evidente el mecanismo y que busca, lejos de una ilusión de continuidad, poner en relación dos o más imágenes con el fin de crear una retórica brechtiana exactamente opuesta a la ilusión de continuidad de la primera tipología. Como ya hemos comentado, la secuencia donde Nanook y su familia llegan con su canoa a la orilla plantea dos posibilidades: que los cortes a los que nos referimos

⁷ Català Domènech, J. M.. *Imagen, montaje y pensamiento*. Sesión impartida en el Máster de Teoría y práctica del Documental Creativo. Universitat Autònoma de Barcelona, 2017.

tengan como único objetivo dar a conocer los nombres de los miembros de la familia que van saliendo del interior de la canoa, o bien que dichos intertítulos sean la excusa para, a través de lo que sería un “montaje naturalista”, crear la ilusión de que media familia viaja en el interior de la canoa, sin olvidar el potencial cómico que ello contiene. No podemos saber a ciencia cierta qué es lo que realmente sucedió en aquella orilla, y tampoco es de crucial necesidad saberlo. Lo fundamental aquí es contemplar una de las licencias que se otorga el documental en esta etapa iniciática al mostrar una acción que posiblemente no tenga ni el más mínimo poso real en términos factuales. Como recuerda el propio Català, la asunción de la idea de *postverdad* asociada al documental o, como él propone, *cine de lo real*, pasa por contemplar ciertas licencias creativas siempre y cuando en el fondo haya un poso real: “En el fondo de sus operaciones se encuentra siempre lo real, aunque sobre ese poso se puedan levantar arquitecturas ficcionales de cierta envergadura” (Català, 2017, p.186). En este sentido, Erik Barnouw resulta también esclarecedor a propósito de Flaherty:

“Flaherty dominaba la “gramática” del filme, tal y como ésta se había desarrollado en las películas de ficción (...) La pericia para representar un episodio desde varios ángulos y distancias, en rápida sucesión –privilegio enteramente surrealista que no podía compararse con ninguna otra experiencia humana– había llegado a ser una parte tan esencial del fenómeno cinematográfico que inconscientemente se la aceptaba como algo “natural”. Flaherty había asimilado estos mecanismos de la película de ficción, sólo que los aplicaba a un material no inventado por un escritor o un director, ni representado por actores. De esta manera, el drama

con su posibilidad de producir impacto emocional, se ligaba con algo real, las personas mismas” (Barnouw, [1993] 2009, p.40)

Si bien podemos asumir que lo que se ve y se oye en una pantalla no es la verdad, Javier Gurpegui Vidal se expresa al respecto de cómo esas mismas licencias pueden ser utilizadas en favor de la mentira. Para ello recuerda un documental rodado en 1944 cuyo título traducido al español sería algo así como *El Führer regala a los judíos una ciudad*. La película fue encargada por los nazis al actor y director alemán Kurt Gerron, que fue capturado en su exilio y obligado a dirigirla. Rodada en el campo de concentración de Theresienstadt (Checoslovaquia), en la película se “mostraba a los judíos del campo comiendo en mesas repletas de manjares, trabajando reposadamente en manufacturas y descansando con deporte y música (Nepoti, 1997:218) (...) Del ejemplo nazi, directamente, podemos decir que miente, que es un falso documental, como no se podría esperar otra cosa de la totalitaria política de propaganda nacional socialista” (Gurpegui Vidal, 2000, p.67).

Grierson, por su parte, que describió el documental como un “tratamiento creativo de la realidad” no aceptaba algunos de los recursos “creativos” empleados por Flaherty, como la famosa secuencia rodada desde dentro del iglú – la escena se rodó con un iglú construido a medias para poder meter la cámara dentro—. Sin embargo, hemos comprobado que la línea inaugurada por Flaherty tiene que ver precisamente con utilizar dichos recursos creativos para alejarse del documental expositivo de Grierson y buscar una suerte de epifanía simbólica reposada en una realidad pre-existente.

Otra secuencia memorable en la película de Flaherty es la conocida como secuencia del gramófono. El aparato de grabación de sonidos es presentado a Nanook y su familia acompañada de una demostración de su funcionamiento. El protagonista parece no salir de su asombro ante semejante invento, hasta llegar a morder el disco de pizarra donde se inscriben los sonidos registrados. El comportamiento de carácter primitivo que muestra Nanook es motivo de hilaridad incluso para él mismo, que ríe mirando hacia la cámara.

Destacaremos también otro instante del filme donde dos de los niños de la familia se tiran cuesta abajo por la nieve. Este instante, de unos pocos segundos de duración, puede resultar cómico en la medida que uno de los chicos ejerce de trineo para que el otro se deslice subido a él. La precariedad y el primitivismo que demuestran los jóvenes *inuk* se relaciona con la teoría de la comicidad de Bergson, previamente mencionada, en la medida que uno de los chicos abandona por un momento su rol de humano para adoptar el de trineo (máquina).

A un salto de diez años se sitúa *Congorilla*, la película documental que en 1932 realizó el matrimonio conformado por Martin y Osa Johnson dentro de la corriente de los primeros documentales de exploradores. El matrimonio norteamericano se trasladó a una región de África central y realizó una película que lejos de tener una vocación meramente etnográfica, muestra un llamativo tono cómico desde su primer plano, lo cual la convierte en relevante para la presente investigación:



Congorilla

“Aventuras entre grandes simios y pequeños seres humanos en el África Central” es el subtítulo que acompaña al título en el arranque de la película, el cuál nos adelanta sus intenciones de cara al resto de la cinta.

El subtítulo referido no engaña, y *Congorilla* dedica gran parte de su metraje a hacer símiles entre el comportamiento animal y humano. Ya desde el arranque de la película, el matrimonio presenta imágenes descriptivas de los gorilas por un lado y de las tribus nativas por otro. Pero esta aparente intención descriptiva esconde las intenciones que ya adelanta el fotograma inicial, que no son otras que las de dejar en evidencia que el comportamiento de unos y otros no dista tanto. Hablamos de una intención aparentemente descriptiva, casi didáctica, al ver que a través del montaje las distintas especies animales que habitan en la zona son presentadas, una por una y cada una con su intertítulo a modo de presentación, como si de un vídeo educativo se tratara. Al cabo de presentar varias especies de animales, el intertítulo “En el denso bosque de Ituri, en las profundidades del Congo belga, logramos una de

las grandes aventuras de nuestra carrera entre las extrañas tribus de personas pequeñas” adelanta la última de las especies a presentar: los humanos.

Además del símil en lo que al comportamiento general se refiere, vemos que el matrimonio Johnson insiste mucho en el reducido tamaño de los nativos humanos, de forma que no dudan en establecer símiles, a través del montaje, entre monos de tamaño pequeño y miembros de las tribus locales de corta estatura. Por si el símil establecido a través del montaje fuera poco, la propia Osa Johnson entra en escena y ayudada por un metro decide medir a los nativos y evidenciar empíricamente sus sospechas. La intervención en escena de la propia realizadora no se limita a las mediciones. En una secuencia contigua, una vez la cámara tiene encuadrado a un grupo de nativos, la señora Johnson reparte cigarrillos entre los presentes con un resultado que cabe esperar: todos comienzan a toser desde la primera calada.

Otra secuencia destacable de *Congorilla* guarda relación con la secuencia del gramófono de *Nanook el esquimal* destacada anteriormente. En esta ocasión, Osa Johnson reproduce, valiéndose de un tocadiscos, música jazzailable. Evidentemente, los nativos desconocen este estilo musical, pero Osa no escatima en hacer labores de profesora de baile con la intención de que los lugareños imiten torpemente su coreografía.

Como hemos apuntado al inicio, muchos de los documentales donde se aprecian acercamientos al humor lo hacen poniendo el peso de la comicidad en personajes de cierta inferioridad social. En este sentido lo expresa también Elisenda Ardevol:

“El tipo de humor de estas y otras películas de la época es a costa del nativo, representado como primitivo o salvaje y equiparado al cateto de pueblo o al niño inocente, al que puede gastársele una broma o inocentada sin que se ofenda (o sin tener derecho a ofenderse)” (Ardevol, 2009, p.231).

A propósito de las secuencias destacadas en ambas películas y partiendo de las premisas establecidas en los primeros apartados, son varios los puntos que debemos destacar. En el caso de Flaherty, es sabido que la película nace de la fascinación que siente el realizador por sus personajes después de años de convivencia, y por tanto, como recuerda Barnouw, su intención no es hacer una descripción factual de su modo de vida, sino destacar sus valores y fascinar al espectador sin renunciar a lo estético y lo poético. En este sentido, *Nanook* no es una película donde lo cómico tenga un papel hegemónico, sino que rezuma de los momentos a los que hemos hecho referencia, donde el objeto cómico, como bien señalaba Ardevol, es el comportamiento ingenuo de los lugareños. La película de los Johnson, por su parte, tiene un planteamiento que, si bien parte de un impulso exploratorio, no contiene el cariz poético de la película de Flaherty. Esto se debe posiblemente a que los Johnson no convivieron tantos años con sus personajes como Flaherty, lo que les lleva a, lejos de profundizar en los valores de los congoleños, tomar una posición de cazadores de imágenes donde, detrás de esa aparente intencionalidad didáctica de carácter casi pueril, surge un perverso ejercicio de paralelismos que lo convierte en un documental pretendidamente cómico.

En las dos películas sobre las que venimos trabajando hemos mencionado la cuestión del montaje como elemento constructor de contenidos potencialmente cómicos. No obstante, este recurso es utilizado de maneras muy distintas en ambos filmes. En el caso de *Nanook, el esquimal*, nos referíamos a la secuencia de la canoa en términos de “montaje naturalista”, donde a través de la fragmentación podemos sopesar que se busca generar una ilusión de continuidad de la acción mostrada, lo cual deriva en la problemática referida a la necesidad de un mínimo poso real. A propósito de la secuencia de la canoa, contemplábamos las dos opciones posibles: que la fragmentación fuera únicamente para mostrar los nombres de los miembros de la familia, o bien que Flaherty tuviera la ocurrencia de componer un gag en detrimento de mantener un mínimo poso real. En este segundo caso, Flaherty estaría generando un contenido cómico a priori más cercano a la ficción. A tenor de este tipo de recursos, si bien es cierto que en las últimas dos décadas se ha escrito mucho sobre las licencias creativas que se le deben o no permitir al documental contemporáneo, posiblemente se echa en falta la puesta en relación de dichas licencias con las que se otorgaron a sí mismos los primeros documentalistas, como en el caso de Flaherty. En referencia sobre todo a las nuevas tendencias del documental, la gran mayoría de estudios coinciden en que al documental se le debe exigir honestidad. Es decir, que, de alguna manera, dichas licencias creativas estén al servicio de una realidad pre-existente. En este sentido, el concepto de performatividad ha calado hondo tanto en la teoría como en la praxis, de forma que, evidenciar el propio dispositivo se ha convertido en las últimas décadas en uno de los grandes aliados del documental en aras de resultar honesto en relación al mundo histórico, aunque ese mundo histórico no sea otro que

el propio rodaje de la película. En esta línea se sitúa, entre otros, Stella Bruzzi:

Para algunos, el elemento performativo socava la misión tradicional del documento –que es la representación de la realidad–, porque los elementos de actuación, dramatización e interpretación para la cámara no son sino factores intrusos y enajantes. Alternativamente, se podrían considerar estas tácticas artificiales como un medio de sugerir que tal vez los documentales harían bien en reconocer la derrota de su proyecto utópico, y optar por escenificar otra honestidad, que no busque encubrir su inestabilidad intrínseca, sino más bien aceptar que la actuación – la interpretación del documental especialmente para la cámara– ha estado y estará siempre en el centro de la película no de ficción (Bruzzi, 2003, p.227).

Es importante no obviar esta cuestión en la medida que, como hemos podido comprobar, lo humorístico puede surgir a raíz de poner a prueba la elasticidad de lo documental hasta el punto de quebrarla. No tenemos como objetivo establecer los límites de dicha elasticidad, pero eso no quita que vayamos a permanecer atentos a ello.

Al contrario que la escena de la canoa en *Nanook*, la operación de montaje en las escenas referenciadas de *Congorilla* consiste en un “montaje realista”, donde existe una voluntad evidente de yuxtaponer distintos enunciados con fines jocosos. No obstante, las posibilidades cómicas de *Congorilla* tienen, al menos, dos orígenes distintos. Hay un primer plano donde dicha comicidad se puede equiparar con las secuencias que hemos destacado en *Nanook, el esquimal*, que es la comicidad que surge en las

voces ajenas a las que dedicamos este apartado. Como se ha dicho al inicio, en esta dimensión lo cómico surge de la captura de una realidad – en mayor o menor medida– preexistente. El comportamiento ingenuo de los nativos –tanto los *inuit* de Flaherty como los miembros de las tribus congoleñas de los Johnson– contiene una naturaleza potencialmente cómica per se, que puede funcionar al ser mostrada tal cual, sin necesidad de un montaje con otras imágenes. Estaríamos hablando aquí de lo que Catalá se refería como “humor documental”, donde una única unidad fílmica (un único plano) contiene los elementos necesarios que hacen que la acción mostrada pueda resultar cómica.

Posiblemente la mera captura de la cotidianidad de los pueblos primitivos sea donde más valor etnológico podamos encontrar, filmando las acciones diarias de los habitantes sin intervenir en ellas y tratando de que, poco a poco, la afección por la presencia de la cámara vaya reduciéndose a la nada, en aras de mostrar el retrato más natural posible. No obstante, Erik Barnouw no podía estar más acertado al afirmar que en estas películas la intencionalidad no es descriptiva. Tanto es así que ni Flaherty en la secuencia del gramófono ni los Johnson instando a fumar y bailar jazz escatiman en introducir elementos que alteran el transcurso natural de los hechos.

La voz ajena en esta primera corriente de documental etnográfico, de la cual *Nanook, el esquimal* y *Congorilla* son dos ejemplos paradigmáticos, consiste esencialmente en explotar lo que los habitantes de los territorios explorados dan de sí ante un equipo de filmación. Sin embargo, encontramos en ambos filmes que, por motivos distintos, existe cierta necesidad de control en detrimento de la captura de lo azaroso. Se ha

escrito mucho sobre el modo en que Flaherty realizó la película. Tras convivir durante casi diez años en distintas estancias del territorio *inuit*, es sabido que realizó un último viaje con el objetivo único de realizar la película tras haber perdido el material rodado en anteriores estancias. El propio Flaherty cuenta cómo congregó a un grupo de lugareños para que representaran unos hábitos de vida que para entonces ya no eran habituales pero sí lo habían sido tiempo atrás. En este sentido, Flaherty no tiene la posibilidad de realizar una captura de lo espontáneo al estilo cazador de los Johnson, ya que aquello que quiere filmar ha de ser representado obligatoriamente. No obstante, asumiendo la licencia de que sus personajes se representarán a sí mismos, existe en las secuencias de *Nanook* una presencia de la voz ajena en la medida que Flaherty no puede controlar lo que va a suceder, por ejemplo, en las escenas de la caza de las morsas o cuando le hace entrega del gramófono.

Las intenciones de Flaherty, con esta película, no son especialmente las de generar la risa en el espectador. La vida primitiva y salvaje de los *inuits* es de extrema dureza, y Flaherty, como decía Barnow, quiere ensalzar los valores que de aquí destilan: la supervivencia, el trabajo en equipo... Todo ello lo convierte en un relato fascinante e incluso épico por momentos, donde lo cómico no tiene cabida. La comicidad se encuentra justamente en el reverso, es decir, en momentos fútiles, como cuando dos jóvenes se tiran cuesta abajo uno subido al otro o en una simple mirada sonriente del protagonista a cámara, donde muestra su ingenuidad ante el dispositivo fílmico.

Cuando defendemos, siguiendo a Català, que en el fondo de las operaciones retóricas debe haber un poso real, defendemos que en las

voces ajenas lo azaroso debe conservar su lugar. De lo contrario, una voz ajena controlada al cien por cien por el realizador no es más que un actor siguiendo órdenes, sea profesional o no, y por tanto, estaríamos en el terreno de la ficción. Defender la existencia, más que del documental, de “lo documental”, pasa por asumir cierta pérdida de control a la hora de trabajar con elementos ajenos. De alguna manera, podríamos decir que ese poso real que debe mantener el documental consiste esencialmente en establecer un pacto de mínimos con lo azaroso a la hora de inscribir voces ajenas en la película.

A medio camino entre la captura no intervencionista y el control absoluto de la ficción, aflora ya desde la secuencia del gramófono en *Nanook* un recurso que será troncal a la hora de entender lo cómico en documental: la voz ajena intervenida. Hablamos aquí del recurso de introducir en la acción elementos que alteran el transcurrir azaroso y nos llevan a otro transcurrir, en cierta medida azaroso también. En los dos filmes sobre los que venimos trabajando hemos mencionado ejemplos claros: el caso del gramófono en *Nanook* o el caso de los cigarrillos o la música jazz en *Congorilla*. Es evidente que si esas escenas resultan cómicas es debido a la introducción de este elemento detonante. En caso contrario, ni los *inuit* contarían con semejante aparato ni los nativos congoleños hubieran fumado o intentado bailar jazz torpemente. El elemento detonante va normalmente de la mano del realizador o de alguna persona del equipo – en la secuencia del gramófono es el propio Flaherty el que aparece en pantalla introduciendo el artilugio y en *Congorilla* Osa Johnson se encarga de repartir los cigarrillos y poner a sonar la música–, por lo que podemos considerar esta incursión como una nueva voz, correspondiente al grupo de las voces propias que el cineasta tiene bajo control. Esta voz será, por

ejemplo, la que encarne la figura del reportero a partir de los años cincuenta, con las cámaras ligeras de 16mm y la posibilidad de sonido sincrónico. Como muestra, es imposible olvidar la voz de Pier Paolo Pasolini en su filme *Encuesta sobre el amor* (Comizi d'amore, 1965) rodada en los años sesenta por las calles de varias ciudades italianas. De esta manera una voz propia choca con una voz ajena para alterarla y, en estos casos, la voz ajena se vuelve potencialmente cómica. Nos referíamos en el primer apartado a que el contenido cómico pudiera surgir de una única voz o por el contrario de la combinación de varias. Hemos comprobado que existe la posibilidad de que dicho contenido se origine sin la necesidad de intervenir de forma explícita en el acontecer cotidiano. El ejemplo de los niños que se tiran uno encima del otro cuesta abajo es prueba de ello. No obstante, esperar a que el acontecer azaroso no intervenido ofrezca momentos cómicos resulta problemático a nivel tecnológico en este contexto. Los equipos de filmación son pesados y no se transportan ni se operan como las cámaras digitales de la actualidad. Requieren de cierta preparación, lo cual está radicalmente reñido con la voluntad de capturar una realidad espontánea. En esta misma línea problemática, el hecho de esperar a que el azar brinde momentos reveladores mientras se gastan metros y metros de película sin que nada relevante suceda, resulta económicamente inviable.

En estas condiciones, la tentación de introducir esa voz propia a modo de detonante se vuelve prácticamente inevitable. Asimismo, cabe precisar que si bien cuando no se interviene explícitamente en el acontecer ajeno el objeto cómico son los personajes filmados, cuando una voz proveniente del realizador irrumpe en la acción, el objeto cómico no se desplaza, es decir, siguen siendo ellos –los nativos–. Sin embargo, lo cierto es que en

este choque entre una voz ajena y una voz propia, lo que realmente se genera es una nueva o una tercera voz ajena, que mantiene su pacto con lo azaroso, en la medida que el realizador –aunque pueda intuir o buscar una reacción determinada– no sabe a ciencia cierta lo que sucederá una vez introducido el detonante.

Esta cuestión introduce un nuevo eje que vendría a establecer un abanico de niveles o modalidades de intervención sobre el acontecer cotidiano. Como hemos comprobado, la operación consiste en hacer chocar una voz propia con la voz ajena, de forma que la segunda se transforma y genera una nueva voz ajena. En esta primera corriente de documental etnográfico, vemos que la modalidad de intervención con fines cómicos consiste fundamentalmente en que de la mano del realizador se introduce en escena un elemento proveniente del mundo occidental para que los lugareños interactúen de forma ingenua y torpe con el mismo, para finalmente conducirnos a una situación hilarante.

En relación a las dos películas sobre las que venimos trabajando, existe un escalón al que *Nanook, el esquimal* no llega pero *Congorilla* sí. La diferencia no se debe a los avances técnicos que llegaron en los años treinta –como la incorporación del sonido no-sincrónico a la banda sonora–, sino a una decisión retórica. El montaje de Flaherty es fundamentalmente un montaje narrativo, donde las escenas se yuxtaponen como mera muestra de paso del tiempo. La excepción que confirma la regla en lo que a esta categoría de montaje se refiere sería la secuencia de la canoa comentada previamente, donde un montaje de tipo “naturalista” podría generar la ilusión de algo que jamás ocurrió delante de la cámara.

Sin embargo, señalábamos antes que *Congorilla* muestra sus intenciones retóricas ya desde el primer fotograma al presentar la película como “Aventuras entre grandes simios y pequeños seres humanos en el África Central”. Este encabezado arranca un film que se convierte en un ejercicio de continuos símiles entre el comportamiento de los nativos y el de los animales que cohabitan en la zona. La figura retórica del símil se lleva a cabo en *Congorilla* a través de un montaje “realista”, donde existe una intención no-narrativa de poner en relación dos imágenes. En este caso, como ya lo anuncian al inicio, los Johnson colocan imágenes de los nativos humanos realizando acciones de carácter primitivo junto con animales realizando acciones que se le presuponen al animal. De esta manera, se evidencia el parecido entre ambos comportamientos con un resultado que a la postre puede ser cómico.

Posiblemente, los dos ejemplos sobre los que venimos trabajando sean dos paradigmas para entender la distinción que Català establece entre “humor documental” y “documental humorístico”. Entre muchos factores, podemos destacar que el hecho de utilizar un recurso retórico denota cierta voluntad de búsqueda del efecto cómico. Una especie de necesidad de hacer cómico lo que en ausencia del recurso retórico no lo es lo suficiente para los Johnson. En este escalón retórico al que los Johnson llegan pero Flaherty no, la herramienta imprescindible no es otra que el montaje. Un escalón más abajo quedan las secuencias cómicas del trineo o el gramófono, ya que éstas funcionan independientemente de su montaje, es decir, responden a una forma simple que no depende de una operación de montaje para librar su efecto cómico.

Todo apunta a que la intención de los Johnson es que el espectador (occidental) se divierta viendo cómo los nativos, además de su condición de baja estatura, llevan a cabo comportamientos muy similares al de los gorilas. Abordando la cuestión desde el prisma de las voces, estamos ante una serie de voces ajenas –los nativos por un lado y los animales por otro lado– y una voz propia –en este caso vehiculada a través del montaje– que coloca las imágenes de una determinada manera. A partir de esta combinación de voces, toca averiguar cómo se articula esa posibilidad cómica. Si atendemos exclusivamente a la voz ajena donde los animales aparecen trepando por los árboles y haciendo lo que se le presupone a un gorila, no parece que el grueso de la comicidad resida en dicho comportamiento. Si, por otro lado, atendemos a la voz ajena donde los nativos llevan a cabo un comportamiento que podemos considerar primitivo o infantil, estaríamos exactamente en el mismo plano que *Nanook*, es decir, en un plano de “humor documental” ausente de trucos retóricos. No obstante, la construcción del símil entre el comportamiento de unos y otros a través de la yuxtaposición de imágenes nos sitúa en un paradigma donde cada voz forma parte de un engranaje retórico que analizaremos en el apartado de las formas complejas.

Dejando para después la construcción de lo cómico a través de herramientas retóricas vinculadas al montaje, continuaremos abordando cuestiones que surgen cuando la comicidad proviene exclusivamente de lo acontecido en el terreno de filmación. En otra secuencia que tiene lugar hacia el final de *Congorilla*, dos gorilas aparecen en pantalla pegándose mutuamente con un palo. Este hecho nos aproxima a la idea de que si el comportamiento primitivo del ser humano puede resultar ridículo, el comportamiento humano en animales, tal y como lo afirma Bergson,

también puede serlo. El hecho de que los gorilas peleen erguidos y portando palos como si de una pelea callejera se tratase les otorga un rol demasiado humano para su condición de primates. Si algo nos ayuda esta secuencia, es a intuir que lo cómico tiende a surgir cuando alguien lleva a cabo comportamientos o acciones que no se le presuponen, pero, como se ha observado, la ruptura de las expectativas debe ir acompañada de un cierto desvío hacia lo fútil.

Una cuestión capital de la que Nichols siempre se ocupa en sus estudios acerca del cine documental es de la cuestión ética, fundamentalmente a propósito de las relaciones entre la persona que filma y la persona o colectivo que es filmado, o a propósito también de la honestidad respecto al mundo histórico del material que se presenta. La cuestión ética debe ser considerada en la medida que el otro es circunscrito en la pantalla. Ciñéndonos a las voces ajenas de las que nos ocupamos en estas páginas, Elisenda Ardevol, en lo que a los primeros documentales de exploradores se refiere, no duda en afirmar que en estas películas la posible comicidad surge a costa del nativo al tratar evidenciar mediante imágenes su comportamiento primitivo, ingenuo o infantil.

Las ideas que Nichols expone al respecto se traducen en muchas preguntas y pocas respuestas ante la inviabilidad de crear un código ético o deontológico aplicable a todas las producciones documentales. No obstante, en dichas preguntas quedan planteadas las principales causas que pueden llevar a una discusión en términos éticos. Los principales estudios al respecto se centran en la cuestión de la representación. En el cómo son mostradas las personas de otras culturas ante el público occidental, que es, a fin de cuentas, el espectador habitual de estos films.

El análisis de la representación desde la perspectiva ética pone un intenso foco en ver cuáles son las verdaderas intenciones del realizador a la hora de filmar estos sujetos y, por otro lado, en analizar en qué les beneficia – o perjudica– a los habitantes de dichos lugares el ser filmados; o lo que es lo mismo: plantea una tensión entre la libertad de expresión del que filma y la privacidad o la dignidad del que es filmado. Para seguir incidiendo en ello retomaremos los casos de *Nanook, el esquimal* y *Congorilla* en tanto que son ejemplos paradigmáticos de la primera corriente de documental etnográfico, con el fin de centrarnos en el análisis de las voces ajenas y asumiendo la premisa de Ardevol de que en estas cintas la comicidad es a costa del nativo. Sin embargo, consideramos que entre estos dos documentales se aprecian diferencias en lo que a lo ético se refiere que a continuación abordaremos.

Es cierto que en las secuencias que en *Nanook, el esquimal* hemos considerado como potencialmente cómicas –a excepción de la escena de la canoa– dicha comicidad surge a partir del comportamiento ingenuo y primitivo de los protagonistas. En este caso, donde ese “humor documental” surge sin ningún mecanismo retórico de por medio, poco más se puede apuntar desde un análisis estrictamente fílmico. Como se ha dicho previamente, la cuestión ética necesita ser abordada desde un prisma más amplio, a través de las siguientes preguntas: ¿qué interés tiene ese grupo étnico en ser representado ante un público que posiblemente se ría de algunos de sus comportamientos y actitudes? ¿De no ser por los cineastas que los visitan, qué posibilidades de representación tienen los grupos étnicos de manera que sean ellos quienes tomen el control sobre su imagen? ¿Cómo se ha llegado a la situación donde uno filma y otros son filmados? Estas y otras preguntas nos acompañarán durante toda la

investigación dado que, si bien es cierto que cada película merece su propio abordaje ético, trataremos de resaltar ciertos patrones de actuación a partir de distintos casos de estudio.

La romántica historia vivida entre Flaherty y la comunidad *inuit* de la Bahía de Hudson se explica con gran nivel detalle en muchos de los estudios historiográficos del documental. Dentro de esta historia, de más de diez años de duración entre idas y venidas, hay algunos aspectos que resultan destacables en relación a la cuestión que estamos abordando y cobran especial importancia en comparación a la película del matrimonio Johnson, la cual representa un caso opuesto. En primer lugar, el hecho de que la película surja como consecuencia de diez años de convivencia con la comunidad *inuit* revela un especial interés por parte de Flaherty por ese territorio y esos personajes, al tiempo que todos esos años de convivencia dotan al realizador, a priori, de un gran conocimiento de su modo de vida y una cierta empatía con los lugareños. Es sabido también que Flaherty llevó consigo un proyector que utilizó durante el rodaje para ir enseñando a los protagonistas el material que iba rodando. De hecho, se cuenta en muchos estudios que Nanook y el resto de miembros de la comunidad se reían al verse proyectados en la pantalla. Si bien no existen documentos gráficos de esas proyecciones, la famosa secuencia del gramófono da muestras de cierta complicidad comunitaria cuando vemos que Nanook ríe de su propia torpeza mientras mira al propio Flaherty –a quien tiene enfrente– y también hacia la cámara, manifestando una mínima consciencia respecto a lo que allí se está haciendo. En relación a las preguntas formuladas, los datos historiográficos que han trascendido acerca del rodaje de *Nanook, el esquimal* dejan entrever la idea de que la película fue creándose en comunidad y buscando un equilibrio entre los

intereses creativos de Flaherty y los intereses del colectivo *inuit* de ser representados en un contexto histórico donde, respondiendo a la segunda de las preguntas formuladas, no existía ninguna otra forma de proyectar su imagen al exterior. Si comparamos este *modus operandi* con el empleado por el matrimonio Johnson en *Congorilla*, da la impresión de que la balanza se decanta más hacia los intereses creativos de los realizadores que hacia los intereses de los nativos a ser representados. Si *Nanook, el esquimal* nace, en parte, fruto de diez años de trabajo en comunidad, *Congorilla* parece surgir a partir de una jornada de caza en la que si en una mano va la cámara en la otra va el rifle. Además, como se ha señalado más arriba, los Johnson harán uso de las técnicas del montaje para convertir el material capturado en auténtico picadillo, siguiendo con la metáfora cinegética.

Hemos comprobado unos párrafos más arriba cómo en el contexto del primer cine de exploradores, dadas sus limitaciones técnicas, los hechos de mayor comicidad surgen a partir de una intervención en el acontecer cotidiano, es decir, a partir de una voz propia que choca contra la voz ajena y da lugar a una nueva voz ajena que puede resultar cómica. Dada esta circunstancia, se podría pensar que la actitud más apropiada del cineasta desde el punto de vista ético sería la de observar el acontecer rutinario sin intervenir en él, mientras que las intervenciones de diversa intensidad a las que nos hemos referido conllevarían una cierta discusión sobre esta materia. En este sentido, David MacDougall, uno de los principales teóricos sobre cine etnográfico, critica que el dispositivo observacional se convierte en un método que se aleja del verdadero conocimiento del sujeto filmado: “El mismo ascetismo metodológico que hace que se

excluya del mundo que filma, hace que excluya también a los sujetos de su película y que éstos pasen a ser objetos (MacDougall, 1975, p. 110).

En esta encrucijada, MacDougall propone un cine participativo – *participatory cinema*– donde exista un reflejo del encuentro cultural entre el realizador y los sujetos del documental. Elisenda Ardevol hace suya la idea de MacDougall y apunta de la siguiente manera:

“El cineasta reconoce su entrada en el mundo de los sujetos y les pide que impriman directamente sobre el celuloide su propia cultura. Explicitando su rol, el cineasta logra un incremento del valor del material como dato etnográfico. Mediante su interacción consciente, logra un mayor flujo de información y ofreciendo a los sujetos participar en el filme, consigue una mayor comprensión de su mundo, entra en diálogo. De este intercambio entre realizador y sujetos surge un proceso dinamizador. El producto final será mucho más denso y preciso sobre las formas en que los sujetos perciben el mundo” (Ardevol, 2006, p.111).

MacDougall compara el *modus operandi* empleado por el matrimonio Johnson con el de reporteros de televisión, fotógrafos y periodistas que llegan a la aldea y “disparan” sin previo aviso. La crítica a esta forma tiene que ver, fundamentalmente, con que “la difusión de la información y de la imagen sobre estos pueblos, incluso la configuración de su identidad, escapa al control de los propios sujetos y ellos no sacan ningún partido directo” (Ardevol, 2006, p.113).

Que la observación no-intervencionista no lleve al verdadero conocimiento de las culturas y que ésta además pueda tener en ciertos casos connotaciones colonialistas nos conduce a pensar que el encuentro cultural que propone MacDougall es la forma de abordaje etnográfico más legítima desde un punto de vista ético. Ardevol describe así ese encuentro cultural en la que a su juicio sería su forma más ideal, donde además se respetaría el pacto de mínimos con el azar que cabe exigir a lo documental:

“Un cruce de miradas, un lugar de encuentro entre el realizador y la cultura representada, un puzzle de perspectivas culturales. (...) Esta escenificación escapa siempre, de un modo u otro, al control del realizador y al discurso que quiere imponer a las imágenes” (Ardevol, 2006, p.113).

Como decimos, se trata de un contexto ideal donde el encuentro cultural es igualitario y donde esas voces ajenas se expresan libremente, manteniendo así el pacto con el azar atribuido a dichas voces en el documental. Asimismo, James Clifford, citado por Ardevol, sugiere la posibilidad de que el contexto del encuentro cultural pueda propiciar “una incongruencia próxima al surrealismo: una percepción simultánea de dos marcos de referencia distintos, una paradoja al reunirse en una sola imagen dos significados pertenecientes a universos culturales distintos” (Ardevol, 2006, p.113), lo que podría suponer, indudablemente, una fuente de situaciones con potencial cómico.

Teniendo en cuenta los datos existentes sobre el proceso de filmación de *Nanook, el esquimal* por parte de Flaherty (diez años de convivencia con los personajes, visionar conjuntamente el material rodado, aceptar

sugerencias del protagonista,...) tal vez *Nanook, el esquimal* se sitúe bastante próximo a ese encuentro cultural demandado por MacDougall, donde secuencias de cierto potencial cómico como la del gramófono surjan producto de una confianza y una complicidad trabajada durante mucho tiempo. Sin embargo, no hay que olvidar que si bien es cierto, como afirma Clifford, que se produce una paradoja al juntarse dos culturas en una sola imagen, lo cómico, en todo caso, no surge de ese encuentro en sí, sino de la torpeza y la ingenuidad de Nanook en relación al aparato. He aquí un apunte en el que coinciden varios autores, entre ellos Jean Paul Richter: “Lo cómico, lo mismo que lo sublime, está siempre en el sujeto, nunca en el objeto”⁸. Esta afirmación de Richter va de la mano de la ya conocida afirmación de Bergson, quien aclara que no hay nada cómico fuera de lo estrictamente humano.

La relación de poder entre el realizador y los sujetos parece un hecho inexorable desde el momento que uno tiene la cámara y el otro es filmado. Si comparamos, una vez más, la secuencia del gramófono con las secuencias de los cigarrillos o la música jazz en *Congorilla*, comprobamos que desde el punto de vista fílmico la operación es prácticamente la misma: introducir un elemento –mediante una voz propia– que para los lugareños resulte extraño y que altere el comportamiento rutinario de esas voces ajenas. Sin embargo, como sospechábamos más arriba, son cuestiones que traspasan el lenguaje estrictamente fílmico –como el analizar las condiciones de la filmación o el conocer la relación personal entre el realizador y los sujetos– lo que nos lleva a hacer una valoración ética u otra. En este sentido, la relación que se establece entre Osa

⁸ Citado por Marcelino Menéndez y Pelayo: *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. ii, p. 118.

Johnson –ya que es ella quien aparece en pantalla– y los nativos de las tribus congoleñas denota un cierto grado de imposición en beneficio de su propio gag, porque, ¿qué interés puede tener ese grupo de nativos por aparecer ante un público occidental haciendo el ridículo al intentar fumar o bailar jazz? Por parte de los realizadores no existe, en estas secuencias, ninguna voluntad etnológica en la medida que estas personas ni fuman ni bailan jazz. Existe, por encima de todo, al menos en el caso de *Congorilla*, la firme voluntad de construir una situación cómica.

Dada esta situación en la que, como afirma MacDougall de la mano de Ardevol, “los grupos filmados tienen escaso o nulo interés por las películas que se realizan sobre ellos” (Ardevol, 2006, p.114), cabe concluir que la única manera de legitimar este tipo de films desde el prisma ético sea ponerse al servicio de los nativos de forma que sean ellos quienes decidan qué se filma y cómo se filma. Si bien es cierto que existen experiencias posteriores –como las de Jean Rouch– de estas características, el desconocimiento del dispositivo por parte de los nativos y las dificultades técnicas en el contexto de los primeros documentales de exploradores hacen que ese tipo de prácticas sean difíciles de llevar a cabo.

4.1.2. *Ética y poética*

Realizar un film-documental donde aparecen sujetos que ni siquiera pueden llegar a entender –dado el contexto histórico– lo que representa una película y de la cual no obtendrán, a priori, ningún beneficio –al contrario que sus creadores–, puede ser considerado de poco ético. Convivir con un grupo de nativos durante años y hacerlos partícipes de la

realización del film tratando de garantizar que los intereses de la comunidad quedarán plasmados en la película parece un ejercicio más ético, a pesar de que el público occidental pueda reírse al considerar algunas actitudes de éstos como ingenuas, infantiles o primitivas. Ahora bien, si pensamos, por ejemplo, en una película de ficción como *Tabú* (*Tabu: A story of the south seas*, 1931), donde un grupo de actores no profesionales se ponen a las órdenes de Murnau y todo su equipo técnico, vemos que la situación cambia. El filme narra las costumbres y rituales de una tribu que habita en una isla remota del Pacífico sur donde los dos protagonistas luchan por llevar a cabo su historia de amor. Si *Nanook* nace fruto de una convivencia prolongada y *Congorilla* surge de la captura indiscriminada y la manipulación, *Tabú*, como película de ficción que es, surge a partir de una relación comercial entre el equipo y los actores donde un guión previamente escrito por el propio Murnau –con la discreta colaboración de Flaherty– marcará las pautas del rodaje. Este ejemplo sirve para ver que la discusión –tal y como la hemos planteado aquí– queda excluida cuando se trata de una película de ficción canónica, donde no existe el poso real que venimos mencionando y las voces ajenas, representadas aquí por actores, no escapan al control del realizador. En las películas de ficción los problemas éticos suelen surgir cuando la película en cuestión aborda un tema que ya es previamente controvertido, pero rara vez de la relación entre el realizador y los actores. Esta afirmación nos conduce a la siguiente pregunta cuya respuesta ya hemos intuido desde un principio cuando hablamos de la inferioridad poética del documental para lo cómico: ¿Es más fácil generar contenido cómico cuando la relación entre realizador y sujetos filmados está libre de obstáculos relacionados con lo ético?

El teórico de cine y semiólogo francés Christian Metz establece una categorización de la pintura, la fotografía, el cine y el teatro en lo que a la percepción de éstas se refiere por parte del espectador. Metz atribuye a las obras de distinto soporte una lectura en torno a dos elementos de percepción: “por una parte, la impresión de realidad provocada por la diégesis, por el universo ficcional, por lo representado característico de cada arte y, por la otra, la realidad del material empleado en cada arte a efectos de representación (Metz, [1968] 2002, p.40). Ese punto de abstracción al que el teórico francés llama diégesis es alcanzado al contemplar una obra fílmica, en palabras de éste. Para Metz, el arte teatral difícilmente alcanza ese punto de diégesis ya que “maneja un material demasiado real” (Metz, [1968] 2002, p.40). En el otro extremo se sitúan, siguiendo al autor, la fotografía y la pintura realista:

“Un material demasiado pobre en índices de realidad acaba por no tener suficiente intensidad para sostener y constituir un universo diegético (...) Entre estos dos escollos, el filme encuentra un precioso equilibrio: aporta suficientes elementos de realidad – respeto textual de los contornos gráficos y, sobre todo, presencia real del movimiento– para servirnos una información rica y variada acerca del universo de la diégesis, información inaccesible para el material de la fotografía o de la pintura” (Metz, [1968] 2002, p.41).

Siguiendo la teoría de Metz se puede pensar que el estado de inmersión diegética es el territorio ideal para el surgimiento de contenido con potencial cómico. Un lugar de abstracción pero a la vez reconocible en su movimiento donde la cuestión ética puede quedar parcialmente excluida

en la medida que la consciencia por “la realidad del material empleado a efectos de representación” puede llegar a ser obviada. Si anteriormente se ha dicho que la cuestión ética depende también de elementos ajenos al análisis meramente fílmico, esa “realidad del material empleado a efectos de representación” a la que se refiere Metz puede ser susceptible de ser analizada desde dicho prisma. En este sentido, el documental tiene una circunstancia desfavorable en comparación al cine de ficción: mientras que en la ficción el “material empleado a efectos de representación” en la mayoría de casos se limita a relaciones contractuales entre la producción de la película y los actores, la producción de un documental debe lidiar con una serie de cuestiones éticas como las que venimos observado, las cuales pueden ir en detrimento de la abstracción diegética apuntada por Metz, en la medida que, dada su delicadeza cuando se trabaja con voces ajenas pertenecientes al ámbito de la realidad, se les preste una mayor atención.

Parece que las secuencias con potencial cómico que se pueden identificar en *Nanook, el esquimal* o *Congorilla*, donde los personajes –forzados por los realizadores o no– muestran actitudes ingenuas y primitivas, hacían mucha gracia entre el público de la época, “quizás por un humor condescendiente, quizás por ver a los primitivos de la época bailar ritmos modernos” (Ardevol, 2009, p.231). Casi tres siglos antes, Thomas Hobbes se refería a este fenómeno como “gloria súbita”. Según el pensador inglés, la facultad del humor –y por consiguiente la risa– se activa al percibirse a uno mismo como superior al que tiene enfrente. Esa percepción deberá ser repentina para que ese entusiasmo o sentimiento de superioridad – *gloria súbita*– explote en risa. Asimismo, el propio Hobbes criticó que “muchas risas ante los defectos de otros es un signo de pusilanimidad. Pues una de las labores propias de las grandes mentes es ayudar y liberar a otros

del desdén, y compararse a sí mismos solamente con los más capaces.” (Hobbes, [1651] 1980, p.163). Esta visión negativa del humor desde el punto de vista moral es compartida por Charles Baudelaire, quien calificó la risa poco menos que de satánica:

“¿Qué hay de regocijante en el espectáculo de un hombre que cae en el hielo o en el pavimento, que tropieza en el borde de una acera? (...) Si queremos ahondar en esta situación encontraremos en el fondo del pensamiento del que ríe cierto orgullo inconsciente. Es el punto de partida: yo no me caigo; yo, camino derecho; yo, mi pie es firme y seguro. No sería yo quien cometería la tontería de no ver una acera cortada o un adoquín que cierra el paso” (Baudelaire, [1855] 1988, p.24).

Sin embargo, otros autores, sobre los que destaca Bergson, optaron por ver el vaso medio lleno y otorgar a la capacidad humorística una voluntad correctiva:

“La risa es, ante todo, una corrección. Hecha para humillar, ha de producir una impresión penosa en la persona sobre quien actúa. La sociedad se venga por su medio de las libertades que con ella se ha tomado. No llenaría sus fines la risa si llevase el sello de la simpatía y de la bondad. Pero se podrá decir que al menos su intención es buena, que a menudo castiga porque ama, y que al reprimir las manifestaciones exteriores de ciertos defectos nos invita a que corrijamos en nosotros estas mismas faltas y nos mejoremos interiormente” (Bergson, [1900] 1985, p.66).

No parece descabellado pensar que cuantas más suspicacias levanta esa “realidad del material empleado a efectos de representación” más dificultosa será la inmersión diegética a la que se refiere Metz. En este sentido diremos que la imagen documental presentada por Flaherty en esta primera época constituye el inicio de lo que en adelante llamaremos imagen simbólica⁹, donde el cineasta emplea algunas licencias como la dramatización de los hechos ante la cámara como consecuencia de las limitaciones técnicas. La oposición a dicha forma de presentar las imágenes estaba representada, naturalmente, por Grierson, quien era más partidario de la captura del espacio-tiempo factual en favor de un verdadero conocimiento de la realidad. Sin embargo, este proyecto utópico estaba ya desde sus inicios condenado al fracaso, ya que incluso Grierson, a la hora de rodar su emblemático documental *Pescadores a la deriva* (*Drifters*, 1929), posiblemente también tuvo que dar algunas indicaciones a la hora de filmar a los pescadores faenando a bordo del barco, teniendo en cuenta la poca movilidad de los equipos de la época.

De la misma manera, si el público de la época reía con secuencias como las que hemos destacado, es posible que se tratara de un público que no se irritara en exceso cuando las acciones cómicas a costa del nativo implicaban unas intervenciones de cierta agresividad en su vida cotidiana. Ambas circunstancias pueden deberse a ciertos paralelismos estéticos y técnicos con el cine de ficción de la época, lo que hacía que la “realidad del material empleado a efectos de representación” no fuera una cuestión

⁹ Nos referimos a que el valor documental de este tipo de imágenes no reside en haber sido capturadas de manera espontánea, sino en que son fruto de un conocimiento exhaustivo de la realidad social, la cual se presenta en imágenes haciendo uso de algunos recursos de filmación y edición más propios de la ficción pero siempre con una voluntad documental de fondo. De ahí que éstas adquieran una gran carga simbólica.

relevante ni de discusión. No es hasta la aparición de las cámaras de 16mm surgidas a partir de los años cincuenta –con capacidad para captar el acontecer real de manera mucho más espontánea y con mayor capacidad de adaptarse a ella– cuando se preste mayor atención a aspectos extradiegéticos, los cuales suponen en ocasiones un obstáculo para el flujo de lo cómico. A propósito de las corrientes de documental –como el *cinéma vérité* o el *direct cinema*– surgidas de la mano de los equipos ligeros de 16mm, no es casualidad que algunos teóricos como Brian Winston apuntaran que dichas formas de documental, que retomarían con sus nuevos medios la utopía realista de Grierson, hicieran “retroceder al cine documental veinte o treinta años”.¹⁰

4.1.3. En busca de una comedia “real”

No cabe duda de que uno de los avances históricos en el terreno documental –con especial incidencia en el documental etnográfico– es el que propicia la aparición de las cámaras de 16mm durante los años cincuenta. Y tampoco cabe duda de que si hubo un cineasta que tomó el testigo de dicho avance no fue otro que el antropólogo francés Jean Rouch.

Lejos de inmiscuirnos en cuestiones historiográficas, enfocaremos el análisis de la obra rouchiana a partir de las premisas metodológicas establecidas al inicio y que hemos venido empleando hasta el momento. En la dimensión paradigmática, nos referiremos a las tres vías de alivio

¹⁰ Citado en Renov (1993), p.127.

propuestas al inicio para comprobar si los nuevos cines surgidos en la década de los cincuenta proponen virajes que pongan al documental en la senda de dicha situación de “alivio cómico” o si, por el contrario y parafraseando a Winston, lo hacen retroceder veinte o treinta años. En este sentido, atenderemos a propósito de modalidades como el cine directo, el *cinéma vérité* o el cine observacional a la relación entre las imágenes y el mundo histórico, a la que también nos venimos refiriendo como la cuestión de la honestidad, los aspectos éticos y, por último, lo referido a los avances técnicos.

El nuevo paradigma del cine de Jean Rouch, donde el elemento vertebrador fundamental son los nuevos equipos ligeros de 16mm –con posibilidad a partir de cierto momento de registrar el sonido sincrónico–, conlleva a su vez nuevas posiciones respecto a las otras dos posibles vías de alivio planteadas. En lo que llamamos honestidad, si en el paradigma del primer documental de exploradores la imagen documental era concebida como una imagen simbólica, en la medida que no era posible otra forma de documentar el acontecer cotidiano más que empleando ciertas licencias de dramatización, la aparición de las cámaras ligeras plantea un nuevo desafío dada su capacidad para captar lo cotidiano de una forma mucho más espontánea. En tercer lugar, si en lo que a la ética se refiere partimos de unos precedentes donde existe una tendencia a que el realizador ejerza una posición de poder respecto al sujeto filmado, debemos analizar si este nuevo paradigma que Jean Rouch inaugura plantea cambios en este sentido.

Este nuevo contexto paradigmático influye asimismo en cada uno de los factores del análisis sintagmático con los que venimos trabajando. Resulta

evidente que la dialéctica entre el control y el azar adquiere una nueva dimensión desde el momento en que la cámara de cine cuenta con una nueva capacidad de movimiento. Este hecho hace atisbar que, si con los equipos pesados de los primeros documentales la balanza se decantaba hacia una necesidad de control, las nuevas cámaras podrán, al menos, hacer algo de contrapeso al respecto. En esta línea, esta capacidad para la espontaneidad convertirá, a priori, las antiguas voces ajenas de carácter simbólico en voces ajenas de mayor pureza o valor etnológico, en la medida en que la cámara tiene una menor necesidad de que el acontecer cotidiano tenga –en mayor o menor medida– que adaptarse a ella. Como decíamos más arriba, si la ligereza de los equipos de filmación consigue marcar distancias con la imagen-documental simbólica del modelo de Flaherty, también consigue introducir nuevos elementos de discusión a la que será, en adelante, la caja de pandora de la teoría del documental: la discusión en torno a la honestidad de las películas respecto a la realidad del mundo histórico. El nuevo documental propiciado por los avances técnicos deja atrás una cierta fe en la imagen-documental simbólica –sostenida por la voluntad documental de sus realizadores– al tiempo se encamina, a partir de los films de Jean Rouch, hacia una nueva forma de honestidad tecno-dependiente.

En este nuevo contexto cabe analizar en qué condiciones surgen las posibilidades cómicas en comparación al primer documental de exploradores, centrándonos, en primer lugar, en las formas simples, protagonizadas, una vez más –especialmente en el documental etnográfico–, por las voces ajenas de las que nos ocupamos en este apartado. Podemos presagiar que las voces ajenas presentes en los films de Jean Rouch surgen con un mayor grado de espontaneidad respecto a

sus sucesoras. Esta nueva capacidad de captura y adaptación otorga al cineasta un mayor poder sobre los sujetos filmados, lo cual puede conllevar una mayor responsabilidad en lo referido a las cuestiones éticas. En este nuevo contexto tecnológico, las distintas posiciones tomadas por los cineastas configuran formas de documental que han recibido el nombre de observacional, cine directo o *cinéma vérité*. Como tantas veces se ha explicado, si el *cinéma vérité* representa y hace explícito el encuentro entre el realizador y los sujetos participantes, el otro extremo estaría representado por el modo de cine directo, donde el realizador, dotado de la agilidad que le proporcionan los nuevos equipos de filmación, trata de desaparecer y filmar el acontecer real sin ningún ápice de intervención.

El indiscutible impulsor del nuevo paradigma del cine documental es Jean Rouch, quien se da a conocer –aunque había filmado unos pocos cortometrajes de carácter etnográfico previamente– a través de la película *Los amos locos* (*Les maîtres fous*, Jean Rouch, 1955) donde asiste con su cámara a una serie de rituales grotescos realizados por una secta de indígenas africanos. Tal y como indican los títulos de crédito, la película, de escasos treinta minutos de duración, está filmada a petición de los sacerdotes de la secta Hauka motivados por el orgullo que sienten por sus violentos rituales. En este film se puede apreciar la agilidad con la que Rouch mueve la cámara de un lado a otro, anticipándose a las sucesivas acciones que van confeccionando el ritual. Rouch muestra de forma cronológica esa suerte de ceremonia macabra al tiempo que su voz en off va narrando los acontecimientos en un tono descriptivo. Las voces ajenas aparecidas en *Los amos locos* resultan difícilmente cómicas puesto que la voz en off de Rouch nos acompaña a mirarlas con cierto desagrado –el ritual incluye matar un perro y beberse su sangre–. El realizador, no

obstante, mantiene un espíritu crítico durante todo el film, donde sugiere que estos rituales macabros no nacen injustificadamente. Si al inicio el film Rouch afirma que “este juego violento es solo reflejo de nuestra civilización”, cierra el film con la siguiente afirmación:

– (Rouch): “Nos tenemos que preguntar si los africanos no conocen algunos remedios para no ser anormales sino estar perfectamente integrados en su medio. Remedios que nosotros desconocemos todavía”.

La intencionalidad didáctico-crítica a través de su voz en off y un cierto desagrado causado por las costumbres macabras de los personajes hacen muy dificultosa la activación del sentido humorístico. En este sentido, el propio Bergson sostenía que lo cómico requiere de cierta “anestesia del corazón”, un estado nada fácil de alcanzar dadas las características de las imágenes mostradas:

“Desimpresionaos ahora, asistid a la vida como espectador indiferente, y tendréis muchos dramas trocados en comedia. Basta que cerremos nuestros oídos a los acordes de la música en un salón de baile, para que al punto nos parezcan ridículos los danzarines. ¿Cuántos hechos humanos resistirían a esta prueba? ¿Cuántos cosas no veríamos pasar de lo grave a lo cómico, si las aislásemos de la música del sentimiento que las acompaña? Lo cómico, para producir todo su efecto, exige como una anestesia del corazón. Se dirige a la inteligencia pura” (Bergson, [1900] 1985, p.13).

Pese a que siempre existe en su cine una cierta tentación de acercarse al terreno de lo cómico –gracias en gran medida a la excentricidad de la mayoría de sus personajes–, las dos películas fundamentales donde Rouch más se acerca a dicho terreno son *Poco a poco (Petit à Petit, 1971)* y *Cocorico Señor Pollo (Cocorico monsieur Poulet, 1973)*, las cuales procedemos a analizar a continuación, pero sin perder nunca de vista el resto de su filmografía, ya que, para un análisis más rico, huelga poner en relación sus diversos trabajos.

Existe una necesidad por parte de Rouch al comienzo de la mayoría de sus películas de explicar el pacto que ha establecido con los personajes de cara a la realización del film. Si al comienzo de uno de sus films más celebrados, *Yo, un negro (Moi, un noir, Jean Rouch, 1958)*, cuenta a través de su voz en off que su trabajo en la película consiste en seguir a los dos protagonistas durante seis meses mientras hacen lo que les venga en gana, en la emblemática *Crónica de un verano (Chronique d'un été, Jean Rouch, 1961)* deja claro, de similar forma, en qué consiste lo que veremos a continuación:

– (Rouch): “Este film no ha sido interpretado, sino vivido por hombres y mujeres que han dado momentos de su existencia a una nueva experiencia de cine-realidad”.

La Pirámide Humana (*La pyramide humaine*, Jean Rouch, 1961) estrenada a la par de *Crónica de un verano*, comienza también de la siguiente manera:

– (Rouch): “Esta película es un experimento realizado con algunos adolescentes negros y blancos. Una vez comenzado éste, el director se limita a filmarlo”.

Por si esto fuera poco, la primera secuencia de la película muestra al director reunido con parte de los que serán los protagonistas del experimento fílmico –los blancos– hablando sobre el propio proyecto en el que están a punto de embarcarse.

El propio Rouch, en un escrito publicado en 1972 bajo el título *The Camera and Man* (El hombre y la cámara), en un claro guiño a Vertov, venera el método participativo empleado por Flaherty en la película *Nanook, el esquimal* –al que ya hemos dedicado unos párrafos previamente–, al pronunciarse de la siguiente manera:

“No tenía ni idea que en ese preciso instante estaba inventando la “observación participativa” (un concepto utilizado por etnógrafos y sociólogos 50 años después) y el “feedback” (una idea con la que aún a día de hoy estamos experimentando torpemente” (Rouch, 1972, p.38).

De esta manera Rouch se convierte en el sucesor natural de ese primer Flaherty de *Nanook*, donde apuesta fundamentalmente por hacer un cine con las comunidades nativas y no sobre las comunidades nativas tal y como lo hacía el matrimonio Johnson. Parece evidente que la ética y el eje concentración/concesión de poder sobre los personajes van cogidos de la mano en todo momento. Si en el contexto de los años veinte la cuestión ética pasaba por construir la película en comunidad –mostrando y debatiendo las imágenes con los protagonistas– Rouch, con la tecnología a su favor, lleva la idea de la película participativa un paso más allá y abraza prácticamente el modelo ideal de MacDougall de ponerse al servicio de la comunidad. Si, como decimos, Rouch llega a donde Flaherty no pudo llegar, es sencillamente porque su cámara ligera le permite adaptarse a la total libertad de movimiento que concede en cada película a sus personajes, mientras que el aparatoso equipo de filmación de Flaherty demandaba un cierto control sobre ellos. Se trata, pues, de una balanza a la que Flaherty y Rouch tratan de poner equilibrio. A Flaherty su pesada cámara no le otorgaba esa capacidad de movimiento y debía compensarlo ejerciendo un cierto control sobre los acontecimientos, mientras que, Rouch, al contar con un gran poder de movimiento para la captura, compensa la balanza renunciando a ejercer el control sobre los personajes: “adaptarse al contexto supone que el cámara no tiene el control sobre éste, no puede modificar su organización o interrumpir una secuencia de comportamiento (...) No dirige la acción, sino que la sigue” (Ardevol, 1998, p.222). En la medida que realizan esta compensación de poderes, se puede consensuar, siguiendo a MacDougall y Ardevol, que ambas formas de abordaje etnográfico mantienen una postura éticamente aceptable en comparación a otros métodos previamente discutidos.

A partir de las películas etnográficas de Jean Rouch podemos empezar a hablar también de una cierta performatividad en el campo del documental. Si previamente asumíamos que el primer documental de exploradores no necesitaba explicar su *modus operandi* ya que la ausencia de otras formas de abordaje etnográfico convertían sus imágenes en imágenes simbólicas a la vez que únicas, la aparición de nuevos dispositivos de registro –y en consecuencia nuevas formas de registro– empuja a Rouch a buscar una nueva forma de lo que venimos llamando honestidad. Llegados a un momento secular donde las nuevas tecnologías y la televisión han desacralizado la imagen simbólica del pasado, surge en el cine de Rouch, como decimos, la necesidad de aportar un (meta)discurso donde se busca desenmascarar la operación fílmica que se va a llevar a cabo. Por tanto, estaríamos ante los primeros ejemplos de lo que décadas más tarde Nichols llamaría documental performativo y, más concretamente, ante unos ejemplos de esas “otras honestidades” a la que nos hemos referido previamente a propósito de la apreciación de Stella Bruzzi, las cuales serán determinantes en el panorama contemporáneo de cara a albergar contenidos cómicos de cierta solvencia.

Comenzaremos a reflexionar sobre las secuencias que cuentan con un apreciable potencial cómico en los films de Rouch a partir de una curiosidad: si en la mayoría de sus trabajos previos existe esa secuencia a modo de declaración de honestidad mencionada recientemente, tanto *Poco a Poco* como *Cocorico Señor Pollo* arrancan sin una previa explicación acerca del operativo fílmico que el realizador se dispone a utilizar. Sin embargo, los títulos de crédito mostrados al inicio de *Cocorico Señor Pollo* ofrecen información igualmente reveladora.



Cocorico Señor Pollo

Como se aprecia en la imagen, la autoría de *Cocorico Señor Pollo* recae en Jean Rouch y en los dos personajes principales –también personajes protagonistas en *Poco a Poco*–. El hecho de que Rouch conceda la autoría a los personajes nos adentra en un paradigma sin precedentes sobre el que debemos reflexionar.

Poco a Poco narra –sin previo aviso– las peripecias de Damouré Zika, un empresario nigeriano interesado en construir un edificio de varias plantas en su ciudad que acude a París con la idea de tomar algunas referencias al respecto. Dos de los responsables de la empresa *Petit à Petit* son el propio Damouré y Lam, el otro personaje que firma la película. Podemos indicar que el primer detonante que da pie a situaciones de tendencia cómica vienen dadas a partir de la actitud irreverente mantenida por Damouré desde el momento que pone el primer pie en la gran ciudad: los comentarios provocadores en el taxi, la irrupción sin previo aviso en el despacho del responsable de una empresa constructora... No obstante, los momentos más cómicos suceden cuando el protagonista realiza un supuesto estudio antropológico a los transeúntes, que consiste en que los

parisinos le muestren su dentadura o se presten a que Damouré les tome algunas medidas. La película continúa con la llegada a París del segundo protagonista, Lam, el cual presiona al primero para que abandone París y vuelva con él a Nigeria. Entretanto, Damouré parece olvidar el objeto de su viaje y de la mano de su compañero Lam se aventurarán en actividades que no dejan de ofrecer algunos instantes hilarantes.

Cocorico Señor Pollo, estrenada tres años después, narra las dificultades de un pequeño grupo de locales, entre los cuales se vuelven a encontrar Damouré y Lam, para poner en marcha un negocio de venta de pollos. Sobre dicho pretexto, surge una suerte de road-movie donde toda una serie de infortunios se cruzan por el camino. Si hemos de destacar uno de éstos, podemos afirmar que la vieja y descacharrada furgoneta en la que viajan es casi la protagonista del film, ya que gran parte de la acción consiste en mostrar la dificultosa relación entre los protagonistas y la vieja Citroën. Los diferentes intentos que realizan Lam y Damouré por hacer que la furgoneta siga funcionando resultan de lo más disparatados: a falta de frenos, sacar el pie y ejercer fricción contra la rueda parece la mejor opción para detener el vehículo; o tirarla al agua para que el motor se refresque tal vez ayude a que siga funcionando.

Bajo la voluntad de no querer ejercer el control sobre los personajes que filma, subyace una voluntad ética y estética de fondo, la cual vertebra la forma de cine que plantea el autor francés. Los principales autores que han estudiado al etnólogo y cineasta coinciden de forma unánime en que “Rouch estaba convencido de que el modo más directo de llegar a la sinceridad de los personajes es a través de las decisiones que ellos tomen

en el curso de su actuación: sus narrativas, sus ensoñaciones, sus fantasías...” (Grau Rebollo, 2005, p.4).

En este sentido resulta esclarecedora la reflexión que lleva a cabo el reconocido filósofo Edgar Morin –coautor de *Crónica de un verano* junto con Rouch– al comentar con su compañero en la secuencia final de dicha película las impresiones de los protagonistas tras una proyección privada de la misma. En la que es posiblemente la película más recordada del autor, las premisas estético-éticas que venimos señalando ya destacan notablemente:

– (Morin): “Significa que llegamos a una etapa donde no tocamos el tema de las relaciones cotidianas, sino que hemos ido más lejos. Cuando son más sinceros que en la vida”.

Sobran pruebas para afirmar que, “como sugiere Grimshaw (2001:81), la cámara no es para él un artilugio desvelador de realidades, sino creador de situaciones verosímiles. De lo que se trata es de provocar un acontecimiento para poder aprehenderlo en su desarrollo espontáneo” (Grau Rebollo, 2005, p.4). Si bien esta convicción de Rouch acerca de cómo debe llevarse a cabo el ejercicio etnográfico configura unos cimientos sobre los que se asienta su filmografía y su correspondiente análisis, somos conscientes de que las secuencias con potencial cómico de los films *Poco a Poco* y *Cocorico Señor Pollo* que hemos mencionado nacen de una situación algo distinta, que puede responder, entre otras cuestiones, a

llevar hasta las últimas consecuencias la premisa inicial de que sean los personajes quienes tomen el mando de los acontecimientos.

Existe, sobre todo en dos filmes anteriores, un ejercicio retórico que supera la mera presencia de la cámara como generador de situaciones. Hablamos de cuando los protagonistas de *Yo, un negro* o *Jaguar* (Jean Rouch, 1967) introducen comentarios en off sobre las imágenes ya montadas, a veces a modo de comentario acerca de la situación que muestran las imágenes y a veces simulando un diálogo *a posteriori*. Es cierto que en estos dos films, a partir del dispositivo retórico recién descrito, se dan momentos de notable comicidad. Sin embargo, esta comicidad surge a partir de un planteamiento que tiene que ver con el montaje, por lo que se encuentra fuera de lo que hemos denominado como forma simple, que consiste, claro está, en que el contenido cómico surja directamente en el espacio de la filmación y no de una operación retórica orquestada en el montaje, la cual nos sitúa en el plano de lo que denominaremos formas complejas. En un sentido deleuziano, estaríamos aquí tratando situaciones de carácter cómico dadas en el plano del movimiento y su indivisibilidad espacial. Si bien el triángulo de voces –los protagonistas en pantalla, los protagonistas poniendo voz *a posteriori* y la voz propia de Rouch representada en el montaje– establecen un juego retórico donde se añaden elementos complejos a los fundamentos estéticos y éticos de Rouch, el potencial cómico de las secuencias cómicas de *Poco a Poco* y de *Cocorico Señor Pollo* tienen más que ver con llevar hasta las últimas consecuencias dichos fundamentos dentro del plano simple que con gags de montaje más propios de formas complejas.

Sonia Gómez Gómez plantea una tesis que cabe tener en cuenta llegados a este punto. La autora sugiere que de entre lo que podríamos considerar elementos fundamentales de la comedia canónica los únicos que tienen lugar en el documental son, a grandes rasgos, la premisa y el personaje cómico. En este sentido añade lo siguiente:

“Las herramientas usadas en ficción cómica: la exageración, el choque de contextos, la respuesta inadecuada, la oposición cómica de personajes, las verdades o las mentiras con efecto cómico, el *running gag*, los malentendidos o dobles sentidos, pueden encajar en una narración que parta de una premisa cómica o de la presencia abusiva, o protagonista, de un personaje voluntariamente cómico. Sin uno de estos elementos el resto de tropos, difícilmente entran en acción” (Gómez Gómez, 2009, p.171).

Desde un punto de vista bergsoniano podríamos preguntarnos si no será redundante distinguir entre una premisa cómica y un personaje cómico, cuando la afirmación de cabecera del filósofo no es otra que no hay comicidad fuera de lo meramente humano. Es decir, que toda premisa cómica será encarnada por un personaje cómico, tal y como también lo entendía Jean Paul.

Retomando a Rouch, algunos teóricos han denominado la práctica fílmica de este autor como etno-ficción, en referencia al ejercicio donde “no importa qué parte de lo que se registre sea totalmente improvisado siempre y cuando sea *real*. La etno-ficción espera precisamente eso: que sean los protagonistas quienes expongan su personal sentido de la

realidad. Y es entonces, para Rouch, cuando la etnografía actúa con absoluta honestidad (Grau Rebollo, 2005, p.7). Existen, por tanto, dos formas de declarar dicha honestidad en Rouch. En primer lugar, en películas como *Yo, un negro* o *Crónica de un verano* se incluye una secuencia inicial donde se explica la operación fílmica que se va a llevar a cabo, lo que constituye, en los términos empleados, una declaración de honestidad explícita. Sin embargo, la propuesta bautizada como etnoficción –en referencia a películas como *Jaguar*, *Poco a Poco* o *Cocorico Señor Pollo*–, donde no existe una explicación del dispositivo, dicha declaración de honestidad va implícita en la medida que “el viaje que contemplamos en la pantalla está enfocado desde una perspectiva «endógena»: son los africanos quienes plantean la historia y la comentan (le «dan sentido»)). No el cineasta (Grau Rebollo, 2005, p.7).

Observando con cierta perspectiva, las convicciones estéticas y éticas de Rouch van desarrollándose película tras película, estableciendo un camino de ida y vuelta. En su iniciática *Los amos locos* el realizador se sitúa a una distancia escrupulosa respecto a los miembros de la secta Hauka; en el grueso de su carrera, la relación personal con algunos lugareños y su conocimiento acerca del contexto lo empuja a la necesidad de hacerlos partícipes del proceso de la película pero siendo él quien establece los temas y las reglas de juego. En este segundo punto, *Crónica de un verano* representa –pese a estar rodada en París– el ejemplo más claro donde todavía no renuncia completamente a llevar el timón narrativo de la película. Sin embargo, en *Poco a Poco* y *Cocorico Señor Pollo* su relación con algunos lugareños y su conocimiento del contexto han llegado a un punto en el que siente la necesidad de volver a su lugar de origen y dejar que sean ellos quienes cojan el timón de la historia: “*Cocorico Señor Pollo*

o *Poco a Poco* son el resultado de su complicidad con los personajes. Sabía lo que hacía, aunque no pudiese delimitar milimétricamente lo que pudiese ocurrir” (Grau Rebollo, 2005, p.14). Estos dos son, a su vez, los dos ejemplos más claros donde sus premisas estéticas y éticas en torno al cine etnográfico alcanzan su plenitud: “Éramos científicos al principio y hemos terminado siendo poetas. Es maravilloso”.¹¹ En esta línea, Paul Stoller, antropólogo y estudioso de la obra de Rouch, afirma, a través de Grau Rebollo, que “la gran contribución del etnógrafo de origen francés ha sido elaborar un corpus de trabajo donde los límites de la etnografía son los límites de la imaginación (Grau Rebollo, 2005, p.13).

Resulta paradójico, en comparación a los primeros documentales antropológicos que se han observado al comienzo –como *Nanook, el esquimal* y *Congorilla*–, que los films donde encontramos más contenido con posibilidades cómicas –en su forma simple– sean aquellos en los que la intervención de Rouch no va más allá de su presencia silenciosa, o, dicho de otra manera, aquellos donde más libertad de acción concede a sus personajes. Es cierto que en algunos films donde es el autor quien plantea los temas o las preguntas surgen momentos de cierta comicidad: la actitud ingenua en forma de xenofobia cuando algunos jóvenes franceses se niegan a relacionarse con jóvenes negros en *La Pirámide Humana* o alguna que otra respuesta de algún viandante parisino al ser preguntado acerca de si es feliz en *Crónica de un verano*. En este sentido, no debemos subestimar la influencia del condicionante introducido por la voz propia, especialmente en casos como *Encuesta sobre el amor* –correspondiente a esta misma corriente de documental–, donde los viandantes son

¹¹ Recogido por Grau Rebollo (2005) de una conversación grabada en video entre Jean Rouch, Richard Leacock y otros.

preguntados por cuestiones amorosas y sexuales, de manera que las reacciones se ven más empujadas al terreno de lo ridículo.

Nos referíamos previamente a cómo Sonia Gómez Gómez afirma que únicamente una premisa cómica o un personaje cómico otorgarán posibilidades de albergar una cierta comicidad a una película-documental. Hemos podido comprobar que si la premisa es el tema sobre el que va a girar la película, ésta es comúnmente vehiculada a través de unos personajes considerablemente cómicos. Vemos que cuando no partimos de una premisa cómica, como sucede en *Crónica de un verano*, donde la pregunta “¿es usted feliz?” se dirige directamente al corazón –en el sentido bergsoniano–, no dan pie, a priori, a la aparición de personajes espontáneamente cómicos. Sin embargo, en *Poco a Poco*, tanto el planteamiento como el personaje no sólo son cómicos, sino que subyace una clara voluntad satírica materializada a través de una actuación paródica. A través del personaje de Damouré se pretenden parodiar las prácticas etnográficas de los exploradores occidentales en África, y de ahí las mediciones y las inspecciones bucodentales a las que el protagonista somete a los transeúntes parisinos. Asimismo, *Cocorico Señor Pollo* también parte de una premisa cómica: tratar de montar un negocio de compraventa de pollos con una furgoneta absolutamente descacharrada como único medio logístico. ¿Qué puede salir mal?

Jean Rouch no establecía diferencias entre el cine de ficción y el documental, lo cual queda acreditado en sus escritos:

“Para mí, cineasta y etnógrafo, no existe prácticamente ninguna frontera entre el film documental y el film de ficción. El cine, arte

del doble, es ya el pasaje del mundo real al mundo de lo imaginario, y la etnografía, ciencia de los sistemas de pensamiento de los otros, es una circulación permanente de un universo conceptual a otro, gimnasia acrobática en donde perder el pie es el menor de los riesgos” (Rouch, 1981)¹².

Sin embargo, cabe realizar la siguiente observación: en las películas donde la premisa parte del propio Rouch pero los personajes actúan a su antojo son consideradas, sin mayores quebraderos de cabeza, documentales; sin embargo, en el momento donde la pérdida de control, o, dicho de otra manera, la concesión de poder hacia sus personajes le lleva hasta el punto de compartir con ellos la autoría de las películas –como sucede en *Poco a Poco* y se hace evidente en *Cocorico Señor Pollo*–, éstas pasan a considerarse películas más cercanas a la ficción o, como se ha acuñado por parte de algunos estudiosos de su obra, de etno-ficción. Sin embarrarnos en una discusión que incluso el propio Rouch trasciende, en los pasajes a los que venimos prestando atención existe un deseo de que el mundo histórico –y su condición azarosa– se impregne en el material fotosensible, por lo que consideramos que éstos pueden ser estudiados desde el prisma de lo documental. Asimismo, la tesis de Gómez Gómez cobra sentido en relación a la comicidad que puede llegar a surgir en las voces ajenas pertenecientes al ámbito documental: hemos comprobado que para llegar a unas voces ajenas con un cierto potencial cómico sin salirse de su forma simple, es necesario que esas voces partan de una cierta comicidad *per se* –como ocurre con el extravagante Damouré y su etnografía inversa– o que

¹² Recuperado por Grau Rebollo, J. (2005). *Los límites de lo etnográfico son los límites de la imaginación*. El legado fílmico de Jean Rouch. AIBR, Revista de Antropología Iberoamericana, nº 41, p.3.

el condicionante que parte de la voz propia del realizador contenga los ingredientes para empujar a las voces ajenas hacia territorios cómicos, como sucede, por ejemplo, en el documental *Encuesta sobre el amor*.

Si los primeros documentales de los años veinte y treinta a los que nos hemos referido al inicio se componían fundamentalmente de imágenes que hemos calificado de simbólicas, percibimos que a partir de la aparición de los nuevos equipos ligeros de 16mm y sonido sincrónico se instaura la necesidad, tal y como hemos visto en el caso de Rouch, de justificar y evidenciar la relación de las imágenes mostradas con el mundo histórico, es decir, la necesidad de “postular un vínculo extradiegético” (Carrera, Talens, 2018, p.148). Dicho a groso modo, se exige tener un pie dentro y el otro fuera de la narración como forma de honestidad o de no-abstracción. Las imágenes de Flaherty o Grierson carecen de esta característica en la medida que el contexto tecnológico no fuerza la discusión entorno a la honestidad respecto al mundo histórico en los términos que se plantea con la aparición de los nuevos dispositivos de captura. El reciente análisis de la obra de Rouch, donde hemos comprobado que los films donde no se da esa postulación extra-diegética –al menos de forma explícita– son donde más momentos con potencial cómico surgen, coincide con la reflexión realizada previamente a partir de las ideas de Christian Metz a raíz de la “realidad del material empleado a efectos de representación”.

Si “los grandes documentales no son obras que se recuerden por lo mucho que nos han hecho reír” (Gómez Gómez, 2009) posiblemente sea, como ya se ha observado previamente, porque el tener un pie dentro y el otro fuera de lo que entendemos por diégesis –en el sentido metziano– haya

impedido al espectador sumergirse de lleno en la abstracción de las imágenes. Esta inferioridad diegética o poética parece incluso buscada por parte de los cineastas del *cinema vérité*. De ahí que autores como Winston fueran tan críticos con ellos. Asimismo Pilar Carrera y Genaro Talens sugieren que “el documental es el lugar de la paradoja enunciativa, un género cuyo pleno rendimiento requiere la simulación de su «autoinmolación» como discurso autónomo en nombre de una realidad prediscursiva de la que dar cuenta” (Carrera, Talens, 2018, p.148). En esta línea, los autores insisten:

“El documental, en cuanto discurso, se levanta, como hemos dicho, sobre la heteronomía, esto es, sobre la asunción de una no plena autosuficiencia diegética (a diferencia de la ficción, que se quiere «libre del mundo»), en el sentido de que postula sistemáticamente la remisión de lo narrado a un sistema que no es el de la fábula, sino el de lo real. El sistema de recepción documental exige, por tanto, axiomatizar dichas «ataduras» del relato con el mundo extranarrativo” (Carrera, Talens, 2018, p.151).

En líneas generales es cierto que los documentales, por definición, han tratado temas, espacios o personajes pre-existentes a la película. Desde la perspectiva filosófica de Bergson se puede llegar a entender que este hecho haya supuesto un hándicap para lo cómico, especialmente en un cine documental donde dicha comicidad depende de las voces ajenas en su forma simple. La “anestesia del corazón” a la que se refiere Bergson puede resultar más dificultosa cuando se tiene un pie fuera del universo diegético que presenta la película, ya que, por ejemplo, un sentimiento de

empatía respecto a los personajes puede anular el surgimiento de lo cómico. En este sentido, la idea que venimos sugiriendo en los párrafos previos consiste en que cuanto más peso tenga en la película la trama extradiegética, es decir, las secuencias dedicadas a explicar los entresijos de la película, más dificultades tendrá el espectador de abstraerse en el universo diegético de las imágenes.

Sin embargo, desde el punto de vista estrictamente semiótico de Christian Metz previamente mencionado, podemos discutir esa idea argumentando que desde el momento en que las imágenes y el espectador son distanciados por el abismo de la pantalla de cine, poco debería importar si éstas están dedicadas a mostrar un universo diegéticamente homogéneo o todo lo contrario. Lo que entendemos de la teoría de Metz es que desde el momento en que está siendo mostrado en pantalla, dicho de manera gruesa, todo es diégesis. Esta idea nos lleva a la pregunta de si no es la cuestión ética la que, independientemente de la dimensión diegética de las imágenes, condicione el éxito o el fracaso del contenido potencialmente cómico. Es decir, que si nos situamos en la visión semiótica de que todo lo mostrado en la pantalla es diégesis, los sentimientos que según Bergson obstaculizan el humor actuarán de igual manera en cualquier narración fílmica. La teoría de Metz sitúa en una misma –única– dimensión diegética a películas como *Crónica de un verano* o *Encuesta sobre el amor*, donde el discurso metanarrativo es constante, y a películas diegéticamente más homogéneas como las mencionadas *Poco a Poco* o *Cocorico Señor Pollo*, por mencionar ejemplos sobre los que venimos trabajando.

Aún aceptando que “el sistema de recepción documental exige, por tanto, axiomatizar dichas «ataduras» del relato con el mundo extranarrativo (Carrera y Talens, 2018, p.151), no podemos considerar este hecho como un impedimento determinante para el surgimiento del humor en la medida que no podemos negarle posibilidades cómicas a dicha realidad pre-narrativa o pre-diegética. Por tanto, aceptando la premisa de Metz, lo que aquí se está debatiendo es si esa “anestesia del corazón” bergsoniana que juega a favor de lo cómico es más profunda o fácil de alcanzar en el universo diegético de la ficción que en el universo diegético del documental. Ya desde un inicio, donde nos cuestionábamos acerca de sí la poética del documental posibilita lo cómico de la misma manera que la poética de la ficción, hemos apuntado a una cierta inferioridad poética por parte del documental para dicho cometido. Para seguir profundizando en esta cuestión compleja, Sebastián Piasek apunta, a propósito del escrito de Carrera y Talens, que “la división entre documental y ficción puede siempre responder en menor medida a criterios de orden estético, como es evidente, pero encuentra principal anclaje en motivaciones políticas e ideológicas (Piasek, 2019, p.83):

“La ‘constatación’ de la existencia de esta nueva modalidad [documental], permitía ‘liberar’ a la ficción de sus responsabilidades ideológicas y políticas, al relegarla al territorio de la imaginación (...) convirtiéndola, por ello mismo, en una potente arma ideológica que opera inadvertida” (Carrera y Talens, 2018, p. 44).

En la línea de lo propuesto al inicio, lo que aquí se reconoce es una importante ventaja del cine de ficción respecto al cine documental a la

hora de gozar de una higiene ética donde lo cómico fluye con mayor facilidad. De esta manera, el cine de ficción, “en tanto ligado supuestamente al mundo de la imaginación, puede sólo dar cuenta de la crítica estética y desligarse por completo de las ataduras ético-políticas por las que normalmente debiera responder”(Piasek, 2019, p.83). Sin embargo, las tiranteces éticas que surgen en el documental, aún asumiendo su propia poética –aunque discutible cuando se le niega el carácter mimético–, tienen que ver con estar “históricamente sujeto al régimen de la verdad” (Piasek, 2019, p.83). Esta responsabilidad atribuida al documental –especialmente a partir de la aparición de los nuevos dispositivos de captura en la década de los años cincuenta– empuja a muchos cineastas como Jean Rouch, como se ha observado, a hacer explícita dicha relación con el mundo histórico, creando así un material más sensible a fricciones de tipo ético, de las cuales el cine de ficción tiende a escapar. Si muchas películas de ficción anuncian con cierta impunidad aquello de *basado en hechos reales*, el documental carga sobre sus hombros con la responsabilidad de estar, supuestamente, “hecho de los denominados hechos reales” (Carrera y Talens, 2018, p. 139).

Uno de los principales acercamientos a la poética del documental es el que realiza el profesor Michael Renov a principios de los años noventa, coincidiendo con el re-surgimiento del documental gracias a la tecnología digital, la cual no pasa desapercibida en dicho estudio¹³. Renov, quien clasifica las modalidades de documental en función de su intencionalidad –registrar, mostrar o preservar; persuadir o promover; analizar o interrogar; expresar– advierte, en términos generales, que detrás de toda

¹³ Michael Renov (ed).(1993). *Theorizing documentary*, New York: Routledge.

poética existe una retórica. Es decir, aun tratándose de documental, el autor se acoge a la teoría ontológica de Bazin en aras de marcar la distancia entre el acontecer fílmico y el acontecer real:

“Dado el reclamo de verdad que persiste dentro del discurso documental como una condición que lo define (“lo que ves y lo que escuchas es el mundo”), el colapso del signo y del referente histórico es un asunto de preocupación particular. Nuestros intentos de “fijar” en el celuloide lo que se sitúa delante de la cámara –nosotros mismos o miembros de otras culturas– son esfuerzos frágiles, si no totalmente faltos de sinceridad. Siempre si inmiscuyen cuestiones de selección (qué ángulo, toma, movimiento de cámara, va a servir más); y los resultados son, efectivamente, mediados, la consecuencia de múltiples intervenciones que necesariamente se interponen entre el signo cinematográfico (lo que vemos en la pantalla) y su referente (lo que existió en el mundo)¹⁴ (Renov, [1993] 2010).

Sumando fuerzas a esta línea donde las imágenes emitidas por la pantalla se han de considerar como un objeto de naturaleza propia, se pronuncia Roland Barthes recordando inevitablemente a otros autores como Jean-Luc Godard o a René Magritte: “El discurso histórico no sigue la realidad, solo la significa, afirma a cada momento: esto sucedió, pero el significado expreso es solamente que alguien está haciendo esa afirmación”¹⁵.

¹⁴ Véase también Michael Renov, “Re.Thinking Documentary: Toward a Taxonomy of Mediation en: *Wide Angle*, Vol. 1 -8, N° 3 y 4, 1986, 71-77.

¹⁵ Traducción de Soledad Pardo de Roland Barthes, “Historical Discourse” en : *Introduction to Structuralism*, ed. Michael Lane (New York: Basic Books, Inc.,1970), pp.149-154.

Acercándose más a la cuestión cómica pero desde un prisma más platónico, Gadamer, en el marco de su teoría hermenéutica, sugiere que “en la representación escénica emerge lo que es. En ella se recoge y llega a la luz lo que de otro modo está siempre oculto y sustraído. El que sabe apreciar la comedia y la tragedia de la vida es el que sabe sustraerse a la sugestión de los objetivos que ocultan el juego que se juega con nosotros” (Gadamer, [1960]1993, p.76). Respecto a dicho juego, Renov expone como ejemplo las imágenes alegóricas de *El hombre de la cámara*, de Dziga Vertov, donde “caballos que galopan son capaces de ser detenidos a mitad del tranco, el agua puede correr hacia arriba...” (Renov, [1993] 2010) al tiempo que desde la teoría cinematográfica no deja de considerarse ésta como una película-documental, o, al menos, de no-ficción.

Conocidas algunas teorías que abogan por una equivalencia poética entre la ficción y el documental en términos estrictamente fílmicos o semióticos, dicha equivalencia se pierde en su contexto o condición perceptiva, donde los cuestionamientos éticos que ponen freno a la comicidad cuentan, históricamente, con mayor incidencia en el documental por los motivos expuestos previamente. Si *Poco a Poco* y *Cocorico Señor Pollo* son los dos films más cómicos de Jean Rouch es, fundamentalmente, por dos motivos: por un lado, parten de premisas y personajes potencialmente cómicos – en referencia a la tesis de Sonia Gómez Gómez– y, por otro lado, Jean Rouch revierte las posibles fricciones éticas empoderando a sus personajes –habitualmente sometidos en este tipo de films– hasta el punto de compartir con ellos la autoría de la película. Dicha decisión conlleva una cierta sensación de extrañamiento sobre la naturaleza de las imágenes que vemos, la cual contribuye a distanciarlas de su referente real. De esta manera, ambas películas alcanzan un mayor grado de higiene ética que

resulta determinante para el despliegue de su potencial cómico: “Cuanto más inventado es el personaje fabulado, más real parece devenir. Experiencias como *Jaguar* o *Petit a Petit* nos arrojan a la improvisación y el humor” (G. De Angelis, 2014, p.4).

El panorama del documental al que la experiencia etnográfica de Jean Rouch abre paso puede organizarse, entre otros factores, en función del nivel de implicación del realizador sobre aquello que filma. Si Jean Rouch inaugura –y desarrolla– la praxis de lo que sería reconocido como *cinema vérité*, consistente en intervenir en el acontecer cotidiano en busca de una verdad fílmica, desde Estados Unidos, valiéndose de una tecnología similar, surgen las primeras experiencias de lo que será apodado como *direct cinema*, consistente, por contra, en la captura del acontecer cotidiano sin intervenir –aparentemente– en el mismo. La película que es considerada como la fundadora de esta corriente es *Primary* (Robert Drew, 1960), donde la cámara realiza un seguimiento a John Fitzgerald Kennedy y Hubert Humphrey durante sus respectivas campañas de primarias del Partido Demócrata en Wisconsin. De esta manera no sólo estamos ante dos formas de relacionarse con el acontecer que se ha de filmar, sino dos formas de lo que venimos llamando honestidad respecto al mundo histórico. La primera renuncia a la utopía de una captura de lo real como tal, y reivindica la captura de una realidad fílmica provocada por la propia realización de la película. Por tanto, no se pretende buscar la verdad, sino el *cine-verdad*. Desde el otro lado del charco la reivindicación de honestidad se fundamenta en la observación y el seguimiento al estilo *mosca en la pared*, renunciando alterar –al menos de forma explícita– el acontecer en cuestión, con una cierta tendencia a obviar la alteración que puede llegar a provocar la mera presencia de la cámara en según qué

situaciones. Asimismo, desde Estados Unidos y Canadá las cámaras ligeras y el sonido sincrónico se reivindican como grandes reveladores de la verdad, capaces de llegar a cualquier rincón y capturar cualquier tipo de acción por muy espontánea que fuera. Ante esta bifurcación formal, Barnouw se pronuncia de la siguiente manera:

“El documentalista del cine directo llevaba su cámara ante una situación de tensión y aguardaba a que se produjera una crisis; el *cinéma vérité* de Rouch trataba de precipitar una crisis. El artista del cine directo aspiraba a ser invisible; el artista del *cinéma vérité* de Rouch era a menudo un participante declarado de la acción. El artista del cine directo era un circunstante que no intervenía en la acción; el artista del *cinéma vérité* hacía la parte de un provocador de la acción. El cine directo encontraba su verdad en sucesos accesibles a su cámara. El *cinéma vérité* respondía a una paradoja: la paradoja de que circunstancias artificiales pueden hacer salir a la superficie verdades ocultas” (Barnouw, [1993] 2009, p.223).

En concordancia con la tesis de Sonia Gómez Gómez vemos que una voz ajena será cómica si bien el personaje o los personajes tienen un cariz cómico *per se*, o si bien el condicionante que introduce el realizador (en forma de reportero, entrevistador...) tiene el potencial suficiente como para convertir a los protagonistas en personajes cómicos. Asimismo, el planteamiento utópico de la no-intervención de los cineastas del *direct cinema* difícilmente se sostiene ya que la mera presencia de la cámara –y su operador– constituye un elemento de intervención en sí mismo y así lo sostiene el propio Nichols, al referirse a dicho abordaje como “una forma inesperada o inadvertida de participación, más que de observación”

(Nichols, [2010] 2013, p.102). Por si esto fuera poco, “ello nos coloca ante otra característica del directo, la ocultación del medio tecnológico que se da en sus procedimientos”(Català, 2008, p.183). Ante esta voluntad de ignorar y esconder el dispositivo filmico en busca de la utopía realista por parte los cineastas del directo, el operativo del *cinéma vérité* parece contar con más apoyo por parte de la comunidad crítica gracias a esa aparentemente incontestable *verdad filmica* que promulga, la cual autores como Godard se ocuparán de llevar hasta nuestros días.

Las posibilidades cómicas de un film no-intervencionista pasarán, pues, por que el o los personajes a los que la cámara se acerca ya mantengan una actitud cómica previa a la película o que la mera presencia de la cámara perturbe a los personajes de un modo que los empuje a adoptar actitudes cómicas. Esta segunda posibilidad parecían no contemplarla los cineastas del directo puesto que su reivindicación de honestidad consistía en distinguirse de la práctica intervencionista de Rouch. Si bien es cierto que la afectación que produce al acontecer histórico la presencia de la cámara es bien distinta en una película como *Gimme Shelter* (Albert Maysles, David Maysles, Charlotte Zwerin, 1970) donde los Rolling Stones y el público asistente no está pendiente de la cámara de los Maysles o en un film como *Grey Gardens*, donde los personajes llegan a interactuar con la persona que hay detrás de la cámara, pese a los intentos de este último por desaparecer de la escena en aras de mostrar unas imágenes de máxima pureza documental.

Puede considerarse que los cineastas del *cinéma vérité* parten con una ligera ventaja a la hora de generar contenido con posibilidades cómicas en la medida que su propuesta estética propone filmar a los personajes

siendo sometidos a cualquier tipo de condicionante mientras que la propuesta del directo únicamente se presta a hacer valer el condicionante de la presencia silenciosa de la cámara. Si Pasolini en *Encuesta sobre el amor* sale a la calle micrófono en mano con un condicionante de temática sexual, cuenta con posibilidades de que los transeúntes se vuelvan personajes cómicos al suponerles a éstos un tanto bochornoso referirse a dicho asunto. Un cine directo que no abogue por este tipo de prácticas verá sus posibilidades cómicas reducidas a acudir *directamente* en busca de esos personajes.

En este contexto y de forma transversal –tanto en la modalidad del *cinéma vérité* como en el directo o en su vertiente observacional– aparecen un buen puñado de documentales que se acercan a un tipo de personaje –o personaje tipo– que no merece pasar por alto. Nos referimos a una suerte de personaje en el cual pueden depositarse ciertas esperanzas cómicas que deben ser contempladas. Existe en este acercamiento una voluntad subversiva por parte de los nuevos cines, que buscan no solo alejarse de los cánones formales del cine clásico y su cosmética –otorgando a las películas un aire amateur y desenfadado– sino generar también su propio *star system*. El retrato de Manuel Summers a unos personajes trasnochados en *Juguetes Rotos* (Manuel Summers, 1966) o el abordaje de los hermanos Maysles a las excéntricas Edith madre y Edith hija en la citada *Grey Gardens*, por no hablar de otro caso español como el de *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976), donde en un ejercicio similar a los citados se produce un acercamiento a una familia muy particular. Asimismo, otros cineastas de gran reconocimiento también se suman a esta corriente. Errol Morris, en su primera película –*Gates of Heaven* (1978)–, se aventura a entrevistar a unos peculiares personajes que

guardan una atípica relación con sus mascotas, mientras que Frederick Wiseman o Raymond Depardon, en un arrebato más institucionalista, se acercan a personas internas en centros psiquiátricos; Depardon lo hará bajo una forma más cercana al *direct cinema* a través de su film *San Clemente* (Raymond Depardon, 1982) mientras que Fred Wiseman inaugurará con *Titicut follies* (1967) una extensa filmografía que se interesará, fundamentalmente, por el funcionamiento de las instituciones públicas desde un prisma observacional más distante y estático.

La aproximación a personajes de este pelaje, entre los cuales se podría establecer una taxología más precisa, nos dirige a nuevas observaciones que afrontaremos de forma fragmentada. Cuando Aristóteles define lo cómico¹⁶ como lo ridículo y la imitación de los hombres peor de lo que son, haciendo referencia a lo feo o lo distorsionado, éste parece atender más a la fisicidad de lo cómico que a lo relacionado con aspectos mentales o sociales, de manera que podemos estar ante una primera pista, que nos conduce, en primera instancia, a distinguir entre lo cómico-físico y lo cómico-mental/social. Cuando Bergson se refiere a lo cómico como “ese aspecto de los acontecimientos humanos que imita con una singular rigidez el mecanismo puro y simple, el automatismo, el movimiento sin la vida” (Bergson, 1985, p.36) parece referirse también a una flexibilidad – física– que se le presupone a todo ser humano.

Carlos Losilla utiliza el calificativo de *freak* para referirse a dicho tipo de personajes, los cuales representarían, en palabras del autor, una

¹⁶ Aristóteles (1999). *Poética*. Elaleph.com, p.12.

“conciencia real de lo grotesco”¹⁷. Entre los casos destacados previamente, hacíamos mención de los personajes de *Gates of Heaven*, la primera película de Errol Morris donde, con los cementerios de animales como pretexto, se produce una aproximación a unos personajes que guardan una peculiar relación con sus mascotas. En este sentido, podría establecerse una segunda taxonomía entre el personaje *freak* que sabe que lo es –e incluso lo reivindica– y el que lo es de forma involuntaria. Tanto en *Gates of Heaven* como en su siguiente film, *Vernon, Florida* (Errol Morris, 1982), el cariz *freak* de los personajes retratados “no surge de la apariencia, sino de un deseo frustrado de normalidad, o quizá de una ignorancia absoluta respecto a la imagen que los demás perciben del sujeto en cuestión” (Losilla, 2009, p.291). La forma de acercamiento empleada por Morris en ambos films es el de la entrevista, donde la voz propia del cineasta se ocupa de realizar preguntas –que después serán eliminadas en la edición– a un personaje que, por norma general permanece inmóvil frente a la cámara, ya sea de pie o sentado. Dicho estatismo contribuye a alejar a los personajes de una posible comicidad física, y relega su posible potencial cómico a sus facultades sociales o mentales. En los documentales de Frederick Wiseman o Raymond Depardon a los que hacíamos referencia, los cuales tienen en común el haberse adentrado en centros psiquiátricos e interesarse por sus habitantes, sucede algo ligeramente opuesto en relación a los dos primeros films de Morris. Tanto Wiseman como Depardon declinan la

¹⁷ “De algún modo, si existe una diferencia fundamental entre lo grotesco y lo *freak* es esa conciencia documental, ese plus de realidad que caracteriza la segunda de esas categorías respecto a la primera. Podría decirse que lo *freak* es la conciencia real de lo grotesco, que puede otorgar un excedente humorístico a su contemplación”. Losilla, C. (2009). *Freak out! O de cómo un cierto documental ha matado al cine (y a nadie debería importarle)*, en De Pedro G. y Oroz. E. (ed) (2009). *La Risa oblicua: tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor*. Madrid: Ocho y medio, pp.287-304.

entrevista y optan por la observación al estilo “mosca en la pared”, propia del cine directo y el observacional. Los personajes a los que los realizadores se enfrentan cumplen, a priori, con ese requisito “freak”, posiblemente llevado a sus últimas consecuencias en la medida que para los internos el deseo de normalidad ya es una quimera. Al contrario que en los films de Morris, donde la presencia casi inmóvil de los personajes no otorga posibilidades a que lo cómico pueda surgir a partir de lo físico, el planteamiento observacional de Wiseman y Depardón captura el ir y venir de los internos por las distintas salas y las zonas de recreo del centro, de forma que se abre la posibilidad cómica de lo físico.

En una de las secuencias de *Titicut Follies* vemos a uno de los internos (Albert) sumergido en la bañera mientras uno de los auxiliares le da instrucciones de cómo bañarse correctamente. Albert está colocado de rodillas, de forma que la espalda le queda fuera del agua. El enfermero le da instrucciones para que se dé la vuelta y todo su cuerpo quede sumergido, pero Albert permanece de rodillas y decide introducir la cabeza en el agua poniendo a prueba su capacidad pulmonar. Finalmente decide obedecer a su responsable y darse la vuelta, pero no sin hacer otra excentricidad: comenzar a beberse el agua de la bañera. Cabe añadir que durante la acción descrita escuchamos al responsable reír profundamente ante la actitud del interno, pero dicha risa nunca es mostrada en imagen.



Titicut Folies

En el film de Depardón, quince años posterior pero realizado con una tecnología similar, encontramos algunos momentos significativos a este respecto. Uno de los personajes sobre los que más atención presta la cámara del realizador francés es sobre un joven interno al que vemos en dos ocasiones abrir y cerrar de forma repetida los grifos hasta que, en la segunda de ellas, es recriminado por una de las enfermeras. Este mismo personaje es también capturado en más de una ocasión con los pantalones bajados. De hecho, en plano final de la película arranca con el personaje junto a la cámara y continúa observando cómo se aleja hacia el fondo del pasillo con los pantalones casi por las rodillas. Otros dos momentos de *San Clemente* donde destaca la parte física de un cierto comportamiento excéntrico o ridículo es cuando, en diferentes momentos, dos internas interpelan e increpan a las personas que se encuentran tras la cámara, mostrando su desacuerdo con que sean filmadas. La primera de ellas trata de golpear a la cámara –sin llegar a tocarla– con un papel que lleva en la mano, mientras que la segunda de ellas logra obstaculizar por unos momentos la lente de la cámara al grito de “!Váyanse!”. Esta clase de increpaciones son habituales sobre todo en la modalidad del cine directo, donde el deseo utópico del realizador por ser invisible se ve frustrado una

y otra vez por la disconformidad de los personajes filmados. De esta manera, se demuestra que la mera presencia del realizador con la cámara representa una voz propia en sí misma, que cuenta con la capacidad de alterar a las voces ajenas, tal y como lo afirma Nichols al respecto de la película *Watsonville on Strike* (Jon Silver, 1989), donde, pese a existir una firme voluntad de esconder la parte privada de la filmación, “lo que vemos no habría ocurrido si la cámara, y el documentalista, no hubieran estado ahí para registrarlo (Nichols, [2010] 2013, p.93).

Retomando la propuesta taxonómica entre lo cómico físico y lo social/mental y recordando uno de los principios bergsonianos donde se afirma que la facultad humorística responde, ante todo, a una voluntad correctiva, podemos establecer que el espectador del hecho potencialmente cómico aplica el correctivo desde posiciones hermenéuticas distintas. Echando un vistazo a los clásicos, es evidente que Chaplin y Keaton generan contenido cómico a partir de su cuerpo. En el caso de Chaplin, su personaje “aparece marcado por la debilidad de su cuerpo y la falta de potencial físico que le permita hacer frente a las exigencias que le plantea el relato (...) Keaton, por el contrario, se caracteriza por su cuerpo y figura bien contruidos (...) Se trata de un personaje que se convierte en la más ajustada reencarnación del estoico, dotado de una gran resistencia física (Pavía Cogollos, 2005, p.280), lo que le otorga también una cierta rigidez que le hace tropezar con los objetos que le rodean. Sin embargo, “tras recibir cualquier tipo de golpe, al momento de darse de bruces contra el suelo, se alza de nuevo sobre sus pies dispuesto a encajar lo que el relato le depare (Pavía Cogollos, 2005, p.280).

Dentro de los márgenes establecidos por Aristóteles, donde lo cómico es lo ridículo –parte de lo feo– que no produce dolor, la comicidad relacionada con lo físico se adivina menos problemática que cuando se pretende buscar lo ridículo ausente de dolor en la parte mental o social de un determinado comportamiento. Cuando decimos que el correctivo se aplica desde posiciones distintas, nos referimos a que a un movimiento torpe o a una mala praxis en relación con un objeto básico, el correctivo se aplica desde la flexibilidad y el conocimiento del fluir físico innato a todo ser humano. Sin embargo, cuando el personaje se encuentra estático frente a la cámara y se pretende encontrar lo ridículo en un cierto discurso excéntrico o *freak* que denote una cierta inadaptación social o, en última instancia, una enfermedad mental, resulta una empresa más complicada. Esta complejidad responde a que en este caso el correctivo no se aplica desde un saber común, sino desde la acepción individual de unos estereotipos y valores adquiridos en un contexto social e histórico determinado. En este sentido, si *Los animales son gente maravillosa* – donde todo tipo de especies de animales de la sabana africana son sorprendidos en actitudes más propias de humanos– es uno de los documentales más cómicos que se recuerdan, la división hermenéutica propuesta entre ambas vertientes de lo cómico puede entenderse de forma más clara. De tal modo, los rasgos físicos comunes a muchos episodios cómicos estarían más cerca de una eventual epistemología de lo cómico que los rasgos sociales o mentales. En este punto también cabría destacar el mediometraje *Cuánta madera roería una marmota* (*Beobachtungen zu einer neuen Sprache*, Werner Herzog, 1976), donde asistimos, en Lancaster (Pensilvania), a un peculiar concurso donde varios ganaderos compiten ante un jurado por ver quién habla más rápido. La velocidad a la que hablan los concursantes llega a tal punto que sus bocas

abandonan todo carácter humano: se trata, siguiendo a Bergson, del humano convertido en máquina, lo cual resulta inevitablemente cómico.

Si Aristóteles establece los márgenes de lo ridículo –lo cómico– en el dolor físico, en el caso de que lo ridículo pueda originarse en la parte discursiva del personaje –en lo que dice–, los límites tendrían que ver con un cierto dolor social o mental. Los personajes a los que Carlos Losilla apoda como *freaks* son muchas veces víctimas del abandono familiar o matrimonial, víctimas de la mala fortuna o de una incomprensión por parte de la sociedad. Siguiendo a Bergson, su potencial cómico podría residir en aquello de ignorarse a sí mismos, concretamente en ignorar su actitud *freak*. Sin embargo, el espectador, al contrario que sucede con lo físico, contempla al personaje cómico desde una hermenéutica muy concreta, sujeta a su sensibilidad, ideología, contexto social, cultural e histórico, de manera que estaríamos ante un contenido con un potencial cómico muy endeble.

Continuaremos prestando atención a otras dos películas de este periodo histórico, donde atenderemos a unos personajes cuyas características y posición en sus respectivas películas tienen que ver con la presente discusión. En primer lugar, hablaremos de los tres personajes que protagonizan *Queridísimos verdugos* (Basilio Martín Patino, 1977), tres antiguos verdugos del régimen franquista, encargados de ejecutar a los condenados a la pena capital. Los tres personajes son entrevistados –a cambio de una remuneración– en distintas localizaciones acerca, fundamentalmente, de sus labores como ejecutores. Los personajes aparecen siempre sentados –generalmente bebiendo vino o comiendo–, por lo que buscar la comicidad en algún tipo de excentricidad física no

ofrece, en este caso, demasiados resultados. Aquí el potencial cómico de los personajes deviene, en todo caso, de un cierto borreguismo insensible o inconsciente de unas personas que “quizá para no verse algún día al otro lado del collarín, se prestan a manejarlo¹⁸. Dicho borreguismo se puede vincular con lo ridículo cuando, por ejemplo, el verdugo Bernardo Sánchez Bascuñana manifiesta su concepción de la vida, consistente en “comer mucha carne, beber mucho vino y que le den por saco a tó!”. Si los otros dos personajes se ajustan más a la justificación de Fernando Lara dado su origen humilde, el personaje de Bernardo se distingue ligeramente de los otros dos. Una cierta ordinariez verbal coexiste con un cariz intelectual y poeta, lo que “le confiere un aura ambigua a su personaje, que ha tejido un muro de principios morales y excusas administrativas sobre los que justificar la pena de muerte que aplica” (García Martínez, 2008, p.102). Es evidente que las atrocidades que narran los tres protagonistas no tienen nada de cómico. Sin embargo, podemos encontrar lo ridículo en la impasibilidad con la que narran dichas atrocidades, utilizando, además, un lenguaje vulgar.

Si la facultad humorística, siguiendo a Bergson, cumple una función correctiva –en este caso de corrección social y verbal–, el personaje de Bernardo es, sin duda, quien más posibilidades cómicas alberga en la medida que Patino nos hace llegar la idea de que ejercía con gusto –y no por obligación como sus compañeros– sus labores ejecutoras. El mecanismo del humor, ausente de condescendencia y sujeto a condiciones hermenéuticas, se eruirá para corregir a Bernardo de su vulgaridad verbal, poesía barata y justificación de lo injustificable, siempre

¹⁸ Lara, F. *Crítica de Queridísimos verdugos*, *Triunfo* nº 744, 29 de marzo de 1977, pp. 63-64.

que sentimientos contrarios al humor no se interpongan en el camino o, dicho a la manera bergsoniana, siempre que el corazón del espectador mantenga una cierta anestesia, lo cual no resulta tarea fácil en este caso.

El otro film sobre el que merece dirigir la atención en estos términos es *Cannibal Tours* (Dennis O'Rourke, 1987). En este documental etnográfico asistimos a una aldea de Papúa Nueva Guinea donde un grupo de turistas fotografía compulsivamente el entorno y sus habitantes, dispuestos incluso a compensar con propinas a los aldeanos para obtener las ansiadas fotografías. El realizador nos presenta un encuentro cultural muy similar al que experimentó el matrimonio Johnson cincuenta años antes y quedó inmortalizado en la ya comentada *Congorilla*. Sin embargo, el realizador ya no es autor ni cómplice de un ejercicio que hemos calificado de cacería fílmica, sino que da un paso atrás y toma la suficiente distancia como para que sea precisamente la actitud de los turistas la que en esta ocasión albergue posibilidades cómicas. Como indica Juan Pablo Silva Escobar, el trabajo de O'Rourke consiste, esencialmente, en volver a la escena del crimen:

“Así, lo que se plasma en el filme de O'Rourke es la transfiguración del turista en un (post)agente colonial que se desplaza hacia esos territorios postcoloniales para recrear, por lo general de forma inconsciente, un imaginario colonial que ya no se expresa bajo las formas de sometimiento sociocultural y geopolítico de una determinada cultura, sino que el turista y el etnoturismo transforman a esas culturas en objeto de consumo cultural(...) El etnoturismo que apreciamos en *Cannibal Tours* es, por decirlo de

alguna manera, la vuelta a la escena del crimen” (Silva Escobar, 2009, p.27).

En este retorno a la escena del crimen es hora de rendir cuentas con los privilegiados de siempre –los turistas–, por lo que el planteamiento de la película va, desde un principio, en esta línea: “No hay nada tan extraño en una tierra extraña que el extraño que va a visitarlo¹⁹. La película pretende poner ante el espejo al turista occidental y plantear una reflexión acerca de la forma de turismo que éstos llevan a cabo. En este sentido es representativa, hacia el final de la película, una secuencia donde una de las turistas se mira en un espejo tras haberse pintado la cara al estilo de los nativos. La cámara de O’Rourke no solo presta atención a dicho instante sino que ralentiza la imagen para destacarlo aún más; como si lo esencial de toda la película estuviera contenida en esos segundos de metraje.



Cannibal tours

¹⁹ La película arranca con estas palabras escritas sobre la pantalla.

La distancia tomada por O'Rourke es suficiente para que las voces ajenas representadas por los turistas tomen un cariz cómico en algunos pasajes de la película. A lo largo de todo el film el cineasta busca –y encuentra– actitudes que encajan con lo ridículo, como la obsesión por fotografiarlo todo como si dicha labor fuera la única razón para viajar. Asimismo, los turistas son filmados dándoseles de grandes conocedores de muchas culturas cuando, analizando su forma de turismo, es posible que ignoren por completo el verdadero trasfondo de todo lo visitado. La constante búsqueda del realizador por capturar a los turistas en este tipo de situaciones, hace que “la figura del turista resulte finalmente no solo ridícula, sino odiosa y antipática para el espectador” (Ardevol, 2009, p.237). Cuando se traspasan los márgenes de lo ridículo y, como indica Elisenda Ardevol, entramos en el terreno del odio y la antipatía, lo que en un principio puede resultar cómico puede igualmente quedar frustrado por un profundo sentimiento de indignación.

Al respecto de la taxonomía propuesta donde se distingue la parte física de lo ridículo de la parte social o mental, nos encontramos de forma clara ante un ejemplo, fundamentalmente, de los segundo. Lo que a través de una posible activación de la facultad humorística pretende ser corregido, en términos bergsonianos, es una forma de turismo invasiva y superficial, donde los turistas buscan la fotografía más efectista ignorando completamente el trasfondo de aquello que fotografían. Es evidente que no estamos ante unos personajes especialmente cómicos por sus actitudes físicas, sino que estamos ante unos personajes en los cuales encontrará actitudes ridículas únicamente el espectador que cuenta con un conocimiento previo sobre las formas de turismo (post)colonialistas. Como vemos, estamos ante una comedia subordinada a unas condiciones

hermenéuticas concretas, donde si un primer requisito es el conocimiento previo de unas ciertas actitudes del turismo occidental, el segundo será, como hemos señalado previamente, no salirse de la consideración ridícula de dichas actitudes hacia los terrenos de la indignación o del odio, ya que, en dichos terrenos, el sentido cómico no prospera.

Pese a algunas teorías que apuntan a la equivalencia diegética –en un sentido semiótico– de toda obra cinematográfica, hemos comprobado que las cuestiones éticas y morales atendidas por numerosos autores destacados en el terreno documental, centran su análisis en la relación entre los sujetos filmados y el realizador. Posiblemente en el terreno de la ficción canónica las cuestiones morales apunten más a la forma en que una persona o grupo étnico es representado por los actores, con los cuales el director establece una relación esencialmente contractual que no será, salvo excepciones, objeto de debate ético. No deja de ser cierto que en ambos casos la cuestión ética siempre está relacionada con la referencialidad entre el material diegético y el mundo histórico, pero, como ya se ha dicho, en el terreno documental, a dicha referencialidad, se le otorga un carácter de-facto, mientras que en la ficción la referencialidad adquiere un carácter más simbólico, pero nunca urgente, en el sentido que señala Nichols: “¿Cómo pueden los documentalistas simplemente observar y pasar de lado lo que ven, si lo que ahora vemos nosotros se hace carne para diagnósticos de enfermedad (...) ¿No tienen la obligación ética de confrontar de manera más directa esas preocupaciones?” (Nichols, [2010] 2013, p. 201). Por tanto, como venimos apuntando desde el inicio, no cabe duda de que el documental de pretensiones cómicas cuenta con un hándicap añadido del que la ficción queda impune, ya que, aún contando con un personaje que pueda encajar dentro de los márgenes

de lo ridículo –ya sea en su vertiente física o social–, el hecho de dar muestras –implícitas o explícitas– de una relación éticamente discutible entre el realizador y el personaje puede provocar en el espectador sentimientos que echen por tierra dicha comicidad. En resumen, el cine de ficción canónico cuenta con la ventaja respecto al documental de que los sentimientos anti-cómicos no tendrán su origen, al menos, en esa relación. Dicha inferioridad poética del documental exige que el personaje cómico no solo debe encajar en los márgenes de lo llamado ridículo, sino que la relación con la persona que lo filma no puede suponer ningún tipo de indignidad a ojos del espectador. De ahí deducimos que los personajes de *Poco a Poco* y *Cocorico Señor Pollo* puedan despertar una cierta hilaridad, ya que cumplen con ambos requisitos, al margen de si estamos ante una comicidad más física, mental o social.

Por otro lado, a tenor de los personajes que protagonizan *Queridísimos Verdugos* o *Cannibal Tours*, constatamos que el estatus social del personaje filmado es un elemento que puede influir en su consideración de ridículo. Digamos que la vulnerabilidad social del propio personaje es equivalente a la vulnerabilidad de su potencial cómico. Dicho de otra manera, y volviendo a la terminología bergsoniana, cuanto más merecedor del correctivo humorístico sea considerado el personaje por parte del espectador, con más dificultad surgirán en él los sentimientos que en un momento dado neutralizan el sentido cómico. Si los personajes primitivos de *Congorilla* tienen alguna posibilidad de resultar ridículos, estamos ante una supuesta ridiculez que cuenta con una doble amenaza: por un lado, la indignidad que puede provocar la forma en que son tratados por el matrimonio Johnson en la medida que los nativos no obtienen ningún beneficio de la realización de la película, sino todo lo

contrario, y, por otro lado, su propia vulnerabilidad como grupo étnico desfavorecido en relación al mundo occidental avanzado que los mira, lo cual los hace menos merecedores de un eventual correctivo humorístico. El ejemplo contrario se encarna en un personaje como Bernardo Sánchez Bascuñana, de *Queridísimos verdugos*, al que se ha hecho referencia previamente. En primer lugar, como se ha dicho, la relación de Basilio Martín Patino con los personajes fue contractual, es decir, fueron remunerados por hablar ante la cámara, lo cual hace que el personaje tenga un cierto interés en la realización del film, y, en segundo lugar, gozar de un estatus social acomodado favorecido por una actividad moralmente discutible lo convierte en carne de comedia mordaz.

Los ejemplos analizados a lo largo del presente bloque son significativos en cuanto a lo que hemos denominado voces ajenas. Como ha quedado explicado al inicio, partimos de la idea de voz de Bill Nichols, la cual genera la noción de que alguien se está dirigiendo a nosotros, ya sea de forma directa o indirecta. El análisis llevado a cabo en el presente bloque ha consistido, en rasgos generales, en comprobar cómo puede surgir lo cómico en los personajes sobre los que el realizador no tiene el control absoluto, hecho en el cual reside su documentalidad. Sin embargo, hemos comprobado que la utopía realista de algunos documentalistas surgidos a partir de la aparición de las cámaras ligeras no se sostiene, ya que la mera presencia de la cámara constituye una voz propia que altera, en mayor o menor medida, el proceder de los representantes de las voces ajenas. En este sentido hemos comprobado que en los distintos niveles de intervención sobre las voces ajenas resulta fundamental el debate ético: mientras que una intervención invasiva como la de el matrimonio Johnson puede resultar indignante por la forma de tratar a esas voces ajenas, o

incluso, como indica Nichols a este respecto, la pasividad de algunos realizadores de cine directo frente a personajes con serios problemas puede tildarse de irresponsable e incluso morbosa en algunos casos. En todos estos supuestos la inferioridad poética del documental a la hora de albergar contenidos cómicos de éxito es manifiesta, en la medida que los casos estudiados se acogen, en mayor o menor medida, a la idea clásica del documental.

Hemos seguido desde el inicio la propuesta de Josep Maria Català, quien propone una distinción entre lo que puede ser cómico desde su captura en bruto (“humor documental”) y lo que puede ser cómico gracias a la utilización de toda una serie de recursos retóricos que el realizador tiene a su alcance, sobre todo en la fase de montaje. Hemos comprobado que la comedia es una empresa complicada cuando se trabaja con personajes que guardan un vínculo de facto con el mundo histórico, ya que los sentimientos que echan por tierra la comicidad están siempre al acecho. Sin embargo, algunas de las películas analizadas no se limitan a establecer una mera mediación sobre el terreno y filmarlo, sino que, como afirma Català, ponen en marcha un operativo retórico que precipita el contenido cómico. Si bien es cierto que los personajes de *Congorilla* o *Queridísimos verdugos* emanan ciertas dosis de ridiculez, fruto de una mayor o menor intervención en su acontecer cotidiano, el símil generado en el montaje donde se equiparan los comportamientos animales y humanos o yuxtaponer a las entrevistas con los verdugos una secuencia donde un médico habla de los problemas mentales de los criminales traspasa la simple mediación y nos introduce a formas más complejas de comedia documental.



Agarrando pueblo (Luis Ospina, Carlos Mayolo, 1977)

4.2. Formas complejas

El análisis realizado a lo largo del bloque anterior, dedicado a lo que denominamos las formas simples, ha consistido, fundamentalmente, en comprobar de qué formas puede surgir el hecho cómico en el sujeto filmado. El resultado obtenido se puede entender estableciendo un rango de niveles de intervención, donde si en un extremo hablamos de capturar la posibilidad cómica, en el otro hablamos de generarla o provocarla. Si a lo largo de dicho análisis la utopía realista de los documentalistas del cine directo ha quedado descartada, difícilmente existen ejemplos donde lo cómico es sencillamente capturado, ya que dicha captura, tal y como se plantea, necesita que el sujeto en cuestión ignore no solo la presencia de una cámara, sino también la presencia física del realizador y su equipo. Por este motivo, si nos queremos referir a capturar lo cómico debemos hacerlo a través de ejemplos poco frecuentes como *Los animales son gente maravillosa*, donde los animales son realmente capturados –posiblemente desde largas distancias ayudados por teleobjetivos de gran alcance– en actitudes más propias de humanos que de animales, lo cual las convierte, como bien sabemos, en cómicas.

En este extremo de la no-intervención sobre los sujetos filmados podemos situar también una de las secuencias de la emblemática *Nuestro siglo* (*Mer dare*, Artavazd Pelechian, 1983). La tesis que recorre dicho film es la de que el siglo XX es un siglo plagado de intentos por despegarse de la tierra gracias a avances tecnológicos como el dirigible o las astronaves. Para ello, Pelechian emplea una modalidad cinematográfica –basada en el montaje de imágenes ajenas– que en adelante nos será fundamental: el metraje encontrado. En el pasaje de la película que queremos destacar, Pelechian

recopila una serie de imágenes –de diverso origen– donde dichos intentos por despegarse de la tierra resultan fallidos: avionetas que no consiguen despegar y accidentes de distinta índole ocupan algunos minutos del metraje de un film que, excluyendo la secuencia referida, tiene un cariz épico gracias a la música y a la relevancia histórica de los hechos mostrados. No cabe duda, a raíz de las observaciones realizadas en el bloque anterior, que lo cómico de los despegues frustrados que se recopilan en *Nuestro siglo* pertenece a la rama del ridículo físico, es decir, una torpeza en el manejo de objetos universalmente reconocibles que, a juzgar por las imágenes, no conlleva ningún dolor considerable.

Al encajar dicha secuencia en el extremo de la no intervención debemos tener en cuenta dos factores de peso al respecto del hecho cómico indicado. En primer lugar, si bien es cierto que el ejercicio de recopilar imágenes de diverso origen y otorgarles un nuevo orden constituye un ejercicio retórico en sí, dicho ejercicio retórico, en este caso, no constituye el hecho cómico, ya que las imágenes de los despegues frustrados resultan cómicas por ellas mismas. Es decir, la voz propia –el montaje– de Pelechian no interviene en el hecho cómico, sino que yuxtapone una serie de imágenes de categoría similar, de forma que, si extraemos del montaje cualquiera de dichas imágenes y la mostramos en solitario, resultará igualmente cómica. En segundo lugar, cabe entrar en la naturaleza individual de las imágenes para comprobar que, sus autores originales, dada la categoría de los hechos, no intervienen en su acontecer: la presencia de la cámara y el operador no afecta, a priori, en el éxito o fracaso del despegue de una avioneta. Por lo dicho, junto con la comentada *Los animales son gente maravillosa*, estamos ante dos

ejemplos de voces ajenas que son cómicas *per se*, donde la mera captura es suficiente para su funcionamiento.

A partir de este punto de no intervención se abre un amplio rango de niveles donde la voz propia del realizador interviene de forma directa en el acontecer filmado. Cuando lo cómico surge a partir de todo un abanico de posibilidades de intervención –que van desde la presencia silenciosa de los realizadores de cine directo hasta la búsqueda de la verdad fílmica de Rouch a través de una intervención total–, debemos hablar de que el hecho cómico lejos de ser capturado, es, en mayor o menor medida, generado o provocado.

En este sentido, a lo largo del capítulo anterior, hemos observado una voz propia en su función más básica, consistente en generar o provocar lo cómico en la voz ajena a partir de una intervención *in situ*. Sin embargo, la voz propia puede tomar partido en el hecho cómico de otras formas que huelga analizar en el presente bloque.

4.2.1. Introducción a la comedia compleja

Antes de comenzar a trazar un recorrido paralelo donde analizaremos esas otras funciones de las voces propias, vehiculadas fundamentalmente a través del montaje, queremos recuperar la discusión en torno a la película *Poco a Poco*, de Jean Rouch, que nos servirá como transición de las formas simples a modalidades más complejas de documental y, en consecuencia, formas distintas de comedia. Contemplábamos previamente que el personaje de Damouré Zika en *Poco a Poco* puede tener dos lecturas

complementarias. Por un lado, en la línea que plantea María Luisa Ortega, podemos considerarlo un personaje documental en la medida que Rouch no ejerce control sobre él, sino que lo sigue allí donde va, haga lo que haga. Cuando Ortega afirma que es “más real cuanto más ha inventado” (Ortega, 2008, p.25) está haciendo referencia a una ausencia de sometimiento por parte del realizador, en lo cual puede hallarse lo documental. Sin embargo, parece que esa falta de sometimiento es precisamente la que pone en tela de juicio su carácter documental. Paradójicamente, parece que someter a los personajes a los deseos del realizador encaja más en los cánones del documental que otorgarles la libertad para que actúen a su antojo. De aquí que, como se ha señalado, ésta y otras películas de Jean Rouch han sido reconocidas como películas de etno-ficción. Esta segunda lectura obedece a reconocer que todo lo que vemos está orquestado por Rouch y sus personajes. El propio Rouch deja claro que él, al igual que sus personajes, trasciende las fronteras entre el documental y la ficción y no reconoce distinción alguna entre ambas modalidades, por lo que todo queda abierto a ser interpretado.

Por suerte, las secuencias que hemos reconocido y analizado como potencialmente cómicas, donde Damouré realiza una suerte de etnografía inversa tomando medidas craneales de los transeúntes parisinos y analizando sus dentaduras, tienen mucho de documental en la medida que resulta evidente, a la vista de las imágenes, que los transeúntes a los que Damouré aborda no estaban prevenidos para dicho examen etnográfico. Tenemos, pues, unas voces ajenas que no forman parte de esa orquestación, la cual sí se hace evidente en otros momentos de la película.

Si, por norma general, el sujeto filmado –la voz ajena– acostumbra a ser el sujeto cómico en el ámbito de las formas simples, hemos querido volver al caso de *Poco a Poco* porque, si bien es cierto que algunas de las actitudes de Damouré pueden denotar un cierto primitivismo a la hora de moverse por la gran ciudad, percibimos que cuando Damouré realiza la etnografía inversa, él no es el verdadero personaje cómico en una secuencia de indudable comicidad. En dicho momento, los transeúntes parisinos, al ser sometidos a las mediciones de Damouré, están más cerca de ocupar dicho puesto, pero tampoco se diría que éstos mantengan una actitud ridícula. Esto así, debemos comprender que a quien la parodia de Damouré realmente apunta es a los etnólogos occidentales que viajan a África y realizan ese tipo de prácticas con los lugareños. Buen ejemplo de ello es el documental del matrimonio Johnson previamente analizado. El personaje paródico de Damouré representa, sin duda, una excepción en la historia del documental –tanto que ha sido comprendido como totalmente ficticio–, al desempeñar un papel insólito que, como afirma Ortega, trasciende toda acepción de personaje documental. Sin embargo, optamos aquí por mirar la secuencia de la etnografía inversa desde un prisma documental ateniéndonos a la premisa de que las voces ajenas participantes en la secuencia señalada conservan unos mínimos de azar – en especial los transeúntes– y no trabajan a las órdenes de un guión y un director.

El recurso de la parodia es esencialmente un ejercicio de imitación caricaturesca que es, como decimos, absolutamente insólito en el documental. Se trata, pues, de un ejercicio mimético donde se resalta aquello que es objeto de burla. Tal y como explica Theodor Lipps, lo característico de la imitación es “la *disociación* de los rasgos de una

persona, de sus características, sus formas de hablar, actuar y de moverse, del contexto al que pertenecen”(Lipps, 2015, p.72). Es evidente que para el fin cómico dichos rasgos no pueden ser de cualquier tipo, sino que deben encajar en los márgenes de lo ridículo:

“Un rasgo de la persona imitada que, en comparación con la esencia humana normal, al igual que los defectos fáciles de soportar, aparece como algo que es demasiado o demasiado poco, o sea, en cualquier caso, como algo adecuado para dar la impresión de relativa futilidad” (Lipps, 2015, p.73).

Lipps va un paso más allá a la hora de explicar el trasfondo de la imitación y señala la siguiente característica relacionada con su percepción:

“Pero en la medida que imito entonces esa singularidad, la arranco de aquel contexto. Ahora, en cierta forma se convierte en objeto de un juicio absoluto, es decir, en lugar de en relación con su portador, penetra la conciencia en su relación con el ser humano en general. Se le mide en relación con lo que se espera del ser humano en general. Y en este contexto se presenta como pequeñez, y surte el efecto correspondiente. Surte un efecto cómico” (Lipps, 2015, p.73).

Esta última cuestión se puede relacionar con la discusión en torno a la referencialidad abordada en el apartado anterior. Decíamos que lo cómico puede verse amenazado por sentimientos anti-cómicos surgidos a partir de la propia (re)presentación de los personajes o a partir de la relación entre el realizador y el personaje filmado. Dicha anti-comicidad surge con

mayor facilidad, como se ha observado, a partir de una referencialidad de facto con el mundo histórico, al contrario que en la ficción, cuya referencialidad es, por norma general, únicamente representativa. Sin embargo, el mecanismo de la parodia o la imitación rompe con esa referencialidad de facto respecto al mundo real en la medida que las singularidades que están siendo parodiadas han sido arrancadas de su contexto original. Siguiendo a Lipps, desde ese momento, dichos rasgos se convierten en objeto de un juicio absoluto y no en relación con su portador. Por tanto, el mecanismo de la imitación o la parodia elude, de alguna manera, los sentimientos anti-cómicos que puedan surgir a partir de la referencialidad de facto entre el personaje y el mundo histórico. Dicho de otra manera, la poética generada de la imitación y la parodia cuenta con un carácter mimético más propio de la ficción, el cual le otorga al hecho cómico mostrado más posibilidades de éxito.

Hemos querido recuperar al análisis de la secuencia de la etnografía inversa de *Poco a Poco* porque supone una interesante introducción a lo que en adelante llamaremos formas complejas de comedia. En un ejercicio comparativo con la ya mencionada *Cannibal Tours*, vemos que existe una voluntad satírica muy similar en ambos films que sitúa en el punto de mira un modelo de turismo y etnografía irrespetuoso con los lugareños. Sin embargo, hay un factor que distingue un film del otro. Mientras que en la película de O'Rourke el espejo es el elemento en el que se miran los propios personajes del film y quedan retratados, el planteamiento de *Poco a Poco* convierte la propia pantalla en un espejo donde mirarse. Por tanto, la diferencia esencial entre ambas películas es que mientras en *Cannibal Tours* los personajes cómicos se encuentran dentro de la película, *Poco a Poco* apunta, con su espejo deformante, al otro lado de la pantalla.

De esta manera hemos comprobado que la primera de las características de una cierta complejidad en las formas de comedia es aquella que apunta hacia fuera de la pantalla o, dicho de otra manera, que el sujeto cómico no aparece directamente en la película, como sí sucede con lo que hemos denominado formas simples, abordadas en el bloque previo. La película de Rouch supone una excepción no solo por trascender el debate entre lo documental y lo ficticio, sino porque en ella encontramos una forma de comedia insólita en el campo del documental. Esa excepcionalidad o, dicho de otra forma, esa libertad concedida al personaje de Damouré para que lleve a cabo su propia acción paródica es precisamente la que la sitúa, en algunos de los estudios al respecto, fuera de los márgenes del documental.

A lo largo del presente capítulo recorreremos un itinerario paralelo y complementario al bloque previo, donde iremos en busca de formas de comedia complejas que van más allá de capturar, provocar o generar *in situ* la situación cómica, modalidades éstas que hemos agrupado como formas simples, en las cuales, como hemos comprobado, el sujeto cómico siempre aparece en pantalla. Eso no quiere decir que en las llamadas formas complejas el sujeto no vaya a aparecer en pantalla, sino que el sujeto cómico en cuestión será fruto de operaciones que, como decimos, trascienden las modalidades de lo cómico capturado y lo cómico generado o provocado a través de la presencia y la intervención en el propio terreno de filmación.

4.2.2. Entre el ilusionismo y el montaje intelectual

Emprendemos, pues, el recorrido paralelo volviendo a la secuencia de *Nanook, el esquimal* analizada al comienzo del capítulo de las formas simples. En la misma, recordamos cómo Nanook aparca su canoa junto a la orilla y, divididos por cortes a negro donde se van indicando sus nombres, los miembros de la familia de Nanook van saliendo de dentro de la canoa hasta un total de tres personas y un perro, que se suman a las dos que viajaban en la parte superior. En el análisis previo hemos asociado la comicidad de dicha secuencia a un cierto primitivismo o comportamiento animal por parte de los protagonistas. En dicho análisis se planteaba una primera lectura en la que se aceptaba que los cortes a negro que separan la salida del interior de la canoa de los distintos personajes respondían sencillamente a dar cuenta de los nombres de los personajes, fruto de una cierta tendencia didáctica del documental de la época –aunque no especialmente en Flaherty–. Sin embargo, hemos dejado abierta la posibilidad de una segunda lectura, donde dichos cortes a negro sirven para generar la ilusión de un hecho que nunca tuvo lugar, es decir, que nunca hubo tres personas y un perro dentro de la canoa al mismo tiempo. He aquí, pues, un ejemplo donde la voz propia, elemento de control en manos del director, no se limita mediante su presencia a alterar sobre el terreno las acciones de las voces ajenas, sino que construye, mediante la técnica del montaje, un relato ilusorio que resulta igualmente cómico en comparación a la primera lectura. Estamos ante un ejemplo de lo que Català denomina “montaje naturalista” –al que hacíamos referencia en el capítulo anterior– donde se pretende ocultar el mecanismo del montaje y generar la ilusión de una acción que no ha sucedido. Precisamente dicho

mecanismo es el mecanismo habitual en el montaje de las escenas de ficción cinematográfica a la hora de crear la ilusión de continuidad.

Hemos analizado cómo los primeros documentales de los años veinte y treinta no escatimaban en adjudicarse una serie de licencias que implicaban ejercer un cierto control sobre los acontecimientos a filmar, justificadas por la imposibilidad de filmar de otra manera debido a la falta de agilidad de los equipos de grabación. El resultado era, como se ha dicho, un documental de carácter simbólico, donde el distintivo fundamental de las películas era el mero hecho de presentarlas como documentales. Como sabemos, la discusión en torno a la honestidad de las imágenes en relación al mundo histórico tomaría más fuerza después.

Flaherty inaugura en *Nanook, el esquimal* una práctica que acompañará hasta nuestros días a muchas de las corrientes del documental: la intervención en el acontecer cotidiano. Descartada salvo contadas excepciones la posibilidad de la no-intervención, hemos analizado cómo a través de las distintas modalidades de intervención –observación, seguimiento, entrevista...– lo cómico es provocado o generado. Es decir, aquello que clasificamos como cómico, por muy forzado que haya sido por la intervención de los realizadores, llega a suceder ante la cámara. La secuencia del gramófono previamente destacada es el primer ejemplo de ello donde, además, la imposición es doble: los personajes no solo son congregados y conducidos a las localizaciones donde se quiere llevar a cabo el rodaje, sino que una vez conducidos hasta allí Flaherty introduce elementos como el gramófono para generar una situación que, en este caso, puede resultar más simpática que cómica. Sin embargo, el dispositivo de la intervención, por muy impositivo que pueda llegar a ser,

conduce a un estadio donde las voces ajenas, por lo general, actúan con la libertad que aún conservan dentro del cerco construido por el realizador, de manera que se conserva el mínimo pacto con el azar que venimos reivindicando para lo documental.

Retomando la segunda posibilidad acerca de la escena de la canoa, vemos que la voz propia no se ocupa de provocar la acción, sino que la crea a partir de la retórica ilusoria del montaje. Si observamos cada uno de los planos por separado vemos que no existe posibilidad cómica alguna, ya que en cada plano únicamente sale una persona del interior de la canoa, lo cual no es suficiente para resultar ridículo o primitivo. Por lo tanto, en este caso, la responsabilidad sobre la acción cómica recae en una voz propia que, a través del montaje, manipula las voces ajenas hasta el punto de empujar lo que de primeras no es cómico al terreno de lo cómico. Naturalmente, esta nueva licencia pone aún más a prueba la elasticidad de la dramaturgia documental en la medida que la acción cómica que se presenta, si así fuera el caso, nunca sucedió ante una cámara. Si bien en el contexto de la primera corriente de documentales dicho recurso no sería un motivo de discusión considerable, en la actualidad tampoco deja lugar a dudas, puesto que, bajo esta segunda lectura, se puede considerar una secuencia perteneciente al terreno de la ficción en la medida que no hay lugar para el azar en las voces ajenas que protagonizan la escena, ya que es sospechable que los personajes tuvieran que introducirse y salir de la canoa siguiendo las indicaciones de Flaherty para que éste pudiera después construir el gag en la moviola.

En el mismo contexto histórico y tecnológico pero partiendo de la corriente soviética, si hubo un cineasta que utilizó la moviola para generar

acciones ilusorias no fue otro que Dziga Vertov. Si en el caso de Flaherty – en caso de haberlo hecho– se trata de un recurso ocasional e incluso anecdótico que no resta valor documental a su obra, Vertov, bajo su teoría del cine-ojo, dedicó su obra fundamental, *El hombre de la cámara* (Chelovek s kino-apparatom, Dziga Vertov, 1929), a tratar de mostrar las cosas sólo como la cámara de cine y su consiguiente proyección –o disección– podía mostrarlas. El resultado del experimento son butacas que se mueven solas, acciones con el sentido invertido, una cámara cinematográfica que adquiere vida propia y camina, etc. Sin embargo, sería inexacto no establecer una distinción fundamental entre los ejemplos señalados. Si nos detenemos en la escena donde las sillas del patio de butacas se mueven por sí solas y de forma coordinada, es posible deducir que para crear dicha ilusión no basta con jugar con las imágenes en la moviola, sino que se ha de emplear o bien la conocida técnica del *stop-motion* o bien moverlas de forma sincrónica con algún tipo de hilo o mecanismo oculto en el momento de la captura. En este sentido, hacia el final de la película, hay una escena donde la cámara sale de la caja por sí sola, se monta en el trípode y comienzan a caminar como si se tratara de una cámara viviente. En este caso la técnica del *stop-motion* es evidente, al igual que es evidente que otorgar comportamientos humanos a un trípode y una cámara resulta indudablemente cómico. La distinción que queremos establecer tiene que ver con la manipulación en el momento de la captura, lo cual también implica a la secuencia de la canoa de *Nanook, el esquimal* con la que abríamos la discusión. Los dos ejemplos de *El hombre de la cámara* comentados requieren de un gran trabajo de colocación de los objetos para poder ser filmados, para posteriormente someter las imágenes a una edición muy precisa que consiga generar la ilusión deseada. Sin embargo, cuando vemos que el agua corre hacia arriba

o que una persona camina en sentido inverso el ejercicio es bien distinto. Aquello que se filma no requiere de una preparación exhaustiva como en los casos comentados previamente, sino que se trata de imágenes filmadas en su transcurso cotidiano. Aplicando la teoría de las voces, en los primeros casos estamos ante ejemplos donde los elementos externos –las voces ajenas– tienen que ser necesariamente controlados para después ser sometidos a una nueva manipulación por parte de la voz propia del realizador en la moviola. Es decir, tanto las voces ajenas como las voces propias están sometidas a un control total. En los casos opuestos, como cuando vemos el agua correr hacia arriba, la voz ajena –el agua, en este caso– ha sido filmada en su correr natural, al igual que las voces ajenas representadas por los muchos transeúntes que aparecen en la película llevan a cabo sus acciones cotidianas, conservando, en mayor o menor medida, el pacto con lo azaroso.

La distinción planteada pretende identificar un territorio fronterizo sobre el que más adelante volveremos a propósito de propuestas más contemporáneas que juegan, sobre todo, con el metraje encontrado. La idea que venimos defendiendo desde capítulos anteriores sostiene que un planteamiento donde los elementos y los personajes que se filman están sometidos al control total del realizador difícilmente puede tener un encaje en la acepción –por muy flexible que sea– de lo documental, precisamente porque ése es el método canónico de la ficción. La escena de *stop-motion* en *El hombre de la cámara*, indudablemente cómica, donde la cámara y el trípode se convierten en una especie de humanoide que camina hasta salirse del plano, difícilmente puede ser aceptado como documental, porque no dista en absoluto de las cotas de control de una película de animación al uso que emplea este tipo de técnica ilusoria.

Como decíamos, si la materia prima sobre la que se trabaja son unas voces ajenas (personas, elementos naturales,...) filmadas sin haberlas sometido a un control total estamos conservando ese pacto de mínimos con el azar que lo distingue de la ficción.

Estos primeros documentales contaban con la ventaja de justificar su carácter documental a base de una simple fé en las imágenes, que componían, como venimos diciendo, una suerte de documental simbólico donde aquello que se presentaba era un documental porque así lo decían sus realizadores: parafraseando a Vertov se trataba del desciframiento de la vida tal y como es²⁰. Sin embargo, basta un análisis no excesivamente profundo para ver que no tenían inconveniente en hacer uso de técnicas más propias de la (ciencia) ficción empleadas por el ilusionista George Méliès una década antes. Dicha permisividad es motivo de análisis y discusión en la presente investigación cuando, en un marco documental reconocido como es el cine de Flaherty o Vertov, se emplean técnicas propias de la ficción y éstas son responsables de hechos de cierto potencial cómico. Como decimos, tanto en *Nanook, el esquimal* como en *El hombre de la cámara* los ejemplos de ilusionismo cómico lejos de representar la dinámica general de dichos films representan momentos puntuales fruto de una suerte de impunidad formal –en el sentido positivo– de la época previa a Grierson. Además, algunos ejercicios ilusionistas, en el caso de Vertov, guardaban cierta relación con la propaganda, en los que, como sucede con los films épicos de Grierson y sus vástagos, lo cómico difícilmente tiene una presencia destacable en la medida que “Vertov no hace una película de la vida tal y como es sino de la vida como debería

²⁰ Vertov, D.(1973). *El cine ojo* (Francisco Llinás trad.). Madrid, 1973.

ser²¹”. Mostrar una versión elevada del fluir cotidiano es una de las principales características del cine de propaganda, donde la pantalla de cine se convierte en “un púlpito, la película un martillo para dar forma al destino de las naciones” (Renov, [1993] 2010)²². Hablábamos en un capítulo previo –a propósito del cine de Grierson– del encaje dificultoso de lo cómico en el documental de corte propagandístico en la medida que la naturaleza correctiva o reflexiva de lo cómico está directamente enfrentada a un discurso sobrio y homogéneo como es el discurso de la propaganda. Sin embargo, dado el carácter excepcional de este tipo de recursos retóricos vinculados directamente a lo cómico en los primeros documentales, dejamos la discusión abierta para recuperarla en casos de documental contemporáneo donde dichas técnicas para llegar a lo cómico tienen una presencia más destacada y serán merecedoras de un (re)abordaje.

El segundo de los ejemplos sobre los que prestábamos atención en el bloque previo era la película *Congorilla*, un documental etnográfico consistente en explorar una aldea del Congo –aún colonia belga– y acercarse a sus lugareños y demás especies de animales salvajes que habitan la zona. Tras analizar cómo la voz propia de Osa Johnson desempeña un papel invasivo sobre los habitantes, a través de escenas donde se muestra cómo reparten cigarrillos para que fumen y tosan, lo cual se traduce en un humor grosero como acompañante de una cierta

²¹ Traducido por Carlos Muguero de Richard Taylor, *The Politics of the soviet cinema*, CUP, Cambridge, 1979, p.129.

²² De esta manera se expresa Michael Renov a propósito del cine propagandístico de John Grierson o Dziga Vertov, el cual clasifica dentro de lo que llama “modalidades de deseo” en la categoría de “promover o persuadir”.

arrogancia occidental²³, cabe ahora reparar en otra función de la voz propia que trasciende la intervención física sobre la cotidianidad y que contribuye a la aparente comicidad del film.

Dicha función de la voz propia se materializa fundamentalmente en dos secuencias equivalentes, donde la figura retórica del símil se utiliza de forma más sutil en la primera de ellas y más evidente en la segunda. La operación retórica a la que nos vamos a referir a continuación es consecuencia directa del planteamiento del que surge la película ya desde su subtítulo, que dice así: “Aventuras entre los grandes simios y la gente pequeña en África central”. Para demostrar su hipótesis acerca del reducido tamaño de los nativos de la zona, Martin y Osa Johnson yuxtaponen a través del montaje un buen número de imágenes de monos de reducido tamaño con imágenes de los lugareños, cuyo tamaño no supera en exceso el tamaño de los primeros. Por si esta evidencia no fuera suficiente, la película presenta de una en una y apoyándose en intertítulos –al estilo de documental didáctico– las diferentes especies de animales que se encuentran por la zona y, tras unas cuantas especies presentadas, la lista se cierra con los habitantes humanos, como si fueran una especie animal más.

Estamos, pues, ante una operación exactamente contraria a las operaciones de ilusionismo fílmico practicadas por Flaherty y Vertov a las que nos hemos referido previamente. Si la escena de *stop-motion* de Vertov en *El hombre de la cámara* es fruto de ocultar el montaje y crear la ilusión de una acción que no existe, el símil compuesto a partir de la

²³Nowell-Smith, G. (1997). *The Oxford History of World Cinema*. Oxford: Oxford University Press, p, 322.

yuxtaposición de imágenes de animales y humanos en actitudes similares hace evidente el montaje y lo vincula directamente con las teorías –en especial la teoría de montaje intelectual– de Sergei Eisenstein o con la teoría anti-diegética de Bertol Brecht, así como con lo que Josep Maria Català define como montaje “realista”²⁴, opuesto al montaje “naturalista” que se oculta a sí mismo con fines ilusionistas o de continuidad.

El cineasta y pensador soviético plantea, en términos generales, un montaje donde a través “de la combinación de dos «representares» se logra la representación de algo gráficamente irrepresentable. ¡Esto es montaje!” (Eisenstein, [1928-1945] 1999, p.34). La idea que pretenden transmitir Martin y Osa Johnson en su film no es otra que dejar claro que los lugareños de la zona están completamente asalvajados, y que entre sus acciones cotidianas y las de los animales apenas se aprecian diferencias. La escena que nos ocupa, como decimos, yuxtapone imágenes de distintas especies de animales acompañadas de un breve comentario acerca de cada uno de ellos para finalmente, como si de una especie autóctona más se tratara, referirse a los “misteriosos pigmeos”, cuyo reducido tamaño tanto llama la atención a los Johnson. Tomando por separado los “representares” a los que Eisenstein hace referencia, se trata de diferentes voces ajenas donde no encontramos un comportamiento especialmente cómico ni por parte de los animales ni por parte de los “misteriosos pigmeos”: en ausencia de una intervención que altere su actividad cotidiana, los lugareños siguen con su actividad diaria, que no es otra que la que se le puede presuponer a una tribu que habita en el medio salvaje.

²⁴ Català Domènech, J. M. *Imagen, montaje y pensamiento*. Sesión impartida en el Máster de Teoría y práctica del Documental Creativo. Universitat Autònoma de Barcelona, 2017. Accesible en <https://vimeo.com/215166522>

Precisamente, la teoría de Eisenstein viene a defender que la yuxtaposición entre imágenes de animales y de pigmeos debe transportarnos a una idea nueva que, en este caso, consiste en rebajar a los aldeanos a la categoría de animal dado su comportamiento y su aspecto primitivo.

Por otro lado, son también conocidas las teorías que Bertolt Brecht desarrolla a propósito de su actividad teatral, las cuales numerosos estudios las han vinculado a la teoría del montaje intelectual de Eisenstein, cuyo elemento en común sería una cierta voluntad de agitar al espectador y empujarlo a una experiencia reflexiva más que diegética, a lo cual Brecht se refiere como “efecto del distanciamiento”:

“La acumulación de lo incomprensible, hasta que se abra paso la comprensión, transposición de lo cuantitativo y lo cualitativo. Lo especial en lo general. Momento del desarrollo, el pasaje de unos sentimientos a otros de carácter opuesto que llevan a la posición crítica e identificación a la vez. Paradoja. Lo uno se comprende a través de lo otro” (Brecht, [1933-1947] 1976, p.187) .

El punto en común entre las teorías defendidas por Eisenstein y Brecht y el gag que busca la similitud entre animales y pigmeos tiene que ver con su dimensión intelectual, referida más concretamente a que la idea final que el espectador debe comprender no se muestra explícitamente en el contenido. De la siguiente manera explica Luis Fernando Morales la idea esencial del montaje intelectual de Eisenstein al que nos venimos refiriendo:

“Esta cadena infinita de asociaciones-posiciones posibles, poseedoras en su conjunto de valor expresivo explícito y efectivo superior a las partes, entran en acción para activar directamente los mecanismos sensoriales del espectador creando una relación poderosamente vinculante entre su mente y el sentido del discurso desarrollado por el cineasta (...) Porque el símbolo del objeto arremete en nuestra mente, libera el pensamiento generando unas figuras retóricas más intensas que la imagen puramente denotativa, dejando en total libertad al espectador para desarrollar su propio esquema interpretativo subjetivo y descubrir, incluso nuevas cadenas de significado por su análisis intertextual individual” (Morales Morante, 2009, pp.3-9).

Sin embargo, entendido este punto, lo que nos interesa de esta modalidad de “montaje realista” practicado por los Johnson –y en adelante por otros documentalistas– es su forma de contribución a un resultado cómico, lo cual no se explica únicamente entendiendo las teorías anti-ilusionistas de Eisenstein y Brecht. Estas teorías defienden, fundamentalmente, la posibilidad de que la yuxtaposición de dos o más enunciados pueda dar lugar a un tercer enunciado que no se encuentra en ninguna de las partes. Es sobradamente conocido cómo dicha operación retórica es utilizada por el propio Eisenstein en forma de lo que podríamos denominar alegorías fílmicas, donde a partir de yuxtaponer diferentes enunciados se quiere llegar a terceros enunciados que no son, a priori, filmables. El montaje alegórico instaurado por Eisenstein da lugar, en sintonía con el contexto histórico y político, a enunciados de un cierto carácter simbólico o abstracto –de ahí la imposibilidad de filmarlos– vinculado directamente a

sus ideas marxistas, de forma que la técnica del “montaje intelectual” es su gran aliada.

Si pensamos en la teoría eisensteniana en relación a la secuencia de *Congorilla* vemos que ese tercer enunciado que se busca a partir de la yuxtaposición no es algo que se encuentre fuera de lo que vemos en pantalla. Crear una secuencia donde distintas especies de animales son presentadas para finalmente presentar a los lugareños humanos como una especie de animal más nos conduce a un enunciado muy claro: los habitantes de esta zona, además de ser muy pequeños, se comportan igual que los animales. Dicho enunciado, más que a unos hechos simbólicos difíciles de filmar, hace referencia a las imágenes de los pigmeos y el comportamiento que muestran en las mismas, es decir, hace que miremos las mismas imágenes de otra manera. Digamos, pues, que la operación retórica empleada en este caso cumple la función de dedo acusador con el fin de resaltar una idea que a priori no es, bajo el punto de vista de sus realizadores, suficientemente evidente. De esta manera, estamos de nuevo ante un paradigma donde la voz propia ejerce un papel dominante mientras que la voz ajena es la dominada en la medida que las imágenes se han ordenado para que una parte de ellas resulte cómica. Si en el marco de las formas simples la voz propia –encarnada por Osa Johnson– ejerce su dominación introduciendo elementos del mundo moderno para que los nativos hagan el ridículo –como en la escena de los cigarrillos–, podríamos decir que el símil entre animales y pigmeos que nos plantean a través del montaje sería su equivalente complejo, entendida dicha complejidad en un sentido eisensteiniano donde, en última instancia, el enunciado final que se quiere transmitir se construye en la mente –a través de su intelecto– del espectador a pesar de que los personajes cómicos

aparezcan en pantalla. Parafraseando a Lipps, este caso resulta un buen ejemplo de que el objeto que produce el placer humorístico no es el objeto en sí, sino el objeto del pensamiento.

Para seguir desgranando esta modalidad retórica y en especial su incidencia en el hecho cómico debemos dar un salto cronológico considerable y trasladarnos hasta una secuencia de la película *Queridísimos verdugos*, de Basilio Martín Patino, sobre la cual ya hemos apuntado algunas cuestiones en el apartado previo. El film de Patino resulta doblemente relevante debido a que concentra las dos dimensiones de lo cómico sobre las que venimos trabajando. En el capítulo anterior nos hemos referido a que el mero comportamiento –sobre todo de uno de los verdugos– puede resultar cómico cuando está siendo condicionado –en mayor o menor medida– por las preguntas o temas de conversación sugeridos por parte de realizador, donde la voz propia se sitúa dentro de los márgenes de lo que hemos calificado como forma simple, cuyas problemáticas han quedado abordadas en su correspondiente apartado. En esta dimensión compleja que nos atañe, queremos prestar atención a las imágenes donde el doctor Andrés Sánchez Cascos, jefe del servicio de Genética de la Fundación Jiménez Díaz, aparece explicando a un grupo de alumnos una serie de rasgos genéticos que resultan ser comunes en muchos criminales y asesinos. La irrupción de la secuencia de las explicaciones del doctor viene a romper con la cadencia que la película lleva hasta el momento, lo que supone que no solo debamos prestar atención a la naturaleza de dichas imágenes sino especialmente a su encaje respecto a las imágenes contiguas y su consecuente posibilidad cómica.



Queridísimos verdugos

La operación de montaje presentada por Patino consiste en combinar de forma insistente las explicaciones del doctor Sánchez Cascos con las intervenciones de los tres verdugos o con algunas imágenes de archivo de los propios verdugos junto con titulares de prensa relacionados con ejecuciones perpetradas por los protagonistas. El experto en genética indica que una de las características evolutivas del hombre respecto a sus orígenes es una importante disminución en el número de cromosomas. Asimismo, concluye su razonamiento resaltando que según estudios recientes un elemento común en muchos criminales es tener un cromosoma de más. Durante su exposición, el experto ilustra con afirmaciones como la siguiente al referirse a dicha categoría de sujetos con tendencias criminales y asesinas:

– (Doctor): Otro rasgo es que son un poco menos listos de lo normal. Su coeficiente mental se queda un poco por debajo de lo que le correspondería.

Justamente después de estas afirmaciones del experto, Patino yuxtapone un plano donde el verdugo Antonio López-Sierra explica las

particularidades de una ejecución realizada por él mismo tiempo atrás, la cual concluye de la siguiente manera:

– (Verdugo) : ...Entonces fue cuando le di y se quedó frito ya para toda la vida.

Si esta secuencia de *Queridísimos verdugos* viene al caso es, como decíamos, por su parecido con la secuencia de *Congorilla* a la que nos referíamos previamente en lo que al dispositivo retórico empleado se refiere, al cual hemos denominado “dedo acusador”, en la medida que dicho dispositivo retórico busca dirigir la mirada del espectador hacia un determinado enunciado. Esta característica se basa fundamentalmente en la teoría del “montaje intelectual” de Eisenstein, donde el espectador tiene la responsabilidad de deducir ese tercer enunciado a partir de los enunciados presentes en la película, independientemente de si ese tercer enunciado está o no encarnado por los personajes que aparecen en pantalla. Tanto en *Congorilla* como en *Queridísimos verdugos* se puede apreciar cómo ese “dedo acusador” apunta hacia sujetos reconocibles, lo cual deja entrever que las posibilidades cómicas pasan por la necesidad de apuntar hacia un sujeto, como manifiestan de forma contundente Bergson y Jean Paul en sus respectivos escritos. De este modo, si en *Congorilla* se busca apuntar hacia unos pigmeos que, además de tener un tamaño extraordinariamente pequeño, mantienen un comportamiento cercano al animal, Patino apunta hacia unos ejecutores cuya falta de escrúpulos a la hora de narrar sus hechos pasados responde a unas deficiencias mentales científicamente demostrables.

En el apartado previo observábamos cómo tanto unos como otros reúnen condiciones de torpeza, ingenuidad o primitivismo que pueden representar motivo de comicidad en tanto que dichas actitudes, en el sentido bergsoniano, pueden resultar ridículas y por tanto corregibles. Sin desviar la atención sobre dónde puede residir lo cómico vemos que la figura del “dedo acusador” apunta hacia esas mismas particularidades que rondan lo ridículo, pero empleando el elemento del contraste a partir de yuxtaponer enunciados parcialmente dispares. Acercando el foco a la idea del contraste, debemos seguir a Lipps cuando indica que “lo que me obliga al contraste son siempre las similitudes, y el propio contraste radica siempre en el intento de la fusión o la identificación de ideas, es decir, de la unión más íntima que se pueda concebir entre ellas” (Lipps, [1898] 2015, p. 52). Por dicho motivo cabe entender que el fenómeno del “dedo acusador” cobra vida a partir establecer esa unión íntima entre ambos enunciados dispares, por lo que su posible función cómica pasará siempre por dicha identificación. En este mismo sentido, en su intento de llegar al fondo del asunto, Lipps se expresa en los siguientes términos:

“Pienso de nuevo primordialmente en el reconocimiento de que una oposición o un contraste, a saber y dicho de manera más general, un contraste entre lo positivo y lo negativo, resultan necesarios para la comicidad” (Lipps, [1898] 2015, p. 52).

Conscientes del carácter generalista de tal afirmación cabe identificar en los ejemplos sobre los que venimos trabajando el contraste entre lo “positivo” y lo “negativo”. Precisamente, la figura del “dedo acusador” se configura necesariamente a partir de la coexistencia de un representante de lo “positivo” y un representante de lo “negativo”. Es decir, una vez

identificado el elemento de unión entre los enunciados yuxtapuestos, éste debe contribuir de forma unidireccional a poner de manifiesto lo corregible en una de las partes. Como es obvio, si en *Congorilla* y *Queridísimos verdugos* la parte positiva es representada por los animales haciendo lo que se les supone y el doctor experto en genética hablando de las características cromosómicas de los criminales, la parte negativa –y por tanto cómica– la representan unos seres humanos que se comportan como animales o unos verdugos que parecen sufrir los trastornos a los que el doctor hace referencia.

Damos con otro caso similar en una de las escenas del cortometraje *Herman Slobbe (Blind Kind 2)* (Johan van der Keuken, 1966), segundo film del autor en el que aborda la cuestión de la ceguera infantil. La secuencia a la que queremos prestar atención comienza en un circuito de carreras, al que el niño protagonista –invidente– acude para disfrutar, a su manera, de una carrera de coches. La cámara de van der Keuken muestra imágenes de los coches pasando a toda velocidad mientras que el rugido del motor de los coches adquiere una notable presencia en la banda sonora. Tras una serie de imágenes de la carrera y del niño Herman disfrutando de la misma, un corte de montaje nos lleva a ver a Herman en su casa, micrófono en mano, para desvelar que el rugido de los coches que continúa resonando no es producido por los coches de carreras sino por el propio niño que, de una manera magistral –en la medida que consigue hacernos creer, en un primer momento, que el sonido proviene de los coches–, recrea su experiencia sonora en el circuito. Estamos, pues, ante un caso que se puede alinear con los anteriores en un marco de lo que Bergson llama “interferencia de series”, es decir, un contraste entre enunciados independientes con un elemento que los vincula. En los

anteriores dos ejemplos el reconocimiento del elemento de unión requiere de un ejercicio deductivo por parte del receptor, de forma que una vez hecha la deducción estamos ante un enunciado con nuevos elementos para el surgimiento del efecto cómico. En el caso del pequeño Herman simulando el sonido de los coches, podemos decir que el enunciado cómico reside fundamentalmente en la imagen del joven reproduciendo dichos sonidos, de forma que las imágenes de los coches que vemos previamente no tienen un papel determinante en el enunciado resultante. A continuación desgranaremos las secuencias de *Congorilla*, *Queridísimos verdugos* y *Herman Slobbe (Blind Kind 2)* basándonos en la teoría de Lipps, quien afirma que lo positivo y lo negativo deben formar parte de una operación de contraste con pretensiones cómicas:

	Enunciado positivo	Enunciado negativo	Elemento de unión íntima	Enunciado resultante
<i>Congorilla</i>	Las distintas especies de animales mantienen un comportamiento primitivo, tal y como se les supone.	Los pigmeos de la zona son especialmente pequeños y se mueven en manada, al igual que los animales	La forma expositiva y similitudes en la actitud	Los pigmeos, además de ser pequeños, tienen un comportamiento más propio de animales que de humanos
<i>Queridísimos verdugos</i>	Un experto en la materia explica las características genéticas de los criminales	Los verdugos hablan sin escrúpulos ni compasión de ejecuciones que cometieron en el pasado	Reconocimiento de los síntomas expuestos por el experto en los personajes	Los verdugos padecen unos síntomas genéticos que les hace menos listos de lo normal y, en consecuencia, unos criminales
<i>Herman Slobbe (Blind Kind 2)</i>	Los coches de carreras circulan a toda velocidad, con el consiguiente rugido de sus motores	El joven Herman reproduce con gran maestría los sonidos de motor de coches	La misma banda sonora utilizada con dos imágenes diferentes	El joven invidente reproduce unos sonidos de motor de coche que se ajustan mucho a los sonidos reales. Un ejemplo perfecto del humano convertido en máquina, motivo de comicidad.

Como podemos ver, en las operaciones de contraste que se libran en *Congorilla* y *Queridísimos verdugos* lo que hemos llamado “enunciado positivo” tiene un papel compositivo en la medida que otorga al enunciado final nuevos elementos –que deben ser deducidos por el receptor– que favorecen lo cómico. Sin embargo, en el caso de la película de van der

Keuken, vemos que el “enunciado negativo” y el “enunciado resultante” es similar, es decir, que la unidad fílmica donde el pequeño Herman reproduce sonidos de motores reúne condiciones suficientes para considerarlo cómico por sí solo, por lo que las imágenes previas donde la voz del pequeño pone sonido al paso de los coches representa lo que Bergson llama un equívoco, que “no es ridículo en sí mismo, sino sólo como signo de una interferencia de series (...) Prueba de ello es que el autor tiene que imaginarse constantemente para atraer nuestra atención sobre el doble hecho de la independencia de las series y su coincidencia” (Bergson, [1900] 1985, p. 38), es decir, que como afirmara Lipps, la operación de contraste cobra sentido a partir del elemento de unión íntima “y nos hace reír porque pone de relieve la interferencia de dos series independientes, fuente verdadera del efecto cómico (Bergson, [1900] 1985, pp. 38). Lo que aquí pretendemos entender, a partir de las ideas de Bergson y Lipps, es que si, como sostenemos, ver y escuchar al protagonista de *Herman Slobbe (Blind Kind 2)* imitar con gran maestría los sonidos de los coches es cómico *per se*, se debe a que dicha acción ya concentra la interferencia de series a la que se refiere Bergson. Es decir, dada la precisión de la reproducción de esos sonidos por parte del joven, el receptor puede vincular fácilmente esos sonidos a los sonidos reales de un coche. De esta manera, las imágenes previas de los coches serán menos influyentes en dicha interferencia de series cuanto más precisa sea la imitación, de forma que una imitación poco precisa –como no es el caso– requerirá en mayor medida de las imágenes de los coches para facilitar la percepción de la interferencia de las series:

“Que haya interferencias de serie, inversión o repetición, el objeto es siempre el mismo: obtener lo que hemos llamado mecanización

de la vida. Se toma un sistema de hechos y de relaciones, se le transporta en bloque a otro sistema con el cual coincida en parte. Estas operaciones equivalen a tratar la vida como un mecanismo de repetición, con efectos reducibles y piezas intercambiables (Bergson, 1985, p. 39)”

Si algo podemos sacar en claro de esta cuestión compleja, es que lo cómico no reside en la operación retórica en sí, sino en el enunciado resultante, es decir, en que el pequeño Herman se transforme por un momento en una máquina motorizada:

“Tampoco la más súbita unión de dos aspectos incompatibles provoca *per se* la comicidad. Herkenrath propone el siguiente caso: escuchamos un gimoteo que sale de un ropero y creemos que el gato se quedó encerrado. Al abrirlo, encontramos dentro a nuestra tía o a nuestro suegro. Esto ciertamente sería cómico. Y efectivamente, aquí uno de estos aspectos, a saber, la expectativa de que es el gato quien está encerrado, sí choca repentinamente con otro aspecto incompatible, es decir, la percepción de que se trata de mi tía o de mi suegro. Pero la percepción de que hubiera sido un perrito que hubiera estado encerrado en el armario igualmente contradiría esa expectativa. Lo decisivo es: la tía o el suegro, esas personas honorables que se basan en la honorabilidad; además, la circunstancia de que sea una persona de tal dignidad la que está encerrada en el ropero, con lo cual pierden repentinamente su honorabilidad ante mí, en ese caso especial incluso caen al nivel de un gatito que gimotea. Aquí la comicidad no surge de la unión súbita de dos aspectos

incompatibles, sino de la desaparición de la dignidad de mi tía o de mi suegro” (Lipps, 2015, p. 62).

Dentro de este marco cabe hacer una breve mención a un recurso utilizado en el cortometraje *¡Votad, votad, malditos!* (Llorenç Soler, 1977), donde la operación de contraste cuenta con la particularidad de que se hace prescindiendo del recurso del montaje y haciendo uso de unos rápidos movimientos de cámara que ponen a dialogar unos motivos visuales con otros. Hablamos de un pasaje del film donde la cámara realiza una serie de barridos de cámara sobre los paneles publicitarios, donde durante el periodo pre-electoral conviven carteles de propaganda política con publicidad de productos de distinta índole. Aprovechando la tesitura, la cámara de Soler pasa en un rápido movimiento de un anuncio de bañadores donde se puede leer “Hombres con los Wong bien puestos, ... y bien frescos: En efecto, los bañadores Wong son cómodos, frescos y caen muy bien” a un cartel del Partido Socialista donde se anuncia un mitin electoral de Joan Reventós y Felipe González. En otro barrido de cámara, pasamos del “Vamos a cambiar las cosas. Vota comunista. Vota PSUC” al “Su frescura no tiene límites” que enuncia el cartel publicitario de un pesticida. Dichas operaciones retóricas son dignas de mención en la medida que la voz propia interviene en el enunciado con posibilidades cómicas a través de unos barridos de cámara que a su vez atestiguan la ligereza de los equipos de la época. De esta manera se obtiene un enunciado resultante similar al de los casos analizados previamente, donde se busca un contraste entre motivos a priori dispares pero donde a partir de un sutil elemento de unión se desata lo que Bergson llama la “interferencia de series”. Asimismo, a tenor de la propuesta de lo positivo y lo negativo por parte de Lipps, lo cómico surge cuando las

particularidades de los diferentes productos que se publicitan en los paneles informativos, como bañadores o pesticidas, son atribuidas a los líderes políticos, restando a éstos su supuesta honorabilidad.

4.2.3. *La voz en off como dedo acusador*

El presente análisis de los contrastes como forma compleja de lo cómico nos conduce a otras modalidades de documental surgidas a partir del sonoro en las que, si existe un denominador común, éste sería el protagonismo que adquiere la voz en off como conductora del relato. De forma que, de lo que nos ocuparemos a continuación, es de analizar cómo la voz propia se acoge en ocasiones al recurso del off para contribuir a la construcción de enunciados cómicos que, en sintonía a los casos analizados recientemente, también cuentan con una cierta complejidad.

El primer ejemplo del que huelga hacer mención no puede ser otro que *Las Hurdes (Tierra sin pan)* (Terre Sans Pain, Luís Buñuel, 1936)²⁵, donde una voz venerada, incomprendida y criticada a partes iguales vierte sobre las imágenes que muestran la situación de miseria que viven los hurdanos una retahíla de comentarios con un tono sorprendentemente crudo que ha dado pie a numerosos estudios. Es, precisamente, en esa voz donde volvemos a encontrar con la figura del “dedo acusador” que venimos subrayando, la cual, en algunos instantes de la película de Luís Buñuel, fuerza enunciados con un delicado potencial cómico. A continuación

²⁵ Nos acogemos a la versión francesa con comentario en off estrenada en 1936 en la medida en que los enunciados con potencial cómico sobre los que queremos volcar el análisis se constituyen a partir de la coexistencia de imagen y el comentario en off.

enumeraremos algunos de los comentarios con los que Buñuel reflexiona acerca de las costumbres y modo de vida de los hurdanos a través de una voz en off que pretende otorgar a las imágenes una dimensión con la que no cuentan por sí solas:

– (voz en off): “A nuestra llegada vemos a las mujeres vestidas para una gran ceremonia. Les preguntamos porque se han arreglado y llevan esos bonitos vestidos. Nos responden que tienen que ir a la plaza de la iglesia, donde se va a celebrar, como cada año, una fiesta extraña y bárbara.

– (voz en off): “A las siete de la tarde abandonamos La Alberca, donde todo el mundo ya está borracho”.

– (voz en off): “Tres niñas comen un trozo de pan mojado en agua. El pan, hasta hace poco, era desconocido en Las Hurdes. Éste se lo ha dado a las niñas el maestro que, generalmente, obliga a comer a los niños en su presencia por miedo a que, en cuanto lleguen a casa, sus padres se lo quiten”.

– (voz en off): “A la entrada del pueblo, un coro de toses nos acoge. La mayor parte de los habitantes están enfermos”.

Estos comentarios añadidos a planos generales que muestran la cotidianidad de las diferentes poblaciones hurdanas se unen a otros donde encontramos, por decirlo de alguna manera, un mayor nivel de ensañamiento. Esto se produce hacia el final de la película, donde Buñuel

da con un grupo de jóvenes hurdanos que presentan síntomas físicos de enfermedades o enanismo. Al encuentro con ellos, la voz en off muestra su sorpresa de la siguiente manera:

– (voz en off): “Los enanos y los cretinos abundan en Las Altas Hurdes. Generalmente sus familias los emplean para cuidar las cabras. Algunos son peligrosos”.

– (voz en off): El realismo de un Zurbarán o de un Ribera, se queda muy por debajo de semejante realidad”.

Tras presentarnos a este grupo de jóvenes sobre los que Buñuel no escatima en calificativos, la secuencia se cierra con la aparición en escena de un nuevo miembro del grupo que también presenta evidentes rasgos de malformación. La reacción del narrador no se hace esperar:

– (voz en off): Aquí está otro tipo de viejo cretino”.

La crudeza de los comentarios que Buñuel verte sobre las costumbres y peculiaridades de los hurdanos han sido, como decimos, objeto de diversos análisis. En ese ensañamiento al que nos referíamos encuentra Javier Herrera trazas subversivas que favorecen la eficacia de la denuncia a propósito de la situación de precariedad extrema que sufren los hurdanos. De esa idea se puede extraer que, para Buñuel, una denuncia

que estableciera una relación misericorde con los lugareños anularía la capacidad de agitación de la película a la vez que contribuiría a la perpetuidad de dicha situación de miseria. Herrera no olvida, desde luego, el llamamiento a la unidad y a la acción antifascista que Buñuel lanza en el epílogo de la película en contrapartida al tratamiento inmisericorde mostrado a lo largo de todo el film respecto a sus personajes:

“Las Hurdes es una obra perfecta de arte revolucionario pues a la negatividad implícita en el rechazo de «lo que es», del sistema injusto, se añade la positividad que lleva pareja la posible construcción de algo nuevo, es decir se añade la utopía, a partir de la conciencia clara de «lo que no debe ser» (Herrera, 2006, p. 149).

Reconocida de nuevo la figura del “dedo acusador” en el operativo compuesto por las imágenes y la voz en off, debemos seguir la línea analítica con la que venimos trabajando y descubrir las particularidades de este tipo de propuestas retóricas. En primer lugar, resulta evidente el carácter unidireccional de la figura del “dedo acusador”, de forma que la voz propia, a través de la voz en off, es la encargada de señalar hacia la materia potencialmente cómica. En este punto analizamos la naturaleza de esa materia hacia la que Buñuel apunta en función de las propuestas taxonómicas con las que venimos trabajando. Atendiendo a la voz que conduce el relato, vemos que ésta apunta en algunas ocasiones a la vestimenta, las costumbres o el comportamiento social de los hurdanos, tratando de encontrar rasgos ridículos en los mismos. El caso más significativo tal vez sea el instante donde el narrador cuenta que el maestro obliga a los niños a comer el pan en su presencia para que los

padres no se lo quiten cuando lleguen a casa. Aquí se está apuntando hacia un comportamiento de carácter social o mental, cuya ridiculez reside en una actitud ciertamente primitiva por parte de unos padres capaces de robar el pan a sus hijos. En esta línea, tras calificar de “extraña y bárbara” la fiesta de los hurdanos, despidiendo la secuencia de la celebración no sin antes indicar que para media tarde ya todo el mundo estaba completamente ebrio. Aquí de nuevo se apunta hacia un comportamiento social primitivo o ingenuo. Si bien es cierto que en ambos ejemplos se apunta hacia cuestiones que tienen que ver con el comportamiento social en comunidad, existe entre ambos ejemplos expuestos una diferencia que puede resultar determinante. El ejemplo de los padres que roban el pan a sus hijos puede ser cómico hasta el momento en que uno toma conciencia de la extrema gravedad del asunto –basta con atender al título de la película–. Sin embargo, el hecho de que el día de la celebración todos acaben embriagados conserva una cierta levedad que lo ayudará a prosperar desde el punto de vista cómico:

“Lo cómico se dirige a la inteligencia pura: la risa es incompatible con la emoción. Señaladme un defecto, todo lo leve que queráis; si me lo presentáis de modo que conmueva mi simpatía, mi temor o mi piedad, todo habrá terminado, no podré seguir riéndome. Escoged, por el contrario, un vicio grave y hasta odiado por todos; si lográis con artificios que me deje insensible, acabaréis por hacerlo cómico. No quiero decir que entonces será cómico el vicio, sino que desde entonces podrá llegar a serlo. Es necesario que no me conmueva” (Bergson, [1900] 1985, p. 50).

Damos de nuevo con uno de los planteamientos capitales de la teoría de la comicidad de Bergson. En el apartado de las formas simples veíamos cómo cuando se producen acercamientos a comportamientos sociales o mentales que pueden atesorar un cierto potencial cómico, en ocasiones no tardan en surgir elementos que anulan la comicidad en los términos que apunta el filósofo francés. Asimismo, cabe atender a cómo Bergson hace referencia a la idea de artificio como elemento insensibilizador.

En otros instantes de *Las Hurdes (Tierra sin pan)*, se apunta hacia particularidades físicas de los personajes, como cuando se hace referencia a las constantes toses en forma de coro o al aspecto surrealista de los enanos y los “cretinos”. En estos casos, pese a apuntar a aspectos más cercanos a lo físico donde en ocasiones lo cómico surge con mayor fluidez, comprobamos que el trasfondo de dichas particularidades físicas es el mismo que cuando se apunta a las de carácter social: una situación de miseria que tiene como consecuencias la hambruna y la enfermedad. De esta manera, llegamos a una de las conclusiones del apartado anterior, donde comprobábamos que, a pesar de la forma retórica que los envuelva, las posibilidades cómicas de un personaje son inversamente proporcionales a su vulnerabilidad social, en la medida que de ello depende el surgimiento de los sentimientos anti-cómicos a los que se refiere Bergson.

Michael Zryd, en su estudio de la ironía en el documental, aporta algunos apuntes a propósito de la película de Luís Buñuel que cabe recuperar. En dicho estudio Zryd señala que los calificativos que el narrador vierte sobre los hurdanos, como por ejemplo cuando los llama “cretinos”, tienen “una connotación, dado el contexto histórico de los años 30, más clínica que

sarcástica” (Zyrd, 1999, p. 308). Esta afirmación nos conduce a la idea de que el realizador no perseguía fines cómicos en su film, sino que éste debe ser entendido, tal y como apunta Herrera, como un producto de agitación republicana donde el señalar los aspectos más peculiares debe contribuir a remover conciencias y no a provocar unas carcajadas. Según la visión de Zyrd, donde Buñuel emplea el recurso de la ironía con mayor claridad es precisamente en el propio planteamiento de la película y en el tono utilizado, que sirve para denunciar la mirada misericorde que muchas veces se utiliza a la hora de hablar de los problemas sociales: “La película ironiza los códigos burgueses de observación social y la distancia de la realidad social que estos códigos ofrecen al espectador y al cineasta. La película emula estos códigos y esta distancia solo para atacarlos” (Zyrd, 199, p. 309). Siguiendo al autor, donde Buñuel quiere realmente apuntar a través de dicho mecanismo retórico es a los códigos burgueses de observación social donde, sin embargo, más que con una voluntad cómica nos encontramos con una voluntad reflexiva: “Como dijo uno, “«la reflexividad es ironía sin sentido del humor» (...) La ironía no puede ser confundida con el humor ya que hay una corriente de solemnidad en muchos documentales reflexivos” (Zyrd, 1999, p. 46). Si, como apunta Zyrd, la ironía sirve como dispositivo para una reflexión solemne, es precisamente porque el enunciado encubierto que es propio de la ironía cuenta con un carácter solemne que lo aleja de la comicidad, al igual que sucede con las grandes causas a las que apunta Eisenstein a través de su montaje intelectual. Aquí sucede lo mismo que con otras figuras retóricas que hemos observado: lo cómico, en todo caso, no reside en la operación retórica, sino en aquello a la que ésta apunta. Por lo tanto, lo que hace que una ironía prospere cómicamente es que alguno de sus enunciados –el explícito o el encubierto– esté relacionado con cuestiones ridículas o

fútiles. Siguiendo a Zryd, la película cuenta con un planteamiento irónico–paródico debido a que el documental imita la mirada documental más clásica—. Por tanto, entendemos que lo que dicho planteamiento irónico quiere hacer llegar, a través de su enunciado encubierto, es una denuncia de una mirada documental burguesa y misericorde. Sin embargo, dicha denuncia está más cerca de las grandes causas que de apuntar hacia hechos ridículos o fútiles, lo que la sitúa más cerca de lo reflexivo o solemne que de lo cómico.

Previamente se ha identificado que en documental, los elementos que contrarían el potencial cómico de los personajes y sus situaciones tienen, básicamente, dos orígenes. El primero de ellos tiene que ver con la relación de facto entre el realizador y los personajes a los que filma, donde hemos observado que una relación de dominación o de imposición sobre los personajes puede generar en el espectador sentimientos que dejan sin efecto la posible comicidad del momento. El segundo origen de los sentimientos anti-cómicos está relacionado, como se ha señalado, con cuestiones de representación. El caso de *Las Hurdes (Tierra sin pan)* resulta relevante en la medida que ambas dimensiones han sido objeto de estudio y controversia. Posiblemente, la secuencia más comentada en este sentido es la de la cabra que se despeña por el barranco, sobre la cual se dice que fue asesinada y posteriormente arrojada por el barranco para poder filmar la “caída”. La manera de filmar esta y otras secuencias sitúa a Buñuel en la corriente de Flaherty y en las antípodas de las premisas clásicas de Grierson. Unas viñetas del cómic de Fermín Solís²⁶, donde se narra la historia del rodaje de la película, es buena prueba de ello:

²⁶ Solís, F. (2008). *Buñuel en el laberinto de las tortugas*. Extremadura: Editora regional de Extremadura.



⟨Anoche discutimos Luis y yo. Le dije que tenía la sensación de que estábamos haciendo trampas al filmar algunas tomas.⟩



⟨No Pierre, no hay ninguna trampa en manipular una escena para conseguir que lo que se cuenta sea más claro.⟩



⟨Pero es como si utilizásemos a esa pobre gente para alcanzar los objetivos del surrealismo: provocar, revolver y agitar a la sociedad.⟩



⟨¡No, no, no! Unik, no te equivokes. ¡Nosotros somos la última esperanza para la terrible situación de los hurdanos!⟩



⟨No podemos mostrar esta realidad de forma piadosa, sino tal como es. Cruda, cruel...⟩



⟨Tenemos que lograr que la sociedad se rebelle contra esta situación que es consentida por el gobierno de este país.⟩



⟨Y cuando acabemos aquí iremos a otro lugar. Por que hay muchas "Hurdas" no sólo en España sino en el mundo entero.⟩



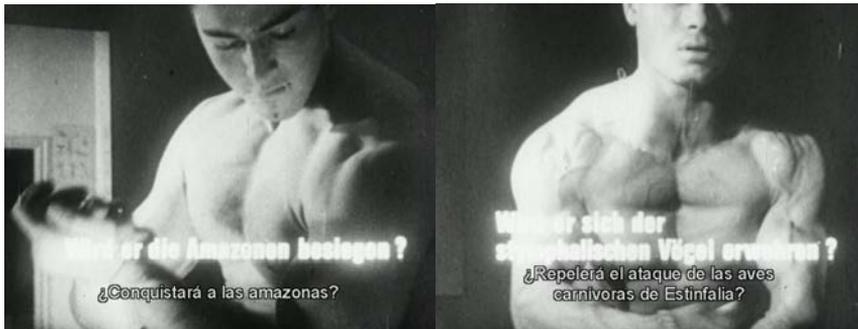
⟨Y si para conseguir nuestro propósito hay que manipular algunas escenas, pues se manipulan.⟩



⟨Luis Buñuel es un hombre con mucho carácter y, a veces, brusco pero lo bueno es que los enfados se le pasan enseguida.⟩

Sin embargo, al contrario que sucede con *Nanook, el esquimal* y otras películas, las trazas de control empleadas por Buñuel en el propio terreno de filmación no contribuyen en especial a ningún momento con posibilidades cómicas, sino más bien al contrario, como bien demuestra el fragmento del cómic. Al respecto de la forma compleja formada por el texto y la imagen diríamos que la voz en off utiliza el resguardo de la sala de montaje para, como hemos observado, resaltar peculiaridades de los hurdanos que puedan acercarse a lo ridículo. Sin embargo, si lo que en un primer momento puede resultar cómico finalmente no prospera, no se debe a cómo Buñuel y su equipo de rodaje han intervenido sobre la vida cotidiana de los hurdanos, sino por los sentimientos anti-cómicos que puede provocar el hecho de que la voz en off, a pesar de señalar hacia aspectos que pueden resultar ridículos, (re)presente las vidas de los personajes de una manera tan cruda. En resumen, diremos que las formas complejas, pese a su capacidad para eludir algunas fricciones éticas que surgen en el terreno de filmación, no suponen la panacea a la hora de eludir fricciones propias de la (re)presentación fílmica, en especial en el terreno del documental, como se ha dicho.

A continuación examinaremos dos ejemplos más donde, utilizando un dispositivo retórico similar, existe una intención cómica más apreciable que en el caso analizado recientemente. Werner Herzog, ya desde su primer cortometraje, muestra un notable interés por buscarle las flaquezas a lo que aparentemente es inquebrantable. En su film inaugural, el ensañamiento al que nos venimos refiriendo se produce contra los forzudos que tratan de aumentar su masa muscular invirtiendo muchas horas diarias en el gimnasio.



Herakles

En este caso, la figura del “dedo acusador” se articula a través de imprimir el texto sobre la imagen. Partiendo de los mitológicos doce trabajos de Hércules, Herzog se pregunta en *Herakles* (Wernor Herzog, 1962) a propósito de sus protagonistas forzudos: “¿Conquistará a las Amazonas?”, o “¿Repelerá el ataque de las aves carnívoras de Estinfalia?”, todo ello mientras los protagonistas tensan su desarrollada musculatura. De la misma manera, Agnès Varda, en su película *Du côté de la côte* (1958) se la toma con los turistas que cada verano abarrotan las playas de la Costa Azul francesa en busca del mejor bronceado. En su habitual tono ensayístico y a modo de cuaderno de viaje, la realizadora utiliza la voz en off para remarcar algunas de las ingenuidades que cometen los turistas en su propósito de conseguir el tono de piel deseado. “Llegados a este punto, hay que cubrirse”, indica Varda, como si para un buen turista quemarse medio cuerpo fuera un mal inevitable.



Du côté de la côte

Lo que se advierte en estos dos ejemplos podemos sumarlo a algunas constantes que a lo largo del escrito hemos ido observando. En primer lugar, da la impresión de que cuando la voz propia se ensaña con las voces ajenas en busca de elementos cómicos, aquello que se relaciona directamente con lo físico prospera, en general, con más facilidad que lo relacionado con los comportamientos sociales o estrictamente verbales. Este hecho puede deberse a que lo que pretende ser cómico-físico encuentra menos obstáculos que lo que pretender ser cómico-social en la medida que la vulnerabilidad social de los personajes obstaculiza más a lo segundo. Por otro lado, en lo referido a la combinación de voces, vemos que en los dos últimos casos la voz propia vuelve a ejercer un papel dominante sobre la voz ajena en una operación donde la figura del “dedo acusador” resulta evidente.

En este sentido, si en algo venimos coincidiendo, es en que la figura del “dedo acusador” se erige con el propósito de apuntar a cuestiones muy concretas, de forma que, como ha quedado dicho, marca una notable diferencia con la idea intelectual de Eisenstein de generar un tercer significado simbólico, grandilocuente –solemne– o abstracto a partir de yuxtaponer diferentes enunciados.

A propósito de las modalidades retóricas que en ocasiones propician resultados con cierto potencial cómico, no debemos olvidar a la que posiblemente es la principal figura de la modalidad del film-ensayo. Para introducir la forma ensayística de Chris Marker, de cuyo film *Carta de Siberia* (*Lettre de Sibérie*, 1957) nos ocuparemos a continuación, cabe destacar las premisas que a este respecto establece Català. A partir de dichas ideas a tenor de la obra de Marker, donde se apuntan algunas particularidades en la combinación de voces ajenas y voces propias, veremos cómo el primer largometraje del realizador francés concentra las principales formas complejas de comedia documental de las que nos venimos ocupando en el presente apartado, además de encontrar en su obra elementos insólitos dentro del marco documental que pueden conducir al humor:

“En Marker (...) existe una diferencia sustancial entre lo que se describe y lo que se ve, diferencia que confiere a las imágenes una importante autonomía que pocas veces se había encontrado antes en el ámbito del documental clásico (...) Es decir, que esa distancia discursiva libera de manera fundamental a la imagen de su papel de ilustración de un argumento que sería eminentemente logocéntrico y crea un espacio para que ésta despliegue su propio razonamiento. A partir de este presupuesto, cuando voz e imagen coinciden, lo hacen con una potencia inusual, como una epifanía por medio de la que se intensifica el significado de la conjunción. Constituye un procedimiento que podría considerarse, efectivamente, opuesto al montaje dialéctico de Eisenstein, ya que no se trata de provocar un nuevo significado mediante la contraposición de planos opuestos, sino de consolidar un

conjunto, en este caso coincidente, de elementos diversos que den rostro al concepto y transformen una impresión estética en una reflexión ética” (Català, 2014, p. 384).

Existe un pasaje significativo en *Carta de Siberia* donde Marker hace explícito –de una forma paródica y sumamente irónica– el despojamiento del corsé al que se refiere Català, el cual condena a las imágenes a un nivel ilustrativo y sumiso en relación a una voz en off dominante. Nos referimos al momento donde el realizador repite tres veces la misma secuencia de imágenes añadiendo un comentario en off distinto cada una de las veces. Este ejercicio resulta paródico e irónico en la medida que a través de emular por partida triple la retórica del documental clásico no se busca otra cosa que ridiculizar dicha autoridad de la voz sobre las imágenes. Al igual que sucede con el personaje de Damouré Zika en *Poco a Poco*, aquí volvemos a encontrarnos con un ejercicio paródico que sirve para apuntar hacia cuestiones que no son visibles de forma explícita en la película, en este caso hacia unas acepciones retóricas caducas que Marker consigue convertir, a través de su fina ironía y una propuesta radical, en ridículas. Al igual que ocurre en la película de Rouch, la operación que aquí se libra conduce a dos lecturas posibles en relación con sus posibilidades cómicas. Decíamos a propósito de *Poco a Poco* que lo cómico puede residir de forma simultánea en dos lugares. Por un lado la propia actitud descarada de Damouré por las calles de París denota un cierto incivismo primitivo que puede encajar en algunos momentos dentro de los márgenes de lo ridículo. Sin embargo, es evidente que la actitud de Damouré alcanza otra dimensión igual o más cómica cuando ésta se entiende como una parodia de los etnógrafos y demás curiosos que visitan las poblaciones africanas. La propuesta radical de Rouch, que alcanza su punto álgido cuando el

protagonista toma medidas a los transeúntes parisinos, encaja con la igualmente radical propuesta de Marker, consistente en repetir tres veces las mismas imágenes con enunciados en off distintos. Aquí estamos de nuevo ante una nueva ecuación bidimensional donde tanto el enunciado explícito como el implícito –fruto del juego irónico– albergan sus propias posibilidades cómicas, de forma que tanto unas como otras se incorporan a la construcción del objeto del pensamiento, parafraseando a Lipps:

«Chris Marker decide entonces comentar estas imágenes, más bien anodinas, desde dos puntos de vista opuestos: primera el del simpatizante comunista, al término del cual ese peatón desconocido aparece como un *“pintoresco representante de las regiones boreales”*, peatón que en la versión reaccionaria se transforma en *“un inquietante asiático”* (...) Ya esta antítesis, por sí sola, puede considerarse un hallazgo brillante y digno de regocijo, aunque también pueda parecer una ocurrencia facilona: pero entonces el autor nos propone un tercer comentario, imparcial y minucioso, que describe objetivamente al pobre mongol como *“un yakutio que padece de estrabismo”*. En esta ocasión, estamos más allá de la astucia y la ironía, pues lo que Marker acaba de hacer es proporcionar una demostración implícita de que la objetividad es aún más falsa que los dos puntos de vista sectarios, es decir, que, al menos en lo que concierne a determinadas realidades, la imparcialidad es una ilusión. La operación a la que hemos asistido es precisamente dialéctica, pues ha consistido en emitir tres iluminaciones intelectuales distintas sobre una misma imagen y en recibir su eco». (Bazin, [1958] 2000, p. 36)

Como señala André Bazin, el enunciado que se libra de la operación irónica consiste en evidenciar lo insostenible que resulta que la voz en off se erija como poseedora de la verdad que esconden las imágenes, desplazando a éstas, como señala Català, a un rol meramente ilustrativo. Sin embargo, matizando lo dicho en el párrafo anterior, cabe atender a que el enunciado encubierto al que la ironía de Marker nos conduce –a saber, la inconsistencia de los discursos de sobriedad que empujan a la imagen a una posición subsidiaria respecto a una voz omnisciente– puede tener una componente importante de reflexividad y por tanto convertirse, siguiendo a Zyrd, en un ejercicio irónico solemne de escasa comicidad. Sin embargo, cuando Bazin habla de un cierto regocijo se está refiriendo a esa otra dimensión más primaria o explícita a la que nos referíamos, donde lo cómico puede surgir a propósito de cuestiones más superficiales. Es decir, si se trata de decir “las cosas más serias del modo más cómico” (Bazin, [1958] 2000, p. 37), ello quiere decir que el enunciado encubierto al que se quiere llegar sería lo serio mientras que el enunciado que encontramos en primera línea representa, en este sentido, la posibilidad cómica principal.

Bajo esta lectura, podemos identificar cómo por momentos la voz del narrador se ensaña con el personaje al que se refiere, en primera instancia, como un “pintoresco representante de las regiones boreales” para, posteriormente, definirlo como “un inquietante asiático”. Aquí surge de nuevo la figura del “dedo acusador”, donde la voz propia se encarga de ridiculizar a la voz ajena tratando de señalar en el personaje aspectos más o menos ridículos, al igual que sucede en algunos pasajes de *Las Hurdes (Tierra sin pan)* previamente considerados. No obstante, la autonomía con la que cuentan la voz y las imágenes a la que se refiere Català hace que

puedan surgir momentos donde el enunciado de la voz en off es cómico por sí solo, sobre lo cual “Noël Burch, en su crítica a *Lettre de Sibérie*, afirmaba que un ciego se hubiera divertido exactamente igual que el resto de los espectadores en el pase de la película” (Català, 2014, p.386). Si bien es cierto que Català es crítico con la postura de Burch –a la que Bazin también se suma en parte²⁷– al desdeñar el poder reflexivo que tienen las imágenes por sí solas, no deja de ser cierto que la afirmación de Burch se cumple en algunos casos:

– (voz en off): “Te escribo esta carta desde el fin del mundo. Según una leyenda siberiana, el bosque fue hecho por el diablo. Honestamente hizo muy buen trabajo. Este bosque es tan grande como los Estados Unidos. Pero quizás el diablo también hizo a los EEUU”.

– (voz en off): “Después de un desayuno de fresas rojas, el oso Ushatik toma su paseo matinal por Yakutsk. Nosotros lo seguimos. Como uno nunca sabe cómo puede reaccionar un oso ante la cámara, nos ofrecieron la protección de un oficial armado. Pero siendo que tememos tanto a los policías como los osos, muy gentilmente les dijimos que no”.

²⁷ Bazin elogia el poder de la palabra de Marker, pero en detrimento de la autonomía reflexiva de las imágenes: “Diría que la materia prima es la inteligencia, la palabra su expresión inmediata, y que la imagen no interviene más que en tercera posición, en relación con la inteligencia verbal”. Bazin, A. (1958). *Chris Marker: Lettre de Sibérie*, en Enguita Mayo, N., Expósito, M., Regueira Mauriz, E. (ed.). *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*. Valencia: Ediciones de la Mirada, 2000.

Sin embargo, hay secuencias donde la voz, consciente tanto de su autonomía como de la de las imágenes, lejos de ensañarse con un personaje en concreto, juega con las imágenes de las gigantescas grúas a la manera más cervantina, provocando, en términos bergsonianos, una interferencia de las series digna de sonrisa:

– (voz en off): “Son las siete y dos minutos. Los hornos de presión comienzan a moverse. Son realmente como monstruos gigantes de 30 metros de alto. Naturalmente, hay una joven mujer para cada monstruo. Le da órdenes en idioma de monstruos y el monstruo obedece. Es fácil imaginar un romance entre la joven en tierra y el hombre en la cabina. Debe ser hermoso ser un operador de grúa en Irkutsk y darle a tu novia una caja de chocolates tan grande que solo quepa en el gancho de la grúa”.



Carta de Siberia

4.2.4. *Lo cómico absoluto y su higiene ética*

Sin trascender de lo que hemos identificado como dimensión primaria o explícita, es decir, sin dejar de atender a aquello que vemos y escuchamos en la película, cabe sopesar un nuevo punto de vista que nos sirve para introducirnos en una nueva categoría de lo cómico que, a su vez, se relaciona directamente con algunos de los ejemplos comentados al inicio del bloque de las formas complejas. En una nueva lectura sobre la triple repetición de imágenes con distinto comentario en cada una de ellas, consideraremos que el origen de su comicidad tiene que ver con el inconcebible hecho de enfrentarse a una voz en off que emite, sin pestañear, tres enunciados distintos para “describir” las mismas imágenes. No obstante, la película de Marker cuenta con otros dos momentos que representan aún mejor aquello a lo que Baudelaire llamó “cómico absoluto”.

El primero de los momentos representativos en este sentido es la conocida secuencia de los mamuts, donde, mediante unas animaciones muy ilustrativas, la voz habla de viejas creencias chinas acerca de que el mamut era un animal subterráneo que moría de forma inmediata si salía a la superficie y era alcanzado por un rayo de luz. Por si esto fuera poco, hay otro instante de la película tanto o más significativo en este sentido. En un momento del film, Marker enuncia una serie reflexiones donde elogia a los renos mientras vemos diferentes imágenes de estos animales. Llegados a un momento, las imágenes documentales de los animales se detienen y dan paso a un spot publicitario de tipo televisivo –en la línea de los anuncios de la primera época de la televisión– donde el elogio a los renos alcanza unos niveles disparatados:

– (voz en off): “son excelentes mascotas, mucho menos molestas que los perros.

– (voz en off): “Está usted satisfecho con su coche? El reno puede ser su nuevo medio de transporte.”

El efecto de incredulidad que se produce a partir de estas incursiones configura una forma de comedia que trasciende la naturaleza correctiva de otras formas cómicas que hemos observado fundamentalmente en el apartado de las formas simples, las cuales cuentan con la desventaja de la inferioridad social de muchos de los personajes que se suma a la propia inferioridad poética del documental a la que venimos apuntando desde el inicio. Asimismo, a través de la incursión de estas sorprendentes secuencias de animación, el elemento irónico que hemos identificado previamente, consistente en desafiar –y ridiculizar– la dramaturgia documental clásica, alcanza aquí sus máximos niveles. Sin embargo, vemos cómo, una vez más, lo cómico no reside en aquello que el director nos quiere decir –y debemos interpretar– a partir de introducir juegos irónicos, sino que es en el propio elemento rupturista donde reside lo cómico, es decir, las posibilidades cómicas se hallan en la parte más visible de la ecuación retórica. Baudelaire define lo “cómico absoluto” como una comedia inocua en la medida que el objeto en cuestión no pertenece a categorías o relaciones reconocibles. Se trata, pues, de la comedia de lo inconcebible:

“Hay un caso en el que la cosa es más complicada. El de la risa del hombre, pero risa de verdad, risa violenta, ante la apariencia de

objetos que no suponen un signo de debilidad o de desgracia de sus semejantes (...) Las creaciones fabulosas, los seres cuya razón, cuya legitimación no puede extraerse del código del sentido común, con frecuencia excitan en nosotros una hilaridad loca, excesiva, que se traduce en desgarramientos y desternillamientos interminables (...) Tiene en sí algo profundo, de axiomático y de primitivo que se aproxima mucho más a la vida inocente y a la alegría absolutas que la risa originada por la comicidad de las costumbres. Existe entre esas dos risas, abstracción hecha del tema de la utilidad, la misma diferencia que entre la escuela literaria interesada y la escuela del arte por el arte” (Baudelaire, [1855] 1988, p. 34).

Asimismo, Baudelaire no olvida la otra dimensión del humor sobre la que venimos trabajando hasta el momento y se refiere a la vertiente bergsoniana –de correctivo social– como lo “cómico significativo”, cuya versión extrema sería lo que popularmente se conoce como humor negro: “Si exageramos y llevamos a sus últimos extremos las consecuencias de lo cómico significativo, obtenemos lo cómico feroz, del mismo modo que la expresión sinonímica de lo cómico inocente, con un grado más, es lo cómico absoluto” (Baudelaire, [1855] 1988, p. 39).

Tanto la historia de los mamuts subterráneos que no podían ser alcanzados por el sol como la de los renos que pueden ser una mascota equivalente a un perro cuentan con características difícilmente encajables en las categorías y relaciones comúnmente conocidas. Sin embargo, si las dos secuencias protagonizadas por animales pueden situarse en el ámbito de lo imaginario o, si se quiere, de lo fabuloso, la propuesta de “describir”

las mismas imágenes de tres maneras totalmente distintas nos acerca a la versión más radical de lo “cómico absoluto”, es decir, a cuando la comicidad se busca en la ruptura del sentido, tal y como lo hace aquel viejo chiste: “van dos en una moto y se cae el del medio”. A esta categoría de lo cómico se refiere López Corral, argumentando que cuando el disparate se lleva hasta sus últimas consecuencias no cabe consideración hermenéutica alguna:

“La experiencia del humor es una experiencia de lo comprendido en su imposibilidad: «comprendo, pero no puede ser». Esta imposibilidad es la misma que padece toda hermenéutica del humor: la mostración de la inocencia en el humor desaparece en su apercepción comprensiva: el sólo hecho de interpretar algo lo destruye. La comprensión de un «sin sentido», en cambio, tiene su correlato en la risa, que es el anuncio de que algo se ha roto, que la fórmula lenguaje-comprensión-sentido ha desaparecido (...) El «sin sentido» no es verdadero, no conduce a nada, no es una orientación, no es. Y sin embargo, el humor reúne, anula la distinción: por eso no hay hermenéutica posible del humor: la hermenéutica es la luz de la apercepción lingüística que desintegra la ambivalencia y produce sentido, infinitamente, inagotablemente. Si no hay «sentido que desplegar», si todo está allí, a la vista de todos y de nadie, compartido por todos y comprendido por nadie, si no hay resto de sentido que interpretar, la hermenéutica como teoría de la interpretación y (por ende) de toda experiencia humana en el mundo, es fatal y graciosamente imposible: no tiene sentido. El humor es el fracaso de toda hermenéutica, de toda construcción de sentido, de todo valor, de

todo principio de realidad. El humor es la desaparición de la filosofía” (López Corral, 2008, pp.54-56).

Cuando el objeto con potencial cómico alcanza esta categoría radical, sobra decir que su inocuidad moral es, siguiendo la terminología de Baudelaire, igualmente absoluta. En este sentido, el carácter radical de la película de Marker –dado lo inconcebible de las incursiones musicales y animadas así como el «sinsentido» de la enunciación de tres contundentes versiones sobre las mismas imágenes– se ve acentuado al ser contemplada desde el marco de acepciones y premisas del documental –no sólo clásico– . Estamos, pues, ante un film-ensayo donde el narrador tan pronto comienza a cantar, cambia de forma repentina de tema o introduce secuencias de animación que, en primera instancia, resultan auténticos disparates. Como indica Bazin, Marker posiblemente quiere decir cosas muy serias, pero sin duda de una forma realmente cómica.

A propósito de la comicidad de lo que «no puede ser», debemos recordar cómo al inicio de este bloque nos hemos referido a cuando lo cómico surge a partir de una operación de ilusionismo cinematográfico. Nos referimos especialmente a algunos pasajes de *El hombre de la cámara* que hemos destacado previamente. La capacidad de Vertov, a pesar de las limitaciones tecnológicas de la época, de provocar la ilusión de movimientos imposibles o de emplear la técnica del *stop-motion* lo convierte en el precursor de este tipo de prácticas en el marco del documental.

Si durante décadas la inmensa mayoría de autores dedicados al documental se ha dedicado a tratar de mostrar «lo que es», películas como

Carta de Siberia, que plantean la posibilidad de que el documental pueda incluir aquello que «no puede ser», nos sitúa, sin duda, ante una discusión de carácter epistemológico que durante las últimas décadas numerosos estudiosos han tratado de resolver. Una mayoría de dichos estudios sitúan a Marker a la cabeza de la vanguardia documental precisamente por su capacidad de desafiar la dramaturgia clásica a través de este tipo de propuestas radicales, consistentes en incluir en sus películas, entre otros elementos, aquello que «no puede ser».

La cuestión fundamental que se deriva a partir de propuestas estéticas cuya naturaleza ficticia nos conduce a una dimensión cómica que, en el sentido indicado por Boudelaire, trasciende la voluntad correctora o ridiculizadora, no es otra que la relacionada con la ética. Durante la investigación venimos señalando que los obstáculos morales que hacen que lo cómico en ocasiones no prospere tienen su origen o bien en la relación de facto –sobre el terreno– entre el realizador y los personajes o bien en cómo éstos son (re)presentados. Lo que se observa en los distintos procedimientos retóricos dentro del marco de las formas complejas es que, si en algo se distinguen de las formas simples en su búsqueda del efecto cómico, es en que todas ellas tienden a alejarse de una intervención directa sobre los personajes. De esta manera, las formas complejas de documental, a partir de diferentes propuestas retóricas, caminan hacia una higiene ética en relación a lo cómico, cerrando la posibilidad a que la comicidad de los enunciados se pueda ver truncada por fricciones éticas que se puedan producir en la relación entre el realizador y los personajes durante la filmación. Como consecuencia, alejarse de formas de documental donde la comicidad tenga que librarse obligatoriamente en el terreno de filmación hace que los factores que pueden lastrar un eventual

contenido con posibilidades cómicas deriven únicamente de cómo los personajes son (re)presentados.

A partir de los casos que venimos analizando, hemos observado cómo dentro de las formas complejas se establecen diferentes maneras de presentar los materiales, de forma que cada una de ellas tiene sus propias implicaciones éticas en relación a sus posibilidades cómicas. Hemos identificado la figura del “dedo acusador”, la cual se hace muy evidente en *Las Hurdes (Tierra sin pan)* o en algunos pasajes de *Carta de Siberia* donde la voz en off se ensaña con los personajes e insiste en resaltar aspectos que se acercan a lo ridículo. Podemos considerar esta modalidad, en términos de intervención, como la que más se acerca a las formas simples basadas en la intervención sobre el acontecer cotidiano para provocar contenido cómico. Desde la distancia de la sala de montaje, la voz propia del realizador interviene de forma dominante sobre las voces ajenas al verter sobre ellas comentarios que, si bien no condicionan las acciones cotidianas de los personajes, sí condicionan la mirada del espectador, como se ha podido comprobar. En tanto que forma compleja, la discusión ética en torno a la voz en off de Buñuel tiene lugar a propósito de la (re)presentación de unos personajes que atraviesan una situación de miseria, cuyo análisis nos ha conducido a un resultado prácticamente negativo en la medida que el carácter irónico de la propuesta, dada la naturaleza de los personajes, no puede sino apuntar a la reflexión –solemne– más que al regocijo. En este sentido, hemos visto que resulta menos problemático cuando la voz se ensaña con personajes cuya vulnerabilidad social es menor o cuando el “dedo acusador” apunta hacia cuestiones más fútiles, como cuando Marker se refiere al “pintoresco representante de las regiones boreales”, Agnès Varda se regocija con los

turistas que se abrasan la piel tomando el sol o Herzog ridiculiza a los esfuerzos de los forzudos de gimnasio.

En el camino de la higiene ética que venimos señalando hemos dado, a propósito de casos como *Congorilla* y especialmente *Queridísimos verdugos*, con una modalidad retórica cuyo principio tiene que ver con una operación de contraste. El film de Basilio Martín Patino es el mejor ejemplo para observar cómo, a partir de yuxtaponer diferentes voces ajenas, el espectador establece una conexión íntima que deriva en un nuevo enunciado que implica a una de las partes. He aquí un avance en materia ética en el sentido de que el realizador deja las piezas sueltas para que sea el espectador quien formule en su cabeza un enunciado que podrá resultar cómico. Si el papel dominante de las voces propias en las modalidades intervencionistas —ya sea sobre el terreno o a través de la figura del “dedo acusador”— tiene implicaciones éticas que juegan en contra de la comicidad, a partir de poner en relación dos voces ajenas se deja que sea una de ellas quien ejerza el papel dominante sobre la otra. De esa manera el realizador se esconde tras la moviola y se desentiende virtualmente de las implicaciones éticas que se puedan derivar del enunciado resultante, de manera que éstas caen, virtualmente, en manos de las propias imágenes o del espectador que construye el objeto en su pensamiento. Así, surge un nuevo “dedo acusador” donde el realizador da un paso atrás y busca contar con la complicidad del receptor en la construcción del enunciado cómico.

En el camino de lo que llamamos higiene ética, debemos fijarnos, en última instancia, en las implicaciones —o desahogos— de tipo ético que se derivan cuando el enunciado presentado alcanza la categoría cómica del «no

puede ser» o directamente se trata de un enunciado que no está extraído del mundo histórico sino que es fruto de una operación de ilusionismo o de técnicas de animación. Si atendemos a los pasajes de animación que hemos destacado en *Carta de Siberia*, vemos que lo que aleja a su enunciado de la (re)presentación no es la técnica de la animación en sí, sino que aquello que se cuenta a través de ella –la historia de los mamuts subterráneos– no se sostiene como (re)presentación del mundo, por lo que queda reducido, como decíamos, a un disparate inconcebible, cuyo único resultado es un regocijo inocuo carente de cualquier tipo de obstáculo ético que pueda amenazar su efecto cómico. Como decimos, la utilización de la técnica de animación no implica perder la facultad de (re)presentar el mundo histórico. Algunos documentales contemporáneos como *Vals con Bashir* (*Waltz with Bashir*, Ari Folman, 2009) utilizan esta técnica sin perder la voluntad documental, por lo que, en el caso de Marker, lo que conduce a que lo que cuenta sea inasumible no es la técnica sino el enunciado.

Al igual que sucede con las incursiones animadas de Marker, hemos destacado al inicio del presente bloque que resulta igualmente desafiante para la dramaturgia del documental clásico la técnica de montaje empleada por Flaherty en la secuencia de la canoa. Bajo una lectura donde asumimos que se utiliza el montaje con el fin de generar la ilusión de que dentro de la canoa viaja toda la familia, damos con un resultado cómico con ciertas implicaciones éticas. En este caso, se muestra una acción que, independientemente de si ha sucedido realmente o no, ha podido suceder. Por tanto, damos con una comicidad que no trasciende de lo que puede considerarse un comportamiento ridículo –primitivo– digno de corrección. Sin embargo, como se ha concluido al inicio, a este hecho

cómico se llega a través de una vía que implica un control sobre las voces ajenas para después ser sometidas a un nuevo control en el montaje. Al igual que sucede con la secuencia de la cámara y el trípode que cobran vida propia en *El hombre de la cámara*, se trata de una operación más propia del cine de ficción en la medida que la acción que se muestra nunca ha sucedido. Lo que distingue a la secuencia de Flaherty de la de Vertov es que la secuencia de la canoa, al no tratarse de una acción inverosímil, ha podido suceder, por lo que se sitúa en la categoría cómica de lo corregible –o significativo– y, sin embargo, el hecho de que una cámara y un trípode cobren vida propia se sitúa completamente en el terreno de lo “cómico absoluto”. Pese a que estas operaciones retóricas se sitúan en el terreno de la ficción, nos sirven para establecer los parámetros que utilizarán posteriormente algunos cineastas del *found footage*, donde, a partir de materiales ajenos, se ponen en marcha operaciones retóricas que generan un nuevo contenido cómico. Ese nuevo contenido puede dar lugar tanto a enunciados “significativos” como “absolutos”, de manera que, si lo cómico que «no puede ser» no tiene implicaciones éticas dada su inocuidad, generar un contenido que «sí puede ser» pese a «no ser» puede tener implicaciones éticas en tanto que dicho enunciado cumple la función de (re)presentar algo plausible en el mundo histórico, tal y como sucede con las contemporáneas *fake news*.

A la hora de recapitular lo analizado en estas páginas debemos reconocer que el carácter excepcional o endeble de lo cómico en la historia del documental se debe, en gran parte, a las distintas implicaciones éticas que conlleva el querer acercarse a dicho género a costa del otro o incluso al hecho de que acercarse a contenidos potencialmente cómicos implica, muchas veces, desafiar algunas acepciones acerca del papel que debe

desempeñar la película-documental. Las contadas desviaciones de la norma que en la tradición documental se han producido para perseguir fines cómicos –como en los casos destacados de Flaherty, Vertov o Marker– son, por norma general, materia extraña, en la medida que no cumplen, a primera vista, la función de (re)presentar el mundo histórico. Que un documental organice sus materiales de forma que sirva para generar la ilusión de una acción que nunca ha existido, independientemente de si la acción sugerida es verosímil o no, supone desafiar los cimientos de la tradición documental al tiempo que, paradójicamente, se encuentran en dichas propuestas las formas más higiénicas y por tanto más eficaces de comedia.

5. EL POSTDOCUMENTAL O *CINE DE LO REAL* COMO PARADIGMA PARA EL ALIVIO CÓMICO

Una discusión acerca de las manifestaciones de lo cómico en algunos casos significativos a lo largo de la historia del cine documental se convierte, desde una perspectiva general, en un ejercicio donde la verdadera tarea acaba consistiendo en buscar los motivos que han empujado a lo cómico a una situación de excepcionalidad. Como se ha dicho al comienzo, si el documental contemporáneo alberga más posibilidades cómicas que el documental histórico, es debido a que se han limado asperezas que tienen que ver con lo que venimos llamando honestidad respecto al mundo histórico, la cuestión ética y, en tercer lugar, la tecnológica. Podemos decir que el documental se ha ido puliendo a sí mismo hasta llegar a un contexto donde goza de una salud notable, la cual queda acreditada a la hora de observar la presencia de películas documentales en festivales generalistas y circuitos comerciales. Por tanto, el objetivo en este capítulo no es otro que comprobar cómo el punto de madurez alcanzado por el documental constituye un paradigma donde una serie de aspectos que durante décadas han obstaculizado el fluir de lo cómico han quedado resueltos a partir de algunas propuestas que pasaremos a analizar a continuación.

5.1. El alivio honesto

En el marco de lo que John Corner apodó como “Postdocumental”, “donde el grado de actuación y manipulación inherente a toda representación audiovisual de lo real no resulta tan problemática para la audiencia” (Oroz, De Pedro, 2009, p.23), en la medida que se asume que la utopía realista

del documental de otro tiempo no es más que una quimera, surgen películas documentales como *No todo es vigilia* (Hermes Paralluelo, 2013), donde el realizador retrata a sus abuelos sin renunciar a hacerlo a través de una factura técnica impecable, equivalente a cualquier película de ficción. En un plano cenital, vemos a la pareja de ancianos, acostados en la cama, en una imagen perfectamente encuadrada e iluminada, hablar a propósito de la foto de boda que cuelga de la pared de la habitación:

–(Antonio): Ay va, qué joven era yo...

–(Felisa): Pues eres el mismo

–(A): Y ahora qué viejo soy...

–(F): Ahora eres muy feo

La composición de la imagen en cuestión evidencia por sí sola un cierto control sobre la puesta en escena por parte de Paralluelo y su equipo. El plano cenital al que asistimos requiere del uso de una grúa o algún otro tipo de sujeción que haga que la cámara permanezca sobre las cabezas de los protagonistas sin tambalear. De la misma manera, se nos presenta una atmósfera nocturna e íntima producto de un trabajo de iluminación previo, de forma que, pese a la oscuridad, los rostros de los protagonistas se encuentran perfectamente iluminados. Asimismo, Felisa y Antonio parecen ignorar el aparataje que los rodea y conversan sin entrar en contacto con el equipo de filmación, lo cual establece una secuencia homogénea a la vez que bella, dos características poco frecuentes en la

tradición documental. Estamos, sin embargo, ante una secuencia cuya entrañable comicidad no resulta explosiva sino más bien contenida, dada la especial empatía que producen los ancianos y los niños fruto de su vulnerabilidad, por lo que el humor que puede despertar la ingenuidad senil de las personas mayores resulta siempre un material delicado, más digno de sonrisa que de risa.

En una atmósfera mucho más sórdida sucede algo parecido con los singulares personajes de *En el sótano* (*Im Keller*, Ulrich Seidl, 2015), cuya comicidad únicamente es posible desde una distancia emocional donde no quepan ni la empatía ni la repulsión, entendidas en el sentido amplio, en la medida que estamos ante hechos que albergan posibilidades cómicas relacionadas tanto con lo social como con lo físico. La característica propuesta estética de Seidl, consistente en la ausencia de movimientos de cámara y encuadres extremadamente simétricos y frontales, denota unos niveles de control sobre los personajes y los decorados que trascienden la mera captura, tal y como sucede en *No todo es vigilia*. He aquí una de las propuestas fundamentales de una de las principales corrientes de documentalistas contemporáneos: trascender la mera captura de la realidad factual. Se trata, pues, de abandonar la pretensión realista de ir en busca de una realidad de facto para ir en busca de una realidad más simbólica, en el sentido que previamente le hemos otorgado a dicho simbolismo: “El buen realismo no consiste en la imitación detallada de lo cotidiano, sino en afirmar alguna grande e importante verdad moral, psicológica, social, histórica” (Aristarco, [1951] 1968, p.44). Establecer un cierto control sobre los elementos que ocupan el encuadre se vuelve una licencia necesaria para los cineastas de esta corriente:

“Por de pronto, el hecho de que, sometidos al mismo patrón o tratamiento estético, todos los sujetos que saca a escena *En el sótano* estén equiparados e igualados formalmente expresa, en un plano estrictamente veridictorio, que todos ellos reflejan por igual (léase con idéntico grado de representatividad, elocuencia y falibilidad) el estado de cosas o la realidad que el filme pretende poner en evidencia con sus armas estéticas. Con esta sistemática equidistancia, la película afirma que, por encima de los matices de cada caso, todos ellos dicen lo mismo o constatan en igualdad de condiciones la misma evidencia-verdad: que el sótano es el teatro donde se representa o sale a escena el inconsciente colectivo austríaco” (Zunzunegui, Zumalde, 2019, p.150).

Más cerca de la repulsión que de la empatía surgen secuencias que revelan una actitud extrema por parte de algunos personajes en lo que al comportamiento social se refiere: reuniones de un grupo de nostálgicos del nazismo, congregaciones de obsesos por las armas... Todo ello en una película cuya atmósfera recorren los sucesos protagonizados por Josef Fritzl unos pocos años atrás. Sin embargo, Seidl presenta otros pasajes donde lo físico adquiere la centralidad de la escena. Un hombre que sienta a prostitutas en una silla ginecológica para practicarles sexo oral o la pareja que mantiene una relación sadomasoquista cuyo clímax consiste en poner a prueba la resistencia del pellejo escrotal del protagonista podrá ser motivo de risa si el espectador consigue contener el sentimiento de repulsión:

“Hay pocos grotescos lo suficientemente divertidos como para alejar de ellos cualquier sombra de terror, y pocos grotescos tan

terribles como para excluir en ello toda idea de broma” (Gómez Haro, 2013, p.51)

Echando algunos años para atrás cabe observar una de las películas fundamentales en lo que respecta a la corriente documental que nos ocupa y a la que ya nos hemos referido en capítulos anteriores. Hablamos de *En Construcción*, la película en la que José Luís Guerin filma durante dos largos años la remodelación del ya desaparecido barrio Chino de Barcelona. Al comienzo de su extenso metraje, el director nos presenta a una joven pareja que conversa –con un porro de grandes dimensiones entre manos– acerca de su situación vital haciendo uso de un registro coloquial de chicos de barrio. Al margen de la mayor o menor comicidad provocada por el tamaño del psicotrópico y sus efectos, la secuencia se muestra realizada a varias cámaras, imprimiendo al diálogo una agilidad poco frecuente en la tradición documental, desafiando, de alguna manera, la regla ontológica de Bazin: “En el ámbito de la planificación y el montaje, el trabajo con más de una cámara permite ciertas construcciones visuales más propias del *decoupage* del film de ficción que de la puesta en imágenes asociada tradicionalmente al documental” (Monterde, 2007, p.116). Guerin vuelve a utilizar el mismo recurso formal unas secuencias más adelante, estableciendo un entrañable plano-contraplano protagonizado por un joven operario de obra y una joven que tiende la ropa en su balcón. De esta manera un cierto documental abandona la obligatoriedad de registrar la realidad histórica en su crudeza espacio-temporal y no duda en hacer uso de este tipo de recursos, por lo que “no es que el documental se ficcionalice, sino que en algunos casos adopta recursos de la dramaturgia del cine de ficción a la hora de organizar y presentar sus materiales” (Weinrichter, 2010, p.25). Así, el

postdocumentalista vuelve a la idea de Flaherty y basa su honestidad respecto a los acontecimientos históricos en un conocimiento exhaustivo más que en el registro mimético de los mismos. De ahí que al igual que la película de Flaherty es producto de diez años de convivencia con los personajes, Hermes Paralluelo decide retratar a sus propios abuelos en lugar de a otros o Guerin se toma la molestia de filmar durante dos años el ya desaparecido barrio Chino de Barcelona. Para esta corriente de cineastas, la clave del asunto está, como bien indican Catalá y Cerdán, en que “no es en el medio donde debe residir la garantía de verdad, sino en el cineasta” (Català, Cerdán, 2007, p.17), por lo que, por fin, algunos documentalistas se despojan de la necesidad de ceñirse a formas de cine que pretenden ofrecer muestras de su honestidad a través del propio objeto, lo cual dota a estos cineastas de una notable libertad a la hora de organizar los materiales en favor de un eventual contenido potencialmente cómico.

Resulta evidente que estas –no tan– nuevas licencias que adopta esta corriente de documentalistas contemporáneo se alejan ligeramente de la obligatoriedad de que lo cómico deba ser capturado o, en su defecto, provocado en el terreno factual. Sin alejarnos, por ahora, de dicho terreno, el documental contemporáneo, ante la fugacidad de la realidad filmable, se otorga la oportunidad de que una acción con potencial cómico pueda ser ligeramente ficcionada o reinterpretada ante la cámara, siempre y cuando sea con el fin de guardar una mayor fidelidad a la realidad histórica. Digamos que la ventaja reside en que si durante décadas los cineastas se veían obligados a correr con la cámara tras la una acción potencialmente cómica, ahora el cineasta establece una nueva negociación con la realidad y sus protagonistas, para que sea la acción

cómica la que espere a que el realizador lo tenga todo listo. Este hecho conduce a que el control sobre las voces ajenas alcance unos niveles mucho mayores, lo cual implica un desafío claro a las premisas del documental clásico. Por si esto fuera poco, el panorama contemporáneo cuenta con casos donde la sincronización entre imagen y sonido que tanto ansiaron los documentalistas de mediados del siglo pasado ya no es una cuestión primordial, al menos para la corriente de documental de la que nos estamos ocupando. Un buen ejemplo de ello es la relación entre imagen y sonido que propone Lois Patiño en *Costa da Morte* (2013). En unos planos amplísimos de las costas gallegas, personajes diminutos conversan en la lejanía con la particularidad de que el sonido procedente de los diálogos de éstos se escucha en primer término, gracias, en un principio, a los micrófonos inalámbricos que llevan en la solapa. En una de las secuencias escuchamos a dos mujeres que conversan acerca de los naufragios producidos en la costa en los últimos tiempos. Una de ellas cuenta que en cierta ocasión un barco cargado de leche condensada naufragó y muchos lugareños acudieron en busca de la mercancía. Según cuenta la mujer, pensando que se trataba de pintura, muchos de ellos acabaron pintando sus casas con leche condensada.



Costa da morte

Decíamos que la propuesta estética de Lois Patiño, consistente en un distanciamiento radical entre la banda sonora y su fuente, se debe, a priori, a la tecnología inalámbrica. No obstante, nadie garantiza ni desmiente que las conversaciones que escuchamos en primer término sean sincrónicas a las imágenes que vemos, ya que la lejanía de los personajes impide saberlo a ciencia cierta. Sin embargo, la corriente de documental contemporáneo que nos ocupa se alza de manera que ni su honestidad respecto al mundo histórico ni el valor documental de las secuencias comentadas penden, en absoluto, de que las voces que escuchamos en primer término pertenezcan de manera factual y sincrónica a las imágenes que vemos. De dicho modo, documentales contemporáneo como *Costa da morte* se arrancan de las manos de la sobriedad de los hechos factuales y se elevan a una dimensión donde “la indeterminación la acaba convirtiendo en una imagen simbólica”²⁸, con lo que la posibilidad que se le abre a lo cómico no tiene tanto que ver con los

²⁸ Català Domènech, Josep Maria. *Imagen, montaje y pensamiento*. Sesión impartida en el Máster de Teoría y práctica del Documental Creativo. Universitat Autònoma de Barcelona, 2017.

hechos que se filman sino con unas formas de operar que tratan, entre otras cosas, de retener la inherente fugacidad de lo cómico dentro del ámbito documental.

A propósito de documentales como *En Construcción*, donde se busca una homogeneidad diegética más propia de las películas de ficción, De Pedro señala cómo éstas se resisten a mostrar la mano que filma en la medida que se corresponden con la forma operativa de Flaherty –al igual que Flaherty tampoco mostró el glú a medio construir– al “utilizar las tecnologías de video como una versión económica de los rodajes en 35mm., replicando los modos clásicos de la narrativa cinematográfica, pero en vídeo, e intentando disimular su uso de tecnologías impuras o poco dignas, haciéndolas pasar por rodajes en celuloide” (De Pedro, 2010, p. 218). En contraposición a esta resistencia a mostrar la parte privada del rodaje, (re)surge, de forma coetánea, la modalidad más subjetiva o performativa del documental, cuyo elemento esencial no es otro que, como dice Agnès Varda en algún momento de *Los espigadores y la espigadora* (*Les glaneurs et la glaneuse*, Agnès Varda, 2000), “filmar con una mano lo que hace la otra”. Si la corriente más flahertiana del documental contemporáneo, a la que no referíamos en los párrafos previos, basa su honestidad en un conocimiento exhaustivo del medio que se filma al tiempo que recurre a licencias como la dramatización de las acciones para la cámara, la corriente performativa saca a la superficie el fracaso del proyecto utópico de la tradición documental. El propio De Pedro señala una secuencia del film de Varda a modo de punto de inflexión:

Montada en el coche, sentada en el asiento del copiloto, Agnès Varda va filmando los camiones a los que adelantan en la autopista, enmarcándolos con su mano arrugada. Varda, en realidad, no filma los camiones, sino que filma su mano intentando atrapar una realidad que se desvanece, que se queda atrás, como atrás quedan los camiones en el viaje; una realidad que resulta inasible y fugaz. Su pequeña cámara digital no es capaz de filmar el mundo, sólo atrapa el gesto de una cineasta que intenta filmar ese mundo sin conseguirlo. En esa pequeña secuencia Agnès Varda condensaba de manera magistral varios de los cambios, retos y revoluciones que han atravesado el cine documental en los últimos años: la digitalización, la universalización de la producción (vinculada a una inflación del amateurismo), la caída de los discursos objetivos y de sobriedad, y de su mano, la puesta en escena de las subjetividades que han acabado con el documental tal y como se conocía (De Pedro, 2010, p. 216).

Aquello que los directores de la corriente del cine directo querían evitar a toda costa –una interacción de los personajes con la parte privada de la grabación– se convierte, en el panorama contemporáneo y digital, en un nuevo territorio que puede resultar fructífero para el surgimiento de situaciones con potencial cómico. Resulta evidente que los planteamientos metanarrativos de Jean Rouch –especialmente en películas como *La Pirámide humana*– se convierten en el precedente natural de propuestas como la de Agnès Varda. Sin embargo, si los cineastas del *cinéma vérité* se aferraban a sus declaraciones metanarrativas en pos de una verdad fílmica incontestable, la corriente

que en palabras de De Pedro surge a partir de *Los espigadores y la espigadora* abandona toda pretensión utópica en términos de realismo y se instala más bien en la asunción de su fracaso.

A partir de que el realizador ha perdido el miedo a que los entresijos de la película se hagan explícitos en la misma, surgen momentos donde el proceso de filmación o el devenir de la película que se está realizando son temas que salen a colación de manera explícita. En varios momentos de la película *El Sastre* (Oscar Pérez, 2007), el protagonista y su ayudante hablan sobre las pretensiones del realizador que los filma: “los personajes se dirigen a él en varias ocasiones o lo nombran en su conversación (pensando que no les entenderá), convirtiéndose así en un personaje” (Cerdán, Labayen, 2013, p.144). Pese a que el realizador decide no interactuar abiertamente con los personajes, éste permite que su actividad fílmica ocupe un cierto protagonismo en los diálogos, hasta el punto que en cierto momento se ve parcialmente implicado en el despido de uno de los trabajadores de la sastrería. De esta forma, Oscar Pérez encuentra un papel de protagonista silencioso que da lugar a momentos doblemente cómicos, como cuando el sastre y su empleado dudan sobre el éxito de la película: por un lado resulta cómico que los personajes hablen en su idioma pensando que el realizador no les entiende –al tiempo que se muestra el diálogo subtulado– mientras que dicho escepticismo acerca del éxito de la película constituye un momento cómico donde el realizador está completamente implicado. Dicha comicidad nace fruto de unos hechos que en otras corrientes de documental constituyen la parte privada de la producción y no son mostrados. Sin embargo, en documentales como *El sastre*, el hecho de destapar dicha parte privada deriva en momentos con potencial cómico como los que se han señalado.

Algo parecido sucede en la película que José Luís Guerin filma a lo largo de un año mientras acude a todos los certámenes cinematográficos a los que es invitado para presentar su película anterior. *Guest* (2010) se convierte en una película-diario donde el realizador barcelonés busca una posición más participativa en comparación a Oscar Pérez. Guerin realiza preguntas desde detrás de la cámara pero sin buscar el protagonismo de algunos documentalistas del *cinéma vérité*, que aparecían frente a la cámara, micrófono en mano. Sin embargo, tampoco busca ocultarse como lo harían los directores del *direct cinema*, ya que no rechaza mostrarse en el espejo o ser fotografiado por alguno de sus personajes, apareciendo siempre con su cámara en la mano. En un momento dado, Guerin es interpelado y preguntado acerca de su profesión por una joven cubana, a lo que él responde desde detrás de la cámara en calidad de director de cine, de forma que, una vez más, la realidad de la realización de la película sale a la palestra sin complejos. Así, en una secuencia filmada en una céntrica plaza de La Habana Vieja, un enfermero retirado habla acerca de sus ideales comunistas, de su pasado y de su familia. Al término de su sermón, Guerin, desde detrás de la cámara, añade:

– (Guerin): ¿Sabe a quién me recuerda usted? A Don Quijote de La Mancha.

Hacia el final de la película damos con otra situación con un potencial cómico similar. Guerin filma a unos niños en la periferia de Jerusalén mientras que éstos le preguntan al realizador acerca de cuándo se emitirá el material grabado. La barrera idiomática entre el realizador y los niños

israelíes crea una situación irresoluble donde Guerin trata, desde detrás de la cámara, de hacerles entender que se trata de una película que no verá la luz hasta dos años después, a lo que los protagonistas responden preguntando si las imágenes se emitirán a las dos de la madrugada o de la tarde, lo que conduce a la situación a un «sinsentido» sin escapatoria. Estos momentos cómicos no hubieran sido posibles con los planteamientos del *direct cinema* de los hermanos Maysles o del cine observacional de Fred Wiseman, en la medida su máxima era desaparecer de la escena y no evidenciar la parte privada de la filmación. Hablamos, pues, de lo que numerosos estudiosos han llamado el giro subjetivo del documental, y a lo que Nichols se refiere como “modo performativo”: “La película no va tanto de historia como de memoria, no va tanto de la gran historia –qué sucedió, cuándo y por qué– como de la pequeña historia – qué puede experimentar una persona y qué siente a través de esa vivencia– (Nichols, 2017, p.153). De una manera más radical, y a propósito también de otros modos de documental contemporáneos surgidos a partir de la aparición de las cámaras digitales, Jaime Iglesias indica que “lo que está claro es que el mundo real tiene cada vez menos peso, convirtiéndose muchas veces en una presencia incómoda cuando lo que se pretende es construir una realidad alternativa” (Jaime Iglesias, 2009, p.368).

El documental, se revela, pues, ante los discursos de sobriedad sobre las grandes causas del mundo histórico, de forma que, “el documental es actualmente un dispositivo de la imaginación y del conocimiento” (Català, 2017, p.190). En resumen, el documental contemporáneo resuelve de forma dual su conflicto histórico con la honestidad respecto al mundo histórico. Por un lado, (re)nace una corriente que, retomando el legado de Flaherty, descarta toda pretensión mimética del mundo histórico y basa

su honestidad en un conocimiento exhaustivo y simbólico de la realidad que se filma. Es decir, la honestidad queda definitivamente desplazada del objeto al sujeto, de manera que, como se ha observado, los documentalistas se acogen a licencias de control sobre los acontecimientos que se filman, siempre y cuando éstas contribuyan al fin primero:

“Frente a lo romo de los hechos concretos, los recursos ficcionales serán capaces de ilustrar fehaciente y detalladamente unas experiencias vividas, dotarlas de emoción y posibilidad, y así alcanzar un sentido que permita reconocernos en los acontecimientos del pasado” (Iriundo, 2015, p.160).

Paralelamente, hemos observado cómo surge una segunda forma de honestidad que se apoya en la asunción del fracaso de la utopía realista del documental histórico. El metarrelato de mostrar los entresijos de la realización de la película –incluyendo a todos los sujetos implicados– supone un punto de no retorno para un documental en el que el propio realizador se ve inevitablemente inmerso –incluso implicado en situaciones cómicas surgidas a raíz de este sistema retórico–, de manera que el documental de corte subjetivo y performativo se convierte en “una herramienta capaz de indagar en las múltiples facetas de la realidad, entre las que se incluye, por supuesto, el sujeto” (Català, 2017, p.190). Superada la obligatoriedad mimética en las dos direcciones señaladas, hemos observado cómo lo cómico puede ahora surgir de paradigmas que por causa de una honestidad mal entendida a lo largo de décadas no habían sido posibles. Como indican Nichols o Jaime Iglesias, la deriva performativa del documental abandona poco a poco las grandes causas históricas o

sociales y se vuelve hacia sí mismo, de forma que, si se ha de decir algo acerca de esas grandes causas será a partir del un punto de vista subjetivo –incluso íntimo– que adquiere, como ya vaticinó Truffaut, un papel fundamental.

5.2. El alivio ético

Como hemos observado en los dos bloques anteriores, si algo caracteriza, en términos generales, la tradición documental, es una cierta obsesión por la otredad, cuyo origen podemos vincular, desde una perspectiva amplia e historicista, a la decisión de los hermanos Lumière de enviar a sus jóvenes operadores a emplear el nuevo invento a lo largo y ancho del planeta. Durante el presente escrito hemos comprobado cómo, en multitud de ocasiones, esa obcecación por filmar al otro y la forma de filmarlo se convierte, en términos bergsonianos, en fuente de sentimientos contrarios a la comicidad. Esta tendencia, al igual que la cuestión de la honestidad mal entendida, ha contribuido de forma notable a la excepcionalidad de lo cómico en la tradición documental, en la medida que el acto de filmar a otras personas conlleva indudables implicaciones éticas que ya han sido estudiadas en los apartados previos.

Durante el escrito se ha establecido que las fricciones de tipo ético en documental se generan, fundamentalmente, en dos dimensiones: en la relación de facto entre el realizador y los personajes en el momento y lugar de la filmación, o bien en su ulterior (re)presentación a partir de las decisiones formales tomadas por el realizador esencialmente en la mesa de montaje.

En relación a ambas vertientes de la cuestión ética se ha constatado que la vulnerabilidad social del personaje filmado es inversamente proporcional a sus posibilidades cómicas, en la medida que una mayor vulnerabilidad social conlleva una mayor facilidad para generar sentimientos anti-cómicos tales como la empatía o la indignación. Sobre esta premisa se construye la ya comentada *Cannibal Tours*, donde el elemento del espejo –en el sentido figurado y literal– coloca al turista privilegiado en el centro de la imagen en lugar de al nativo, de forma que se subvierte el paradigma clásico del documental etnográfico. Este giro de cámara supone, sin duda, un avance hacia lo que hemos denominado higiene ética, ingrediente fundamental de toda operación de pretensiones cómicas.

En este sentido, si hay un cineasta en el panorama del documental contemporáneo que ha sabido ver que es más fácil hacer comedia con personajes privilegiados que con personajes vulnerables, no es otro que el norteamericano Michael Moore. Como indica Plantinga, “algunos argumentarían que Michael Moore fue poco ético en la presentación de algunos trabajadores pobres como bufones, pero sin embargo no encuentran ningún defecto en su representación burlona del CEO de la General Motors, Roger Smith” (Plantinga, [1997] 2011, p. 9). Sin embargo, la sátira de Moore apunta hacia grandes causas políticas y sociales de la sociedad norteamericana y especialmente hacia sus responsables, de manera que lo cómico no cuenta con las garantías de prosperar en la medida que las causas –y sus responsables– que son objeto de la sátira tienen que ver con muertes injustas, guerra o desempleo, entre otras. Sin embargo, Moore introduce, en ocasiones, secuencias de mucha menos grandilocuencia: como por ejemplo, cuando el documentalista pregunta a

un policía en *Bowling for Columbine* (2002) sobre si el curioso caso donde un cazador colocó a su perro el rifle en la espalda y el animal apretó el gatillo contra otro individuo podría acarrear cárcel para el perro, a lo que el policía contesta negativamente al no estar contemplada en la ley dicha posibilidad. Moore siente la necesidad es sus primeras películas de aportar píldoras cómicas como la del perro, porque es consciente de que apuntar directamente a las atrocidades de los privilegiados no tiene nada de cómico. Sin embargo, el director norteamericano descuida esta cuestión en algunos trabajos posteriores, de manera que nos encontramos con un Michael Moore menos gamberro y “cada vez más autoindulgente” (Oroz, Abruñeiras, 2011, p.116), acomodado tras una voz en off tan irónica como solemne.

En uno de sus films más aclamados, *Fahrenheit 9/11* (2004), el realizador se ensaña con la idea de que el presidente George W. Bush pasa la mayor parte de su tiempo de vacaciones. Mientras la voz en off narra la deriva que está tomando el país como consecuencia de las políticas de La Casa Blanca, Moore introduce imágenes donde vemos al presidente, aparentemente despreocupado, jugando al golf, entre otras actividades ociosas. Michael Moore es consciente de que hablar de las relaciones comerciales entre la familia Bush y sus socios en Arabia Saudí –ceranos a Bin Laden– o referirse a que la tenencia de armas esté amparada por la ley en Estados Unidos no tiene nada de cómico. Por tanto, el ejercicio satírico necesita buscar elementos de cierta ridiculez como la secuencia del perro, donde se pretende poner en evidencia que obtener un arma en EEUU es muy fácil, hasta el punto que incluso un perro puede llevar una. Al igual que en otras propuestas analizadas previamente, lo cómico no se encuentra en la profundidad de la operación irónica, sino en la superficie:

que cualquiera pueda obtener un arma legalmente no es especialmente cómico; lo cómico –de carácter absoluto en términos baudelarianos– es que un perro vaya armado.

Pero si de lo que se trata es de caminar hacia una higiene ética que allane el camino a la comicidad, muchas de las esperanzas quedan depositadas en el documental en primera persona que surge en este mismo contexto, fundamentalmente porque se trata de un documental que, por fin, abandona de forma radical la histórica obsesión por la otredad, lo que, llevado al campo de las voces, significa que el sujeto cómico ya no se encuentra en la voz ajena, sino en la voz propia. Se trata, pues, de una corriente documental surgida a partir del panorama digital, pero con un precedente claro y casi insólito: el caso del realizador israelí David Perlov, cuya voz en off se expresaba de la siguiente manera sobre las imágenes de su ciudad en *Diary (Yoman, 1983)*, concretamente sobre la imagen de una librería que frecuentaba en su infancia:

-(Perlov): Aquí es donde robé mi primer libro... Aun no lo he leído.

Manteniendo la estructura compleja del dedo acusador –compuesta por imagen y texto en off–, comprobamos cómo en la modalidad de la primera persona el giro subjetivo se completa y la acusación apunta ahora hacia el propio realizador. Esta corriente surge en el panorama digital a partir de cineastas como Avi Mograbi, Ross McElwee o Alan Berliner, que si bien utilizan de manera indistinta estructuras retóricas simples y complejas,

son ellos mismos quienes ocupan la centralidad de un discurso frecuentemente cómico:

“Exhibiendo sus propias crisis, indecisiones y, en definitiva, su dificultad a la hora de enfocar y tratar cinematográficamente los temas y problemáticas que vertebran sus trabajos, Mograbi se distancia de otros documentalistas como Morgan Spurlock (*Super Size Me*, 2004), Jorge Lanata (*Deuda*, 2004) o el mismo Michael Moore, que si bien incorporan el ingrediente del fracaso en sus documentales performativos, este no destapa las posibles miserias y dudas del cineasta, sino que, por el contrario, fortalece el posicionamiento ideológico que rige, de principio a fin, sus trabajos (Quilez Esteve, 2009, p.121).

He ahí la diferencia, como indica Quilez Esteve, con los films de Moore. A pesar de los juegos retóricos y los enredos, el realizador estadounidense nunca sale mal parado, al contrario que los citados Mograbi o Berliner, de cuyas crisis personales y creativas surge a menudo lo cómico. Posiblemente, uno de los mejores ejemplos de ello sea *Wide Awake* (Alan Berliner, 2006), donde todo gira en torno al problema de insomnio que sufre el propio cineasta. Bajo dicha premisa, Berliner organiza dispositivos que se vuelven contra sí mismo, como cuando reúne a su familia en el comedor de casa para debatir sobre las causas y las soluciones a su problema. Entre las aportaciones familiares, destacan las de su hermana y su madre:

–(hermana): “Yo creo que son los años que llevas haciendo películas a horas locas”.

–(madre): “Alan, te acostabas a las 4:00h de la mañana y no podíamos despertarte hasta las 11:00h o las 12:00h. ¿Te parece normal incluso para lo que tú consideras normal?”

“Sin embargo, si algo determina el carácter lúdico de los documentales de Berliner es, sin lugar a dudas, el uso que éste hace de la técnica del montaje” (Quilez Esteve, 2009, p.130). Ejemplo de ello es un momento del film donde vemos al director durmiendo al tiempo que escuchamos unos resonantes ronquidos. Sobre este plano, Berliner inserta una breve imagen de un indicador de potencia sonora marcando el nivel máximo, de forma que se compone un gag basado en la mecanización del comportamiento humano, una de las principales fuentes de comicidad en palabras de Bergson. En una operación retórica similar, vemos en imágenes al recién nacido bebé de Berliner, que bosteza apenas cinco minutos después de nacer, sobre lo que Berliner comenta a través de su voz en off:

–(Berliner): “Apenas cinco minutos de vida y ya bosteza”.

Berliner pone en palabras su obsesión por el insomnio y su miedo a que el problema tenga una trascendencia genética que pueda afectar a su bebé. En una operación retórica que sólo aparentemente apunta al bebé, resulta evidente que Berliner no abandona la centralidad del discurso y en

consecuencia tampoco deja de ser el sujeto cómico. En este punto se adivina cómo Berliner pone en marcha dispositivos que, en los términos planteados previamente, transcurren entre la forma simple y la compleja. Las escenas de *Wide Awake* comentadas responden, en efecto, al carácter híbrido de éste y otros muchos documentales contemporáneos. Tal y como señala Català: “es muy característica la mezcla de géneros en el nuevo documental, lo cual hace que se decante hacia la forma ensayística” (Català, 2011, p.47). Es decir, si el planteamiento en la secuencia del comedor responde a un dispositivo simple en la medida que lo cómico surge exclusivamente en el plano espacial –la mesa del comedor–, los dos gags a los que se ha hecho referencia responden a un dispositivo complejo al ser fruto de una operación de montaje –plano temporal–. Dicho de otra manera, Berliner utiliza desde dispositivos simples que pueden recordar a los planteamientos de Jean Rouch a propuestas complejas y juegos retóricos que combinan imagen y voz en off que pueden remitir a los films de Chris Marker. De la misma manera, el mencionado Michael Moore introduce escenas propias del cinema verité cuando el realizador ejerce de reportero alborotador al tiempo que sus films también cuentan con complejos juegos entre voz e imagen, en ocasiones con resultado cómico, como se ha observado. Es por ello que si en capítulos previos dedicados al clasicismo y a las vanguardias históricas del documental el análisis se ha dividido de forma clara en términos de formas simples y formas complejas, en el panorama contemporáneo es la hibridación de éstas la que se convierte, sin duda, en el denominador común.

De forma igualmente descarnada se coloca Chris Waitt ante su videocámara doméstica para hacernos testigos de su impotencia sexual, la cual le ha arrastrado a un buen número de fracasos sentimentales. *La*

historia completa de mis fracasos sexuales (A complete history of my sexual failures, Chris Waitt, 2008) alcanza uno de sus puntos álgidos –en términos cómicos– en la secuencia donde el protagonista y director de la película acude a una profesional del sadomasoquismo con el fin de remediar su impotencia. En todo momento el espectador es testigo del ritual al que el realizador británico se somete, hasta que la llamada de su madre interrumpe la sesión, a la que Smith contesta que no se encuentra en disposición de hablar con ella. No es casualidad que la escena que destacamos sea uno de los momentos del film donde la implicación física del realizador es más manifiesta, al contrario que sucede en la mayoría de escenas restantes, donde el realizador hace evidentes sus crisis psicológicas, creativas y emocionales, las cuales son, a lo sumo, más dignas de sonrisa que de risa. Asimismo, Petri Lukkainen se propone en *My Stuff (Tavarataivas, 2013)* guardar absolutamente todas sus cosas en un trastero e ir rescatando poco a poco aquello que verdaderamente necesita. Al haber prescindido incluso de la ropa, damos con una escena inicial donde el realizador, en la primera noche de su experimento vital, corre desnudo por las calles de Helsinki en busca de algo de abrigo, lo cual resulta inevitablemente cómico. Si bien la película cuenta con un planteamiento psicológico y filosófico de fondo en relación con los objetos de los que se prescinde, es en su consecuente materialización física donde reside fundamentalmente lo cómico, a saber, en la adaptación del protagonista a su nuevo medio vacío: buen ejemplo de ello es que al ser la temperatura en Helsinki extremadamente fría, Lukkainen puede prescindir de la nevera y habilitar la parte exterior de la ventana a modo de frigorífico. Es decir, la comicidad, una vez más, no se encuentra en el fondo de las operaciones narrativas y retóricas, sino que se encuentra en la superficie.

En este punto debemos destacar la forma con la que el realizador español Elías León Siminiani va un paso más allá a la hora de protagonizar su propia película. La propuesta retórica de Siminiani en su primer largometraje, *Mapa* (2012), consiste en desdoblarse y crear un segundo protagonista ficticio al que llama “El Otro”, que viene a representar algo así como la voz de su conciencia. “El otro” le recrimina –a través de su propia voz en off o mediante intertítulos– cuando, por ejemplo, Siminiani toma imágenes que representan la miseria de la India, preguntándole a ver quién se piensa que es para grabar esas imágenes. Un encontronazo cómico entre ambos se produce cuando sobre la imagen de un banco con forma de medio corazón “El Otro” advierte:

–(“El otro”): “¿Oye, y este banco qué lo estás grabando, para calcar luego un corazón y poner música de violines? Tú estás mal eh... Esto es muy patético. ¿Qué cuento de amor te estás montando, si tú a esta chica apenas la conoces?”.

– (Siminiani): “Y aunque El Otro lleva días en esta línea yo cada vez lo escucho menos. Bajo su volumen y sigo imaginando cómo sería todo esto, con Luna”.

Los reproches vienen de parte de un nuevo sujeto desdoblado que trasciende la figura del dedo acusador observada previamente. Se trata de una segunda voz de carácter imaginario que se erige como un nuevo agente corrector que se dedica a reprender a la primera, añadiendo así una capa más de complejidad al entramado retórico. Asimismo, ese nuevo agente contribuye a socavar los entresijos de la propia producción de la

película tal y como sucede en algunas operaciones performativas o metafílmicas previamente comentadas, pero, en este caso, sin limitarse a mostrar únicamente la parte privada de la filmación, sino a partir de la creación de una voz perteneciente al ámbito de la ficción. Dicha operación, donde un personaje imaginario se ensaña con el propio realizador incluso para recriminarle cuando filma imágenes poco éticas, supone una nueva propuesta en el camino hacia la higiene ética, tal y como indica Kaiser Moro, al tiempo que establece un distanciamiento aun más radical respecto a los cánones del documental clásico:

“Ridiculizar el yo a través de un personaje caricaturizado es una estrategia plenamente reparadora para su agente, quien se ejercita en la órbita del ridículo y asume de forma inteligente su debilidad. Al mismo tiempo, exhibir los trapos sucios supone un desafío a la idea de uno mismo como su mejor yo: al menos, contra la idea del yo como instancia acabada y fija que debe presentarse ante el mundo” (Kaiser Moro, p.189, 2018).

Caminar hacia la higiene ética se vuelve indispensable para la prosperidad de lo cómico en la medida que alejarse de ella da pie a aquello a lo que Bergson se refiere como sentimientos anti-cómicos, a saber, la indignación, el enfado o el horror, entre muchos. En el presente análisis nos venimos refiriendo a formas de buscar dicha higiene fundamentalmente en relación a los personajes. Sin embargo, cuando Nichols aborda las posibles fricciones de tipo ético que se pueden dar en el documental, se muestra más preocupado por que los hechos mostrados coincidan con la verdad histórica. Desde esta perspectiva, el documental en primera persona supone una forma de aliviar las posibles fricciones

señaladas por Nichols, tal y como señala Iriondo a propósito de los relatos autobiográficos:

El historiador trabaja tratando de hallar documentos y datos que acrecienten la objetividad del relato y se halla sometido a la constante revisión de sus conclusiones por la comunidad historiográfica, pero el sujeto que recurre a su memoria con el ánimo de comunicarnos una experiencia de vida, no se siente constreñido por evaluadores profesionales de su labor. De ahí que recuerde lo que más le interese, olvide lo que le conviene olvidar e introduzca aspectos ficcionales en la reconstrucción de su memoria (Iriondo, 2015, p.160).

Sobra decir que lo que aquí se afirma viene a complementar la cuestión de las nuevas honestidades planteada previamente. Si un cierto documental contemporáneo se otorga la licencia de ir en busca de verdades más simbólicas que factuales al abordar realidades ajenas a su realizador, no cabe duda de que el autor se otorga, como mínimo, esas mismas licencias cuando es el propio cineasta el que ocupa la pantalla. De la siguiente manera lo expresa Quilez Esteve en relación a cineastas como Avi Mograbi o Alan Berliner, pero resulta igualmente aplicable a las obras ulteriores de Lukkainen o Siminiani de las que nos hemos ocupado recientemente:

“La performación, la ironía y el fracaso que nutre la filmografía de estos cineastas funcionan así como «invenciones» creíbles, esto es, como estrategias narrativas que, al rechazar las pretensiones de objetividad y verdad de la Historia en mayúsculas, consiguen lo que muchos de los documentales de corte clásico no logran por

ningún medio: hacer que la realidad –con toda la absurdidad e insensatez que pueda llegar a caracterizarla– se vuelva, finalmente, verosímil. Y es ahí donde radica la honestidad de todos estos trabajos que pululan en la sugerente frontera que separa –y al hacerlo también une– documental y ficción, autobiografía y autoficción, observación y ensayo, tragedia y comedia” (Quilez Esteve, 2009, p.133).

En apartados previos se proponía, a raíz de las operaciones de montaje llevadas a cabo por Basilio Martín Patino en *Queridísimos verdugos*, que el hecho de que el realizador se ocultara tras la mesa de montaje y dejara que las imágenes dialogaran entre sí podía representar una vía de alivio ético, en la medida que en dichas secuencias, el realizador huye del intervencionismo factual –que sí utilizará al entrevistar a sus personajes– y se escuda en poner en relación imágenes cuyo efecto cómico hemos relacionado con la teoría del contraste de Theodor Lipps. Sin embargo, ahora debemos prestar atención a esa otra parte donde Patino filma a sus personajes casi siempre desde un ángulo picado y preguntarnos si rasgos semióticos como el encuadre tienen algo que ver con el resultante cómico en este y otros films. A raíz de esta cuestión se pregunta Català a propósito de *Lo que tú dices que soy* (Virginia García del Pino, 2007), donde al contrario que en *Queridísimos Verdugos*, los protagonistas son filmados de forma simétrica y frontal:

“Cabe preguntarse también hasta qué punto el encuadre, de un estricto formalismo, que muestra a esos personajes como si fueran insectos atrapados en una gota de ámbar no contribuye a provocar que sea la chispa del humor la que impere sobre el sesgo

agridulce del documental. Con ello quiero indicar que no es fácil deslindar lo que es espontáneo y lo que es provocado en el humor documental” (Català, 2009, p.71).

Pero quien lleva hasta sus últimas consecuencias el formalismo en relación al encuadre es el propio Ulrich Seidl en su film *En el sótano*, al que nos hemos referido previamente. Hemos determinado que la comicidad de sus excéntricos protagonistas pasa por la ardua tarea de no sentirse horrorizado por las prácticas que éstos llevan a cabo en sus lúgubres sótanos. No obstante, cabe ahora preguntarse, a tenor de la discusión que abre Català, si la decisión de la voz propia de establecer un encuadre frontal y estrictamente simétrico contribuye al potencial cómico de las voces ajenas –los personajes–.

En este territorio complejo y sin dejar de lado el prisma semiótico, podemos deliberar que el encuadre picado de Patino o el encuadre estrictamente frontal de Seidl nos revela la posición del realizador en relación a los personajes que filma. Si de la insistencia de Patino por el ángulo picado se puede deducir un cierto ensañamiento con los verdugos, así como una cierta superioridad moral y una posición dominante, la estricta frontalidad de Seidl, tal y como indica Losilla, puede suponer que Seidl “no solo filma la ridiculez de lo *freak*, no solo ve el mundo como un gran espectáculo *freak*, sino que se incluye él mismo en la mascarada” (Losilla, 2009, p.300). En este sentido, Losilla concluye a propósito de otras películas de Seidl donde la propuesta formal es la misma:

“Cuando los hace posar mirando a cámara como si imploraran la piedad del espectador, conscientes de su ridiculez, parecen

animales acosados. Cuando deja que desplieguen todo su potencial, creyéndose dignos de un retrato, ya no son sólo ellos quienes pierden la compostura sino también el lenguaje y las convenciones de ese modo de representación, que se sitúa a la altura. Lo freak es lo filmado y la manera de filmarlo, así como quien lo filma” (Losilla, 2009, p.302).



En el sótano

Las decisiones formales de Seidl en cuanto al encuadre denotan, pues, una cierta voluntad de equipararse a sus personajes, aunque eso suponga, como indica Losilla, hundirse con ellos. Si a lo largo del escrito hemos insistido en que las fricciones de tipo ético surgen fundamentalmente en la relación que se establece entre el realizador y los personajes en el momento de la filmación, o bien, en la forma en que dichos personajes son (re)presentados en la película resultante, debemos considerar que la cuestión del encuadre guarda relación con decisiones tomadas en ambos momentos de la producción. Siguiendo a Losilla y atendiendo a las imágenes, deducimos que Seidl quiere evitar desde la propia filmación una relación dominante en la que desde una supuesta cordura se filma la demencia de sus protagonistas: no perder nunca la frontalidad ni la simetría en el tiro de cámara revela la obsesión del realizador austriaco

por convertir cada imagen en un espejo del que ni él ni nadie pueda escapar. Por tanto, a la pregunta iniciada por Català acerca de si dichas decisiones formales tienen incidencia en el potencial cómico de los protagonistas de *En el sótano* o *Lo que tú dices que soy*, podemos responder que la tienen en la medida que esa equiparación simbólica con sus personajes se convierte en una forma más de higiene ética, que viene a representar el contrapunto a las fricciones éticas que se derivan de las relaciones dominantes donde un cineasta supuestamente cuerdo filma a los protagonistas dementes, en referencia al caso de *En el sótano*.

Insiste Bill Nichols en que “el miedo a que se le considere a uno injusto con su tema es una fuerte limitación” (Nichols, [1991] 1997, p.113). De ahí que, como venimos observando, los documentalistas tratan de buscar temas menos susceptibles de ser tratados de forma injusta como, por ejemplo, su propia vida. De la misma manera, recordábamos unos párrafos más arriba cómo Patino, en *Queridísimos verdugos*, yuxtapone imágenes que generan por sí solas un nuevo enunciado, trasladando así la responsabilidad del “dedo acusador” a otra voz ajena. Hemos identificado esta operación como una forma de higiene ética en la medida que, a través de dicha operación, la voz del realizador queda virtualmente exculpada de linchamiento cómico contra los protagonistas, donde, entre otras acusaciones, se pone en duda su sistema cromosómico, determinante para distinguir entre humanos y primates.

El regreso a la película de Patino responde a que dicha forma de alivio ético es igualmente ejercida por algunos documentalistas del panorama digital. Si Alan Berliner en *Wide Awake*, a la que ya nos hemos referido, consigue el alivio ético a partir de girar la cámara hacia él y convertirse en el

protagonista –y personaje cómico– de su film, la forma de higiene ética a la que se acoge en su anterior *Nobody's business* (1996) se asemeja más a la que nos venimos refiriendo a propósito de *Queridísimos verdugos*. A lo largo del film, Berliner trata de sacar información a su padre Óscar acerca de sus antepasados familiares, a lo que el padre responde que ni sabe ni le interesa nada sobre ello, no sin antes advertir a su hijo que si ese va a ser el tema de su película, será un auténtico fracaso. Del pulso entre Berliner y su padre surgen momentos de indudable comicidad, especialmente cuando Óscar afirma de forma contundente que ni a él ni a nadie le interesa la vida de sus primos lejanos que ni siquiera conoce. Si bien es cierto que, en primera instancia, el personaje cómico es el padre del realizador gracias a su actitud gruñona, Berliner entremezcla imágenes antiguas de un combate de boxeo que vienen a caricaturizar el tira y afloja entre padre e hijo. De esta manera, Berliner trasciende y escapa de una dinámica donde un hijo entrevista a su padre y gracias a la actitud cascarrabias de éste surgen momentos cómicos. En todo momento el realizador sobrepone imágenes que ilustran y juegan con los testimonios de su padre: cuando habla de su paso por el ejército coloca imágenes de archivo de la guerra, y cuando se refiere a su pasado familiar el testimonio es ilustrado con archivo familiar filmado por el propio Óscar Berliner, de forma que dicho archivo se superpone durante gran parte del metraje sobre el rostro del protagonista, que aparece en momentos puntuales en primer plano. Como decimos, los pasajes cómicos tienen lugar en el tira y afloja entre padre e hijo cuando éste último pregunta por parientes lejanos y Óscar muestra su fastidio por tener que hablar de ello. Al igual que con testimonios de otro tipo, las rabiosas palabras de Óscar son revestidas con imágenes de un combate de boxeo, de forma que todo el peso narrativo y la atención no caen sobre la imagen del padre del

realizador. Así pasamos de lo que podría ser una forma simple a una forma compleja, es decir, el contenido cómico no se origina únicamente con la rabieta del padre, sino a partir de una operación de interferencia de series, donde las características propias de un combate de boxeo le son atribuidas a la discusión que mantienen Alan y Óscar. Berliner introduce imágenes de boxeo para, paradójicamente, atenuar el golpe cómico a su padre, ya que el boxeador que caricaturiza al cineasta también se lleva unos derechazos considerables.

A través de estas operaciones de montaje Berliner hace que la imagen de su padre no cargue con todo el peso cómico de la pelea dialéctica que mantienen. Si entrevistar a su padre y mostrar secuencias un tanto humorísticas gracias a su rabieta pudiera tener ciertas implicaciones éticas, por lo dicho cabe afirmar que las imágenes de boxeo buscan introducir una nueva dimensión cómica más compleja y eficaz al tiempo que un cierto alivio ético en la medida que el propio Alan se introduce a sí mismo –de forma caricaturizada– en el entramado cómico, alejándose de esta manera de las fricciones éticas que se producen en las modalidades de entrevista simples, donde el cineasta pregunta y el entrevistado responde y, en caso de haberlo, carga con todo el peso cómico.

A propósito de las formas complejas que eluden las fricciones éticas que pueden surgir sobre el terreno de filmación se erige la obra de María Cañas, una cineasta que no filma un solo plano y a la que no por casualidad llaman “La archivera de Sevilla”. A partir de materiales rescatados de internet –material televisivo o videos amateurs–, sus películas se componen de sucesivos juegos de montaje donde dicho material de archivo es compilado y resignificado con fines fundamentalmente satíricos

que apuntan hacia cuestiones relacionadas con la idiosincrasia, la política y la historia de España, cuya comicidad tiene poco recorrido fuera de sus fronteras. A diferencia de las operaciones de montaje de Berliner, en el cine de Cañas todo el material es ajeno, por lo que su trabajo se ciñe a (re)presentar dichas imágenes y a los personajes que aparecen en ellas. Sin embargo cabe resaltar que las operaciones de montaje de María Cañas no siempre son complejas. Cuando nos referimos a compilar, estamos hablando de rescatar fragmentos de programas de televisión antiguos o de vídeos amateurs colgados en la red e introducirlos de forma consecutiva en el montaje de la película sin que la combinación de dichos materiales componga un nuevo enunciado. La comicidad de algunos de estos fragmentos compilados se enmarca dentro de las formas simples, puesto que la labor de la realizadora se ha limitado a seleccionar el fragmento en cuestión y colocarlo en la línea de tiempo. Sin embargo, la forma cómica que queremos destacar en las películas de María Cañas tiene que ver con la superposición de materiales en favor de un nuevo enunciado que nos introduce en la dimensión compleja de sus operaciones de montaje. Buen ejemplo de ello es un pasaje de *Sé villana. La Sevilla del diablo* (María Cañas, 2013) que comienza con un fragmento televisivo donde una presentadora afirma:

–(presentadora TV): “La Feria de Abril es la feria de abril.

Seguidamente, a partir de otro fragmento de audio rescatado, un hombre al que no vemos en imagen se refiere a la feria con buenas palabras:

–(voz de hombre): En Sevilla hay unas casetas...Con una música... Y un Real de la feria con unas luces... Unas muchachas bailando con unas ganas de bailar...

–(presentadora TV): Pero lo que nuestro decorado no puede hacer, aunque tengamos la mejor intención es reproducir esa alegría, esa vitalidad, esa forma de vivir la Feria de Abril que tiene Sevilla. Solo pretende ser un muy humilde homenaje a esa tierra tan maravillosa y a esas ferias tan lucidas y tan llenas de alegría.

Mientras escuchamos los fragmentos de voz transcritos, lo que vemos en pantalla son imágenes grabadas con un teléfono móvil o videocámara doméstica donde asistimos a una batalla campal entre jóvenes dentro de una de las casetas típicas de la feria, en la que finalmente vemos que tiene que intervenir la policía y llevarse gente detenida. Aquí el trabajo de Cañas trasciende la compilación, ya que, con toda intención, superpone las imágenes de la pelea y los recortes de televisión donde se elogia la Feria de Abril. De esta manera se compone un gag irónico que viene a constatar que la Feria a veces no es tan ideal como la pintan en la televisión.

La acción de compilar materiales ajenos o la de superponerlos para generar gags cómicos cuentan con un alivio ético común: la ajenezidad de todo el material utilizado sitúa a su realizadora fuera de las fricciones éticas que surgen en el terreno de filmación. Es decir, si los materiales utilizados existen no es porque ella los haya filmado, sino porque en algún momento una televisión pública o privada los ha emitido o porque algún

usuario los ha subido a la red. Asimismo, las piezas de Cañas, se emparentan con el tono satírico de los films de Michael Moore, donde en muchas ocasiones las operaciones retóricas –simples y complejas– se utilizan para apuntar a un tipo de personaje privilegiado de la clase política o social. Como se ha indicado, la sátira encuentra su propio alivio ético en ocuparse de dichos personajes privilegiados que cuentan con una menor vulnerabilidad en comparación con otros sujetos de los que se ha ocupado el documental durante años.

Al propósito del alivio ético procedente de que la mano del realizador quede escondida tras la mesa de montaje, eludiendo así las fricciones éticas del directo, queremos avanzar hacia un último estadio donde la elasticidad del documental se lleva hasta sus últimas consecuencias. Tal y como venimos afirmando, las fricciones éticas, además de en el terreno de filmación, se dan a partir de la labor (re)representativa del documentalista, donde a partir de las decisiones tomadas en el montaje, los personajes son mostrados de una u otra manera. En este punto resulta determinante retomar la distinción entre el “montaje realista” y “montaje naturalista” propuesta por Català, la que nos ha servido para distinguir formas de comedia basadas en el contraste o en el ilusionismo. El gag sobre la Feria de Abril que destacábamos en *Se villana: La Sevilla del diablo* se emparenta con otros casos analizados a lo largo del escrito, donde, a partir de un montaje brechtiano –“realista”–, los materiales se ponen sobre la mesa y forman un contraste. Después de atender a las ideas de Lipps, se ha observado cómo lo determinante en las operaciones de contraste, es precisamente, la unión íntima entre los materiales, a partir de la cual surge un dedo acusador que apunta de forma punzante hacia el motivo cómico. Como venimos insistiendo, el alivio cómico de esta y otras propuestas

consiste, dicho de forma coloquial, en hacer que las imágenes se junten y “se maten entre ellas” sin que la sangre salpique al realizador, que se esconde tras la trinchera de la moviola.

Sin embargo queremos ahora situarnos en el otro lado, donde el archivo es tratado con fines ilusionistas, como cuando, en un momento de *Expo Lio 92* (María Cañas, 2017), la cineasta utiliza la edición digital para manipular unas imágenes de informativos, de forma que se genera la ilusión de que la presentadora se refiere al partido político “Pokemon” en lugar de a Podemos. Para completar la operación, no solo manipula la voz de la presentadora sino que la imagen de fondo que ilustra la noticia original –el logotipo de Podemos– es sustituido por la imagen de una Pokeball:



Expo Lio 92

Como sucede con las animaciones que Chris Marker introduce en *Carta de Siberia*, este tipo de incursiones nos conducen hacia la comedia de lo inverosímil, de lo que “no puede ser”. Como se ha observado previamente,

este estadio de lo cómico posiblemente represente el mayor de los alivios cómicos en la medida que aquello que a través del montaje se convierte en objeto cómico no sólo no existe, sino que su existencia resulta inconcebible. De igual manera utiliza el montaje Guy Maddin en *The Green Fog* (2018), donde a partir de un gran archivo compuesto por películas rodadas en la ciudad de San Francisco reconstruye su propia versión de *Vértigo*, de Hitchcock. De la habilidad para la prestidigitación fílmica de Maddin huelga destacar los frecuentes plano contraplano compuestos con metraje de distinto origen, que dan lugar a miradas y gestos extraños entre los personajes a los que no les falta comicidad. Asimismo, Maddin se ensaña con el actor Chuck Norris y crea una atmósfera desconcertante a partir de sus apariciones en distintas películas. En las diversas imágenes compiladas vemos a Norris sin pestañear, con su rostro siempre serio e inmóvil, e incluso en un momento Maddin lo hace aparecer en un monitor que el propio Norris dirige desde una sala de control. Estas inquietantes apariciones de Chuck Norris se vuelven irremediabilmente cómicas para una cierta comunidad epistémica que conoce los chistes que existen en torno al actor y los papeles de superhombre que siempre representa.



The Green fog

Pero, a dónde realmente pretendemos llegar es a la pregunta que ya hemos planteado a propósito de los juegos de montaje de Vertov que, nuevamente, nos obligan a cuestionarnos sobre dónde reside lo documental en estas propuestas. Antes que nada, como se ha hecho a propósito de algunas secuencias de *El hombre con la cámara*, debemos establecer distinciones entre las unidades mínimas significantes que componen los gags a los que nos referimos. Un ejemplo ilustrativo en este sentido es la película *Tishe!* (2003) del también ruso Viktor Kossakovsky. En dicho film el cineasta filma desde su ventana la remodelación de una calle, pero con la particularidad de que durante buena parte de la película las imágenes de los transeúntes y los operarios se presentan con la velocidad aumentada. De esta manera, vemos a unos personajes que trabajan y caminan a gran velocidad, lo cual se emparenta con las comedias *slapstick*, donde lo cómico reside en la percepción del hombre mecanizado, en términos bergsonianos. Decíamos a propósito de algunas imágenes manipuladas en los films de Vertov que por mucho que éstas sean mostradas en sentido inverso o con la velocidad aumentada, la materia prima utilizada es indudablemente documental en la medida que los elementos azarosos del mundo histórico siguen estando ahí o, dicho de otra manera, las voces ajenas no han sido sometidas a un control absoluto por parte del realizador.

Sin embargo, la pregunta planteada se vuelve más compleja cuando esa materia prima, como ocurre con la película de Maddin, la conforman films de ficción rodadas en diferentes épocas. Si, como decimos, lo documental pasa por que el mundo histórico se cuele, aunque sea por una rendija muy pequeña, podemos basar el carácter documental de las películas antiguas utilizadas en que si en su momento dichas películas sirvieron para hablar

del mundo, ahora, convertidas en archivo, es el mundo quien habla a través de ellas. “Estas secuencias presentan estilos de ficción asociados con una era pasada para evocar dicho periodo como si el estilo de ficción fuera ahora un hecho histórico” (Nichols, [1991] 1997, p.113). Sin embargo, a propósito de la utilización del archivo por parte de María Cañas, pero trasladable a *The green fog* de Guy Maddin, Català propone que dichas imágenes, ya sean de origen ficticio o documental, adoptan un carácter fundamentalmente emocional que dan pie a un “documental melodramático:

“Son imágenes emocionales en estado puro que han experimentado esta transformación al haber sido extraídas del continuo en el que cumplían determinadas funciones dramáticas y narrativas. Lo mismo ocurre cuando se utiliza el archivo documental: las imágenes resultantes se transforman al dejar atrás el contexto histórico en el que cumplían una función ilustrativa o testimonial, para exponer en primer término su carácter emocional correspondiente a su carácter memorístico más que histórico (...) Esta separación de las imágenes de su contexto sin dejar que se conviertan en imágenes inertes, algo fundamental en el nuevo tratamiento del archivo, hace que las imágenes y las acciones que representan se perciban bajo el prisma de la extrañeza (...) Emociones puras y extremas, por un lado, y sentimiento de extrañeza son las condiciones del nuevo melodrama, aquel en el que se instala el documental melodramático de María Cañas” (Català, 2009, p.10).

No cabe duda de que las imágenes –de notable carácter popular– que presentan María Cañas o Guy Maddin, ya provengan de películas de ficción, de programas de la televisión o de vídeos amateurs, al ser arrancadas de sus respectivos sistemas diegéticos, tocan el nervio de la memoria y en consecuencia, el de la emoción. Asimismo, como indica Català, un determinado tratamiento de las mismas, como los plano-contralpano que Maddin compone en su film, nos conduce a un cierto sentimiento de extrañeza. Sin embargo, cabe añadir que las imágenes arrancadas de sus respectivos contextos tienden a adoptar un cierto carácter paródico. Como indica Lipps a propósito de la parodia y la imitación, dichas imágenes ya no se juzgan en relación a la función diegética que cumplían en su lugar de origen:

“Ahora, en cierta forma se convierte en objeto de un juicio absoluto, es decir, en lugar de en relación con su portador, penetra la conciencia en su relación con el ser humano en general. Se le mide en relación con lo que se espera del ser humano en general. Y en este contexto se presenta como pequeñez, y surte el efecto correspondiente. Surte un efecto cómico” (Lipps, 2015, p.74).

En este sentido, el sentimiento de extrañamiento y la latente comicidad que otorga dicho carácter paródico a las imágenes se vuelven fuerzas correlativas, de manera que nos decantamos más hacia uno u otro lado en función de la naturaleza de las mismas y la operación retórica a la que se vean sometidas. Si como indica el neurocientífico Scott Weems, el humor es fruto de conflictos cognitivos pero también emocionales, las películas

de María Cañas y Guy Maddin cuentan con todos los ingredientes necesarios para provocarlo.

Sin embargo, no debemos olvidar que dichas imágenes de archivo, como se ha observado, no constituyen sino la materia prima para generar operaciones de contraste que exploran y juegan con las infinitas capas de la realidad y acciones ilusorias que dan lugar a situaciones irreales e inverosímiles, las cuales nos conducen al más higiénico de los estadios cómicos posibles.

Resulta evidente que en el panorama contemporáneo el documental se ha convertido en un cajón de sastre donde propuestas tan alejadas del documental clásico como las de Guy Maddin pueden tener cabida a la vista de los últimos estudios sobre esta modalidad cinematográfica. Si bien el propio Nichols reconoce una cierta documentalidad en el material de archivo y su resignificación –incluso tratándose de películas de ficción–, Català propone, para un mejor encaje de las propuestas más divergentes, el término *cine de lo real*, que vendría a superar, aliviar o ampliar la idea de documental, tan vinculada desde sus orígenes al documento histórico:

“El *cine de lo real* es, pues, un tipo de documental complejo de carácter hermenéutico que no produce documentos ni testimonios (aunque puede incluirlos), sino que plantea problemas y busca soluciones sobre una realidad entendida como multifacética, puesto que está compuesta de dosis de subjetividad tan trascendentes como las que conlleva de objetividad. En el fondo de sus operaciones se encuentra siempre lo real, aunque sobre ese poso se puedan levantar arquitecturas ficcionales de

cierta envergadura. En esto se distingue del cine de ficción, que, en todo caso, va en busca del realismo o la verosimilitud, formas secundarias de la realidad y terciarias de lo real” (Català, 2017, p.186).

No cabe duda de que las últimas propuestas observadas se alejan de los cánones del documental clásico –en especial del documental etnográfico– en la misma medida que sus autores se alejan de la relación directa –física– con los personajes representados en sus respectivas películas. Basar la higiene ética en el distanciamiento entre personaje y realizador –la utilización de material ajeno– cuenta también con la ventaja de que el realizador tiene a los personajes bajo su control, de manera que se trata de formas de cine que consiguen retener la fugacidad de los hechos con potencial cómico, a la cual las formas de documental más clásicas se debían enfrentar. A propósito del archivo como material ventajoso frente a lo real, Català añade:

“Resulta más consistente puesto que se puede evocar cuando se quiera a través de muy diversas tecnologías, mientras que lo real continúa siendo fugaz por naturaleza. Lo que tenemos ahora es un pasado-presente convertido en imagen que sustituye la condición pasajera de la propia realidad” (Català, 2009, p.9).

Asimismo, las arquitecturas ficcionales que menciona el propio Català suponen una ventaja añadida en relación a lo cómico dado que jugar al ilusionismo con los diferentes materiales da lugar en ocasiones a un contenido irreal o inverosímil, lo que conduce, como venimos insistiendo, a una comedia mucho más aliviada éticamente; una comedia más

“absoluta” que “significativa”, en términos baudelairianos. Por tanto, pese a que renunciar a trabajar con lo azaroso supone en ocasiones, como se ha observado, un desafío a los preceptos del documental clásico, no cabe duda de que acogerse a formas y arquitecturas fílmicas donde los personajes con los que se pretende hacer comedia estén bajo control – incluyendo la primera persona– supone una indudable ventaja a la que los documentalistas o cineastas *de lo real* no están dispuestos a renunciar.

5. 3. El alivio tecnológico

Si Werner Herzog pudo llevar a cabo una de sus películas más celebradas, *Grizzly man* (2005), fue gracias a que durante trece años su protagonista, Timothy Treadwell, acudió a Alaska acompañado únicamente por su cámara de vídeo doméstica y filmó decenas de horas de acercamientos a los osos. Dichas imágenes no sólo ofrecen una prueba gráfica de las aproximaciones de Treadwell a los animales, sino que muestran extensos soliloquios donde el protagonista reflexiona sobre diversos aspectos de su vida con su videocámara como único testigo. Considerando esta primera dimensión de la película estamos ante un documental en primera persona al estilo de *Historia completa de mis fracasos sexuales*, donde una cámara digital se vuelve hacia la persona que filma sin necesidad de ninguna otra mediación. Asimismo, diremos que Timothy Treadwell encaja con el perfil de personaje herzogiano: personajes con aspiraciones heroicas acompañados de un punto de inconsciencia. Basta recordar cómo Herzog se preguntaba en su primer film sobre si los cachas de gimnasio a los que filma serán capaces de cumplir los doce trabajos de Heracles. A propósito del realizador alemán, Weinrichter apunta:

“Herzog ha dicho que su cine oscila entre el triunfo y la catástrofe –con una cierta querencia por el segundo polo– pero nos parece que también se juega entre lo grotesco y lo sublime. Sus películas se componen de una mezcla inextricable de ambos” (Weinrichter, 2007, p. 58).

Precisamente en esa querencia por la catástrofe nace la parte ridícula de sus personajes. En este sentido, *Grizzly Man* es posiblemente el mejor ejemplo, ya que una visión romántica –y equivocada– de los osos salvajes le llevó a su protagonista a ser devorado por uno de ellos. Como bien señala Sonia Gómez Gómez, “Treadwell quiso ser actor, y ésta es su única película como protagonista. Para conseguirlo, ha tenido que morir en el intento” (Gómez Gómez, 2009, p. 179).

Las cámaras digitales dan pie a que cineastas y personajes como Treadwell se aventuren a filmar en solitario, ya sea girando la cámara hacia sí mismos o colocándola en un trípode y situándose frente a ella. Esta última opción también parece realizable con las cámaras de celuloide, pero algunas herramientas de las videocámaras como la pantalla externa volteable –donde uno puede verse a sí mismo siendo filmado– hacen de ella un artilugio mucho más preparado para la filmación en solitario. Con la excepción de David Perlov, que si bien realizó un cine en primera persona, lo hizo en dos tiempos –primero filmaba las imágenes y después introducía su voz en off en el proceso de montaje–, diríamos que la tecnología digital desempeña un papel determinante en la producción de documentales en primera persona. Esta modalidad, como ya se ha observado, representa una de las principales corrientes de documental contemporáneo a la vez

que cuenta con una cierta facilidad para albergar momentos cómicos, gracias a que superar la obsesión por la otredad representa una de las formas fundamentales de alivio ético.

A través de un uso más sofisticado de la tecnología digital surgen algunos momentos cómicos en la película *Taxi Teherán* (*Taxi*, Jafar Panahi, 2015). El director iraní se hace pasar por un taxista y coloca pequeñas cámaras en el salpicadero del coche con la intención de capturar momentos reveladores con sus pasajeros a bordo. El primero de los momentos cómicos se produce cuando un cliente se percató de la presencia de las pequeñas cámaras y pregunta sobre si se trata de un dispositivo de seguridad. Ante la curiosidad del pasajero, el cineasta iraní le sigue la corriente, convirtiéndose así la ingenuidad del cliente en motivo de regocijo. La presencia de las pequeñas videocámaras es también motivo para un segundo pasaje cómico, cuando un nuevo pasajero –un vendedor de DVDs piratas– reconoce al prestigioso director y lo descubre. Panahi no tiene más remedio que admitir que lo han “pillado”.

Panahi juega al despiste mezclando secuencias documentales con otras de ficción; es decir, asistimos a momentos donde Panahi deja que el azar se cuele en su taxi al tiempo que se muestran secuencias donde las voces ajenas responden a unas órdenes previas del director. De hecho, la originalidad de algunas secuencias de la película consiste en hacer coincidir en el tiempo y en el espacio –el interior del taxi– a actores no profesionales dirigidos con personajes que no saben, de primeras, que están protagonizando una película. Sin caer en el juego al que el director iraní aboca al espectador, donde uno siente la necesidad de averiguar exactamente cuánto hay de control y cuánto de azar en cada escena, lo

fundamental aquí es que la contribución de la cámara digital no resulta esencial –aunque sí de cierta ayuda– a la hora de filmar las escenas de ficción, pero, sin embargo, éste adquiere una relevancia trascendental a la hora de filmar las secuencias documentales, ya que dota al realizador de otra capacidad sin precedentes: la capacidad de espera.

Si Flaherty hubiera contado con una cámara digital posiblemente hubiera acumulado cientos de horas de grabaciones de la vida de los inuits y no se hubiera visto obligado a convocar a los nativos y dramatizar las escenas tal y como lo hizo, de forma que toda la historia del cine documental hubiera sido distinta. Sin embargo, filmar durante horas esperando a que sucediera algo interesante –incluso cómico– resultaba, naturalmente, imposible con la tecnología de la época. Las cámaras ligeras con sonido sincrónico que surgieron a mediados del siglo veinte representaron un avance considerable, hasta el punto de que sobre dichos avances surgieron formas de cine documental con mayor capacidad y ligereza para capturar y adaptarse a la fugacidad del acontecer histórico. Una de esas formas de cine no es otra que el *cine directo*, que desde un punto de vista más dinámico u observacional espera precisamente a que una acción reveladora suceda ante la cámara. Si bien es cierto que las cámaras de 16mm suponían un abaratamiento del coste de la película, plantear largas esperas con la cámara en marcha resultaba igualmente costoso en términos de producción. Si hay un cineasta que ha creado un estilo cinematográfico basado en la observación y la espera, no es otro que Frederick Wiseman, quien en una entrevista reciente afirma que “si algo interesante está sucediendo y no estoy preparado para captarlo, es

deprimente²⁹. No cabe duda de que existe un abismo –en beneficio de cineastas como Wiseman que han continuado con su forma de trabajar en el contexto digital– entre un paradigma tecnológico donde la espera filmada tiene un coste considerable y el actual, donde mantener la cámara filmando no supone un coste extra para la producción.

El alivio que ha supuesto en este sentido la aparición de los dispositivos digitales lo han sabido aprovechar algunos documentalistas como el ya citado Viktor Kossakovsky, quien en su película *Svyato* (2005) filma el encuentro de su hijo de dos años con un espejo en un plano secuencia de más de veinte minutos. A lo largo de la extensa toma, el pequeño gesticula ante el espejo, se aleja de él y corre por el pasillo para finalmente volver a colocarse frente a él y expresar el asombro por su propio reflejo. Rodar esos mismos veinte minutos –donde las gesticulaciones y aspavientos del niño no tienen desperdicio desde el prisma cómico– con una cámara de 35mm supone gastar en torno a 550 metros de película, lo cual resulta imposible bajo los estándares de producción analógica, ya que las bobinas de más duración apenas cuentan con 305 metros de longitud. No en vano Wiseman y otros cineastas utilizaron la cámara de 16mm con la que el plano secuencia al que nos referimos sí sería realizable –unos 200 metros de película– pero indudablemente más costoso que con la cámara digital. No cabe duda de que cuantas más facilidades existen para filmar de forma ininterrumpida es menos probable que los momentos cómicos que ocasionalmente proporciona el azar se puedan escapar. Asimismo, la cámara digital democratiza la espera filmada, de forma que incluso para las producciones más pequeñas se abre la posibilidad de que lo cómico

²⁹ La entrevista se puede encontrar en el siguiente enlace:
<https://www.youtube.com/watch?v=nOXhIPjIUfU>

surja de dicha espera y no tenga que ser obligatoriamente orquestado en la sala de montaje. Uno de los mejores ejemplos de ello son algunos cortometrajes documentales de Laila Pakalnina y en especial el mediometraje *On Rubik's Road (Pa Rubika Celu, 2010)*, el cual, casualmente, arranca en una sala de espera. La directora letona planta su cámara en zonas transitadas –a pie, corriendo, en bicicleta, en patinete eléctrico, en moto o en coche– del camino que une las ciudades de Riga y Jurmala, donde sospecha que la espera puede dar sus frutos, y así sucede. Pakalnina se coloca inmóvil junto a un punto del camino sin visibilidad, donde, tras su correspondiente espera, consigue filmar cómo dos ciclistas hacen virguerías para no chocarse de frente. En un cruce de caminos contiguo, la cineasta consigue capturar dos caídas indoloras: un niño que cae con su patinete de la manera más ingenua y, posteriormente, un hombre tropieza con el borde del camino y cae poniendo las manos sobre el asfalto. Esta especie de comicidad indolora, en palabras de Inga Perkone, “es reminiscente de los estilos de Jacques Tati o Aki Kaurismaki” (Inga Perkone, 2018, p.92), lo cual representa, según la autora, una excepción en la medida que en el cine de las últimas décadas el humor abandona una cierta inocencia del pasado y es utilizado en un sentido más hiriente:

“Hay muy pocas películas que durante las últimas décadas correspondientes a un cine modernista hayan presentado un humor amable; si surge un elemento cómico, tiende a ser en forma de sátira y parodia. En este sentido, las películas de Laila Pakalnina (hasta su película de ficción más reciente, *The Dawn*) son excepciones, ya que están marcadas por una sinceridad

genuina en relación con la gente común y sus actos cómicos”
(Perkone, 2018, p.93).

El contrapunto a la tesis de Perkone tal vez se encuentre en un breve pasaje de la película, donde la directora parece ensañarse con un corpulento corredor que apenas consigue despegar los pies del suelo.



On Rubik's Road

En apenas unos pocos segundos la directora nos muestra al corredor en tres momentos diferentes de su actividad. En la primera imagen, el corredor pasa por delante de la cámara, en la segunda lo vemos venir de frente, en una toma que a priori es justamente posterior. Sin embargo el color de las zapatillas lo delata, lo cual evidencia que la segunda imagen corresponde a otro día, al igual que la tercera, donde ya viste un atuendo distinto. Esta forma de componer la secuencia del corredor –

yuxtaponiendo imágenes de la misma acción en días diferentes– revela en cierta manera la forma en la que trabaja la directora letona, que no deja de ser paradójica. El original estilo de Pakalnina adquiere dicho carácter al compaginar, por un lado, un montaje ágil donde imágenes más o menos significativas se yuxtaponen a un ritmo vivo – que no deja de ser reminiscente del estilo de montaje de Dziga Vertov– y, por otro, la cuestión relativa a cada una de esas imágenes a la que nos hemos referido previamente, que tiene que ver con que dichos instantes significativos únicamente pueden ser fruto de largas esperas con la cámara digital en marcha, o, en su defecto, de que las voces ajenas que protagonizan dichos pasajes hayan sido dirigidas, en cuyo caso la discusión tendría que ver con la cuestión de la honestidad, abordada previamente. A este último supuesto, cabe añadir que si Vertov quiso presentar momentos reveladores –y cómicos– a gran velocidad de montaje, dado el contexto tecnológico de la época, no tuvo más remedio que establecer un cierto control sobre algunos elementos “ajenos” sin que ello representara pasarse obligatoriamente al lado de la ficción –aunque en ocasiones lo hiciera, como se ha observado–. Sin embargo, como decimos, la posibilidad de una espera filmada que ofrece la cámara digital supone, fundamentalmente, un alivio de cara a captar momentos reveladores y cómicos en las voces ajenas.

On Rubik's Road, sin apenas diálogo, cuenta con la ventaja de que los pasajes cómicos corresponden a la vertiente física –caídas, torpezas en el manejo de objetos...– así como a su vertiente más significativa en términos boudelairianos. Como venimos insistiendo, la vertiente física de lo cómico se erige con cierta superioridad sobre la vertiente que tiene que ver con cuestiones sociales, dado que la primera concierne a un sistema

epistémico prácticamente universal, mientras que la segunda es más dependiente de variables hermenéuticas. D'Ascia lo explica en los siguientes términos a propósito de la comedia de Charles Chaplin y en especial de la parte física de su conducta:

“La perfecta adecuación del hombre mecanizado, a las máquinas que maneja, se transforma en las divertidas ridiculeces del hombre que no sabe adecuar su gestualidad a las demandas más cotidianas y profanas del entorno. Si se sienta, arrastra al suelo la silla; si se levanta con prisa, tropieza por las escaleras. Su brusquedad torpe haría reír en cualquier cultura, si cada cultura se caracterizara por definir una manera apropiada de caminar, de mover la cabeza y los brazos, de saludar, de hablar. Claro está, una cultura preindustrial (pongamos, la sociedad de corte del Renacimiento) pudiera también percibir la “anormalidad” de la conducta de Charlot y juzgarla “poco decente”, plebeya y bufonesca” (D'Ascia, 2015, p. 4).

Tras lo observado debemos contemplar que algunas películas encajen en más de una de las tres vertientes de alivio contempladas. Al tiempo que, a tenor de los argumentos esgrimidos, la espera filmada ejercida por Pakalnina se enmarca dentro de lo que hemos denominado como alivio tecnológico, la práctica fílmica derivada del uso de la cámara digital puede convertirse, a su vez, en una forma de higiene y alivio ético que favorecerá las intenciones cómicas del cineasta. Mantener la cámara grabando durante largos periodos de tiempo y repetir una y otra vez dicha operación no sólo contribuye a aumentar las opciones de que diversos instantes cómicos puedan suceder ante la cámara, sino que la actitud paciente que

revela esta forma de operar se erige también como una propuesta estética que deriva en una forma de higiene ética únicamente posible en el contexto digital.

Esta propuesta estético-ética, basada en la espera filmada, viene a superar la modalidad observacional empleada en el pasado. Incluso el que durante décadas ha abanderado la observación fílmica, Frederick Wiseman, no se resistía en sus documentales de la era analógica a (per)seguir a los personajes que podían ofrecerle momentos reveladores, entendible teniendo en cuenta que cada metro de película conllevaba un coste económico. Al igual que sucede con las imágenes estrictamente frontales de Ulrich Seidl o la cuestión de la honestidad abordada al inicio de este bloque, si bien son las imágenes el objeto a estudiar, donde verdaderamente reside lo ético, al igual que aquello que hemos denominado honestidad, es en el sujeto y no en el objeto. Si las imágenes cómicas que Pakalnina obtiene tras una larga e inmóvil espera respiran una cierta higiene ética –lo que hace que sean más cómicas–, es gracias a que dichas imágenes nos hablan de la posición y la actitud de la realizadora respecto a sus personajes. De ahí que cuando Jacques Rivette criticó en aquel famoso artículo el travelling donde la cámara se acerca a un preso del Holocausto que se suicida contra la valla electrificada en la película *Kapo* (*Kapò*, Gillo Pontecorvo, 1960), quien era merecedor de desprecio, en palabras de Rivette, era el cineasta italiano y no la película.

Como decimos, operaciones tecnológicas, estéticas y éticas –en este orden– como las de Pakalnina conllevan un grado superior en términos de higiene ética de la que, en palabras de Manuel Broullón Lozano, también puede presumir la película *¿Dónde yace tu sonrisa escondida?* (*Où gít votre*

sourire enfoui?, Pedro Costa, 2001), donde el realizador portugués filma en los mismos términos a la pareja de cineastas Straub-Huillet durante el montaje de su película *¡Sicilia!*. Este ejemplo resulta doblemente significativo, ya que la relación sentimental entre ambos cineastas da lugar a que la paciente cámara de Costa sea testigo de algunas rencillas matrimoniales de cierta comicidad:

“Pedro Costa practica un cine que se basa en la captación del instante, cuidadosamente buscado para dignificar a la persona por medio de la estética, del mismo modo que Caravaggio convirtió a los mendigos en santos en sus pinturas. Esta forma de creación ligada a la ética está, además, condicionada por el uso de la tecnología digital, que nos permite almacenar grandes cantidades de vídeo para después seleccionarlo, eliminando los costes que llevaban el revelado y el positivado de las antiguas películas fotoquímicas de 35mm. Llegados a este punto tenemos que reivindicar el digital como el formato del siglo XXI que nos permite nuevas formas de creatividad, ecología y economía a todos los niveles” (Broullón Lozano, 2011, p.1261)

Tras lo observado, no cabe duda de que las diferentes formas de alivio que contribuyen a que lo cómico tenga mayor presencia en el documental no pueden ser consideradas como formas totalmente independientes, sino correlativas. En este sentido, la cámara digital constituye un detonante fundamental que da pie a formas de cine que superan en términos éticos a modalidades pretéritas más discutibles en dicho aspecto. De igual manera resultan fundamentales las nuevas formas de honestidad abordadas al inicio de este capítulo, donde la honestidad pasa del objeto

al sujeto. La correlación de las diferentes formas de alivio se ve perfectamente representada en la celebrada película *En Construcción*, de José Luís Guerin. La contemporaneidad de dicha película tiene que ver con que si bien se empezó a rodar en analógico, la forma estética y ética con la que el cineasta barcelonés quiso abordar a los personajes –en un perfecto equilibrio entre la dramatización y la espera (la grabación duró más de dos años)– le llevó a pasarse rápidamente a la cámara digital. Asimismo, como ya se ha observado, el montaje de la película cuenta con secuencias donde se genera una continuidad ilusoria más propia del cine de ficción. Sin embargo, a partir de la acepción de las nuevas formas de honestidad –donde el foco pasa del objeto al sujeto– dichas licencias acaban por ser asumidas, de manera que pocos dudan de que *En Construcción*, al igual que otras muchas películas de las que nos hemos ocupado, sea un documental con pasajes entrañablemente cómicos.

6. CONCLUSIONES: APORTACIONES A UNA CUESTIÓN HUÉRFANA.

LO CÓMICO EN LA REALIDAD Y LO CÓMICO DE LA REALIDAD

Parecería demasiado optimista vaticinar que si los documentales albergaran mayores cotas de humor el público acudiría en masa a las salas y a los festivales a consumir este tipo de películas. Sin embargo, sí diremos que la noción que el público general tiene de este producto cultural, en el que difícilmente se contempla la posibilidad de que pueda albergar contenido humorístico, aún provoca cierta desgana a la hora de pagar una entrada. No es casualidad, en este sentido, que el documentalista más taquillero no sea otro que el controvertido y generalmente humorístico Michael Moore.

El caso de Michael Moore representa el contrapunto exacto para pensar acerca de la inclusión del humor en el documental. Si bien es cierto que a lo largo de la investigación hemos dedicado gran parte del esfuerzo a estudiar cómo se articulan las distintas formas cómicas dentro del marco del documental—desde el clásico hasta el postmoderno—, tal vez no hemos reflexionado de igual manera acerca de para qué puede interesarles a los documentalistas acercarse al humor en sus películas. En este sentido diremos que el cine de Michael Moore conserva las finalidades fundacionales del documental clásico, a saber, el cambio o la agitación social, pero incluyendo este nuevo ingrediente. Empleando la terminología de Renov, el director estadounidense busca, al igual que el documental clásico y de propaganda lo hiciera en su momento, persuadir, promover o, en esta caso, a través de *Fahrenheit 9/11* y su homóloga *Fahrenheit 11/9* (Michael Moore, 2018), denunciar las atrocidades cometidas por las administraciones de George W. Bush y Donald Trump

respectivamente. En definitiva, los objetivos no cambian, sólo cambia la estrategia: es decir, en el cine de Michael Moore, “el humor, la ironía y la sátira están al servicio de las funciones clásicas atribuidas al documental” (Oroz, De Pedro, 2009, p.21).

El propio Michael Moore ha declarado que “si usas tu sentido del humor y tu ingenio para ir en contra de lo que está ocurriendo, puede ser devastador y puede llegarle a mucha gente”³⁰. Se ha visto que la comicidad de las películas de Michael Moore, que surge de ridiculizar a personas que se sitúan en lo más alto de la escala social –lo que le otorga cierta aceptabilidad moral–, cuenta con muchas posibilidades de éxito. Asimismo, vemos que Moore apela a que gracias al humor se puede llegar a mucha gente, es decir, que el humor se convierte en una suerte de cepo inevitable para atrapar al público y contar con su atención. Aquí parece repetirse la fórmula que Bazin atribuyó a Chris Marker en su crítica a *Carta de Siberia*: decir cosas muy serías a la manera más divertida.

Si, al público general, la idea de acudir a una sala de cine a ver un documental le produce cierta desgana, uno de los aprendizajes derivados de este hecho es que, dentro de la experiencia cinematográfica, aquello que no produce algún tipo de placer –y no precisamente el de la epistefilia que apuntaba Nichols– parece estar condenado al ostracismo. Esta idea empata con las tesis apuntadas hace ya algunos años –aunque mantienen toda su vigencia– por Gilles Lipovetsky, quien afirma que, en tiempos

³⁰ Recuperado de <https://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/michael-moore-el-humor-puede-llevar-al-cambio>

hiper-hedonistas como los contemporáneos, el placer, ya sea éste estético o humorístico, parece el mínimo exigible:

“El fenómeno humorístico tal como se presenta en nuestros días es inseparable de la edad del consumo. El boom de las necesidades y la cultura hedonista que le acompaña son los que han hecho posibles tanto la expansión humorística como el desclasamiento de las formas ceremoniosas de la comunicación. La sociedad cuyo valor cardinal es la felicidad de masa es arrastrada ineluctablemente a producir y consumir a gran escala signos adaptados a ese nuevo *ethos*, es decir mensajes alegres, felices, aptos para proporcionar en cualquier momento y para la mayoría una prima de satisfacción directa” (Lipovetsky, [1983] 1986, p.156)

No diremos que el humor sea, en el contexto contemporáneo, la manera óptima de hacer llegar de forma contundente mensajes políticos, ya que este hecho es difícilmente demostrable. Sin embargo, la propuesta documental de Michael Moore parece erigirse como la única posible para los fines que persigue en el contexto de la sociedad hedonista definida por Lipovetsky. No hay más que ver cómo los programas de televisión que abordan la actualidad política de más éxito son los que lo hacen desde la sátira y el humor en general.

Si bien por las observaciones realizadas hemos visto que alejarse de los esquemas clásicos del documental abre en muchos casos la puerta a nuevas posibilidades cómicas o posibilidades cómicas más solventes, el cine de Moore sirve para ver que un documental clásico y a la vez humorístico fue también posible, en la medida que una propuesta estética

más bien clásica como la de Moore lo es. Por tanto, dentro del marco del documental de esquema clásico, la comicidad de las películas de Michael Moore no depende tanto de formas documentales postmodernas – aunque puedan aparecer– o de los avances tecnológicos como se ha podido vaticinar al inicio, sino que surge más bien como consecuencia de una elección política y su consecuente dispositivo retórico. Sin embargo, Grierson señaló el camino de los discursos de sobriedad del que sólo unos pocos cineastas de los que nos hemos ocupado –con Flaherty y Vertov como claros referentes de formas de documental previas al yugo de Grierson– han osado desviarse. En cambio, en el contexto postmoderno, esos discursos de sobriedad que depositaban toda la carga de su supuesta honestidad en el objeto han caído por su propio peso. Por lo tanto, esta “era del escepticismo escópico” (de Felipe, 2009, p.135) se presenta como una oportunidad única para el humor: “la ausencia de fe posmoderna, el neo-nihilismo que se va configurando no es ni atea ni mortífera, se ha vuelto humorística” (Lipovetsky, [1983] 1986, p.136). Así, la inclusión del elemento del humor incluso en los documentales destinados al cambio social y a la toma de conciencia política cumple una función doble; por un lado, proporcionar ese plus de placer que exige una sociedad cada vez más hedonista y, en segundo lugar, alimentar un escepticismo extendido a todos los ámbitos de la sociedad:

“El adiestramiento autoritario, las formas rígidas de manipulación y de domesticación se vuelven obsoletas por no tomar en consideración la actividad y la idiosincrasia del individuo. En cambio, el código humorístico y la distancia que produce entre el sujeto y la información se corresponde con el funcionamiento de un sistema que requiera la actividad, aunque sea mínima, de los

individuos: en efecto, no existe humor que no exija una parte de actividad psíquica del receptor” (Lipovestky, 1986, p.150)

A la hora de recapitular las aportaciones más relevantes y reveladoras de la investigación realizada, se propone levantar la mirada sobre los diferentes capítulos que lo componen, de manera que el ejercicio de recapitular cobra también un sentido literal.

En primer lugar, cabe reconocer que la propuesta metodológica basada en las voces y en especial la distinción entre formas simples y formas complejas –que nace de la diferenciación que establece Català entre “humor documental” y “documental humorístico”– se vuelve una herramienta de trabajo útil en este campo de estudio, al tiempo que puede resultar igualmente eficaz a la hora de abordar otras cuestiones relacionadas con el cine documental, en la medida que marca una gran división entre las decisiones que se toman de cara al rodaje y las decisiones que se materializan en la fase de montaje o postproducción.

Bajo esta gran división, la posibilidad de centrarnos –a partir del cuarto capítulo– en las denominadas formas simples, permite comprobar de la forma más clara la inferioridad poética para el humor de la que parte el documental en sus formas más cercanas a ese grado cero de escritura que apuntábamos en las hipótesis. En esta dimensión básica –y clásica–, cuyo ejemplo más manifiesto son las películas de cine directo, la relación entre la persona que filma y la persona que es filmada consiste en una relación de facto y unidireccional, de manera que ésta se convierte en un hervidero de fricciones de tipo ético derivadas de actitudes de sometimiento por parte del realizador, o de la propia vulnerabilidad social de los personajes

por los que algunos cineastas parecen interesarse. Estas formas simples del documental apenas consiguen elevarse de ese grado cero, por lo que todo intento cómico que se produzca en esta dimensión poética necesita de una especial higiene ética. Sin embargo, las constricciones formales de las modalidades como el cine directo, el *cinéma vérité* o el observacional limitan las posibilidades estéticas que puedan contribuir con dicha higiene, de manera que las inclasificables propuestas *Poco a Poco* o *Cocorico Señor Pollo*, firmadas por Jean Rouch y consistentes en otorgar todo el poder a sus personajes –hasta el punto de compartir con ellos la autoría de las películas– se vuelven las más solventes para un mejor flujo de la comicidad. En resumen, la aportación fundamental reside en reconocer que cuanto más cerca se está en términos poéticos del grado cero de escritura documental, mayor pulcritud ética se exige a su realizador a la hora de abordar personajes que alberguen posibilidades cómicas.

Pasarse a las formas complejas supone desembarazarse de la necesidad de que la comicidad tenga que surgir en el ámbito de la filmación. En esta apertura de posibilidades retóricas que pueden contribuir a activar la facultad humorística, resulta reveladora la afirmación de Bergson al referirse éste al artificio como elemento insensibilizador. En las denominadas formas complejas asistimos al surgimiento de diferentes dispositivos retóricos que presentan los materiales extraídos de la realidad con un mayor nivel de mediación, llevada a cabo fundamentalmente en la fase de montaje, pero sin olvidarnos de algunos ejemplos como los magistrales barridos de cámara que realiza Llorenç Soler en *¡Votad, votad, malditos!* para generar contrastes entre diferentes motivos visuales. A la hora de analizar los contenidos con potencial cómico derivados de dichas operaciones, vemos que el artificio retórico sirve esencialmente para

elesvarlos, a diferentes niveles, sobre el grado cero de escritura documental. Los distintos niveles de elevación poética tienen que ver con las operaciones de contraste y montaje intelectual, o bien con los ejercicios de prestidigitación fílmica que elevan el grado poético a un nivel máximo en el que goza de cierta impunidad ética. Como se ha observado, la garantía de estas formas cómicas complejas consiste en que se cierra el paso a que las fricciones éticas que obstaculizan su flujo se deriven de una relación impúdica entre la persona que filma y el personaje que se pretende cómico. Asimismo, las operaciones de montaje como la yuxtaposición entre los testimonios de los verdugos y las explicaciones del experto en genética en *Queridísimos verdugos* sirven para extraer el motivo cómico del terreno de la filmación, de manera que se produce una elevación intelectual y poética en la que el contenido cómico es enteramente construido en el pensamiento del espectador. Por contra, la elevación poética que se produce a partir de operaciones de ilusionismo o la inclusión de «sinsentidos» es ligeramente distinta, ya que el motivo cómico se encuentra ahí, “a la vista de todos y de nadie” (López Corral, 2008, p.56), pero su alejamiento poético y su consiguiente impunidad moral tiene que ver con tratarse de hechos inconcebibles o con planteamientos como el triple enunciado para las mismas imágenes de Chris Marker en *Carta de Siberia*, en las que “la fórmula lenguaje-comprensión-sentido ha desaparecido” (López Corral, 2008, p.54).

Por último, analizados los casos que se han considerado más significativos –a la vez que escasos– de comedia dentro de la tradición documental, hemos llegado al apartado dedicado al documental contemporáneo o postdocumental proponiendo tres vías de acercamiento al estadio de la higiene ética, la cual se revela como el corazón de toda operación de

pretensiones cómicas. En primer lugar, se ha identificado un panorama postmoderno con al menos dos nuevas formas de honestidad, en las que el documental renegocia su pacto con el mundo histórico establecido en el periodo clásico. Se ha observado que si en una de ellas se vuelve en cierta manera a los planteamientos de Flaherty a la hora de dramatizar acciones para la cámara o mostrar acciones desde varios ángulos en favor de unas imágenes con más carga simbólica que factual, en la otra se abre paso a que toda la parte privada de la producción de la película pueda salir a la superficie. De esta manera el documental contemporáneo cuenta con nuevos posibles orígenes para la comicidad. Por un lado, una forma de cine que se otorga la licencia de preparar las acciones para la cámara consigue imponerse a la fugacidad de los hechos cómicos de la realidad, mientras que hacer explícita la parte privada de la filmación en la película – dotándola así de un carácter performativo– puede dar pie a que, por ejemplo, la propia dificultad de hacer la película se convierta en motivo de comicidad. Asimismo, las modalidades que se acogen a la imagen simbólica, en las que la honestidad se traslada del objeto al sujeto, basan su higiene ética en un cierto acercamiento a la poética de la ficción gracias a una mayor estetización y homogeneidad diegética. Sin embargo, las modalidades performativas no buscan dicha elevación poética, sino que basan su higiene ética en la asunción del fracaso del proyecto utópico del documental de otro tiempo, fundamentado en la arrogancia de creerse capaz de capturar la realidad tal y como es.

En la línea de esta última forma de honestidad, se han propuesto formas de alivio que desafían frontalmente las principales fricciones de tipo ético que obstaculizan el humor. Mientras que algunas de estas películas retoman los procedimientos de contraste o prestidigitación fílmica

heredados de autores como Patino o Marker, otros cineastas encuentran el alivio ético —y cómico— en desviar la atención a otro tipo de personaje de menor vulnerabilidad social. Mientras que el satírico Michael Moore apunta con su ironía hacia los mayores responsables gubernamentales y empresariales de la sociedad estadounidense, otros documentalistas voltean la cámara 180 grados para ser ellos mismos quienes protagonicen los pasajes cómicos.

Por último, se ha visto cómo el denominado alivio tecnológico ofrece nuevas posibilidades estéticas que conllevan actitudes éticas únicamente posibles en el contexto digital. Entre ellas se ha destacado con especial énfasis la capacidad de espera filmada que ofrecen las nuevas cámaras, la cual permite al realizador mantener una actitud menos invasiva que en el contexto analógico, donde cada metro de película rodado conllevaba un coste económico. En este sentido cabe concluir, acogiéndonos nuevamente a la tesis de T. Lipps a este respecto, que no se han encontrado evidencias para sostener que la comicidad tenga un valor estético en sí, sino que, como se ha comprobado, las decisiones estéticas aplicadas a las diferentes modalidades de cine documental tienen la capacidad de allanar el terreno al flujo de la comicidad, sin olvidar, como afirma Gubern, que el humor es una estrategia bifronte.

En definitiva, diremos que existen dos formas fundamentales con las que el documental se puede aproximar, de una manera más o menos solvente, a la comedia. La primera de ellas pasa por asumir y trabajar con la inferioridad poética propia del documental y buscar formas estético-ético-tecnológicas que favorezcan el flujo de una comicidad que no se despegue de la realidad. En paralelo a la experiencia del placer estético, hemos

comprobado cómo el placer humorístico también es provocado por algo éticamente valioso. Dicho de otra manera, diremos que el humor requiere de un contexto o de unas condiciones estéticas muy particulares, por lo que las formas de documental contemporáneas más exitosas en este terreno serán aquellas que más se acerquen en términos cognitivos y emocionales a ellas. Asimismo, se ha observado, como característica común de los numerosos casos de estudio considerados, cómo la vertiente física de lo potencialmente cómico se aproxima más al horizonte de una epistemología de lo cómico que su vertiente social, sin que ello suponga que debemos dejar de hablar de posibilidades cómicas o de potencial cómico a la hora de buscar consensos sobre lo que es o no cómico.

La segunda manera de acercamiento a la comedia por parte del documental consiste, por el contrario, en tratar de subvertir dicha inferioridad poética a partir de formas de documental que buscan un paradigma perceptivo distinto, es decir, se busca la superación del paradigma donde el documental guarda una relación de facto con la realidad. Sobre los viejos cimientos levantados por Flaherty, Vertov o más adelante Chris Marker, en el contexto contemporáneo se erigen formas de documental que buscan dicha superación poética a partir de aproximarse a la dramaturgia de la ficción –muchas veces a través de la hibridación– o de jugar con las diferentes capas de la realidad, en un juego donde las imágenes establecen relaciones imposibles y hay lugar para el ilusionismo y la imaginación. Una vez roto, aunque sea virtualmente, el vínculo de facto con la realidad, no cabe duda de que estamos en un terreno poético notablemente más favorable para el flujo de la comicidad. Como se ha dicho al inicio, no se trata tanto de buscar lo cómico en la realidad, sino que se trata, más bien, de buscar lo cómico de la realidad.

7. FILMOGRAFÍA

A propósito de las películas mencionadas a lo largo del escrito, insistimos, por última vez, en la necesidad de hablar de posibilidades cómicas, de manera que esta selección de obras es fruto de un criterio personal que se emparenta con el de algunos autores que se han ocupado de las mismas. Dicho de otra manera y parafraseando a Jaques Pi, se trata de la necesidad de una sensibilidad para lo común a la hora de abordar cuestiones como esta.

De cara a ordenar la filmografía, la gran línea divisoria que distingue la tradición documental de lo que se ha venido a llamar Postdocumental no es otra que la que se establece a partir de la aparición de los dispositivos digitales de producción de imágenes. Asimismo, se ha propuesto una taxonomía entre formas simples y formas complejas, con la voluntad de distinguir las secuencias en las que el sentido cómico se libra exclusivamente en el rodaje de las que emplean para este fin elementos retóricos pertenecientes a otras fases de la producción, esencialmente al montaje. Sin embargo, si algo caracteriza al documental contemporáneo es su capacidad para la hibridación en todos los sentidos, de manera que la distinción entre formas simples y complejas pierde la eficacia que sí tiene a la hora de ordenar las formas retóricas pertenecientes al contexto de la tradición.

Tradición documental

Formas simples:

Nanook, el esquimal (Nanook of the North, Robert J. Flaherty, 1922)

Los amos locos (Les maîtres fous, Jean Rouch, 1955)

Crónica de un verano (Chronique d'un été, Jean Rouch, 1961)

La Pirámide Humana (La pyramide humaine, Jean Rouch, 1961)

Encuesta sobre el amor (Comizi d amore, Pier Paolo Pasolini, 1965)

Juguetes Rotos (Manuel Summers, 1966)

Jaguar (Jean Rouch, 1967)

Titicut follies (Frederick Wiseman, 1967)

Poco a poco (Petit à Petit, Jean Rouch, 1971)

Cocorico Señor Pollo (Cocorico monsieur Poulet, Jean Rouch, 1973)

Los animales son gente maravillosa (Animals are beautiful people, Jamie Uys, 1974)

Grey Gardens (Albert Maysles, David Maysles, 1975)

El desencanto (Jaime Chávarri, 1976)

Cuánta madera roería una marmota (Beobachtungen zu einer neuen Sprache, Werner Herzog, 1976)

Gates of Heaven (Errol Morris, 1978)

San Clemente (Raymond Depardón, 1982)

Vernon, Florida (Errol Morris, 1982)

Nuestro siglo (Mer dare, Artavazd Pelechian, 1983)

Cannibal Tours (Dennis O'Rourke, 1987)

Formas complejas:

El hombre de la cámara (Chelovek s kino-apparatom, Dziga Vertov, 1929)

Congorilla (Martin Johnson, Osa Johnson, 1932)

Las Hurdes (Tierra sin pan) (Terre Sans Pain, Luís Buñuel, 1936)

Carta de Siberia (Lettre de Sibérie, 1957)

Du côté de la côte (Agnès Varda, 1958)

Herakles (Werner Herzog, 1962)

Herman Slobbe (Blind Kind 2) (Johan van der Keuken, 1966)

Fraude (F for Fake, Orson Welles, 1973)

Queridísimos verdugos (Basilio Martín Patino, 1977)

¡Votad, votad, malditos! (Llorenç Soler, 1977)

Diary (Yoman, David Perlov, 1983)

Postdocumental

Nobody's business (Alan Berliner, 1996)

Los espigadores y la espigadora (Les glaneurs et la glaneuse, Agnès Varda, 2000)

¿Dónde yace tu sonrisa escondida? (Où gít votre sourire enfoui?, Pedro Costa, 2001)

Bowling for Colombine (Michael Moore, 2002)

Imágenes de prisión (Gefängnisbilder, Harun Farocki, 2003)

Tishe! (Viktor Kossakovsky, 2003)

Fahrenheit 9/11 (Michael Moore, 2004)

Grizzly man (Werner Herzog, 2005)

Svyato (Viktor Kossakovsky, 2005)
Wide Awake (Alan Berliner, 2006)
El Sastre (Oscar Pérez, 2007)
Lo que tú dices que soy (Virginia García del Pino, 2007)
La historia completa de mis fracasos sexuales (A complete history of my sexual failures, Chris Waitt, 2008)
Guest (José Luís Guerin, 2010)
On Rubik's Road (Pa Rubika Celu, 2010)
Mapa (Elías León Siminiani, 2012)
Costa da Morte (Lois Patiño, 2013)
Sé villana. La Sevilla del diablo (María Cañas, 2013)
My Stuff (Tavarataivas, Petri Lukkainen, 2013)
No todo es vigilia (Hermes Paralluelo, 2013)
En el sótano (Im Keller, Ulrich Seidl, 2015)
Taxi Teherán (Taxi, Jafar Panahi, 2015)
Expo Lio 92 (María Cañas, 2017)
Muchos hijos, un mono y un castillo (Gustavo Salmerón, 2017)
Fahrenheit 11/9 (Michael Moore, 2018)
The Green Fog (Guy Maddin, 2018)
Vosotros sois mi película (Carlo Padial, 2019)

8. BIBLIOGRAFÍA

Referirse al tema tratado como una cuestión huérfana responde, naturalmente, a que hasta la fecha las relaciones entre documental y humor no han sido abordadas de manera exhaustiva. Si bien los textos que completan *La Risa Oblicua: tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor* constituyen el punto de partida, los propios autores reconocen en dichos textos la necesidad de un abordaje más profundo. Esto así, casi la totalidad de la bibliografía se compone de textos genéricos sobre documental o sobre el cine en general, así como de textos filosóficos que tratan de arrojar luz sobre la compleja naturaleza del humor.

Textos afines al tema

Ardevol, E. (2009). *El humor y la risa en el cine etnográfico*, en Oroz, E., De Pedro, G. (ed). *La Risa Oblicua: tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor*. Madrid: Ocho y medio.

Català Domènech, J.M. (2009). *Límites de lo risible: ética y estética del documental humorístico*, en Oroz, E., De Pedro, G. (ed). *La Risa Oblicua: tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor*. Madrid: Ocho y medio.

D'Ascia, L. (2015). *Reírse del poder: de Chaplin a Michael Moore*. Agenda Cultural Alma Máter, nº 218, pp.3-10.

De Felipe, F. (2009). *Guía de campo del perfecto “mockumentalista”*. *Teoría y práctica del falso documental en la era del escepticismo escópico*, en Oroz, E., De Pedro, G. (ed). *La Risa Oblicua: tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor*. Madrid: Ocho y medio.

Gómez Gómez, S. (2009). *Documental y comedia: La extraña pareja*, en Oroz, E., De Pedro, G. (ed). *La Risa Oblicua: tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor*. Madrid: Ocho y medio.

Gómez Haro, L. (2013). *Del humor en el arte contemporáneo: teoría y práctica*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

Iglesias, J. (2009). *Así en el cine como en la tele. El humor como elemento de impacto*, en Oroz, E., De Pedro, G. (ed). *La Risa Oblicua: tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor*. Madrid: Ocho y medio.

Losilla, C. (2009). *Freak out! O de cómo un cierto documental ha matado al cine (y a nadie debería importarle)*, en Oroz, E., De Pedro, G. (ed). *La Risa Oblicua: tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor*. Madrid: Ocho y medio.

Oroz, E., De Pedro, G. (2009). *La risa oblicua. O cuando el humor desvió al documental de su rígido cánón*, en Oroz, E., De Pedro, G. (ed). (2009). *La Risa oblicua: tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor*. Madrid: Ocho y medio.

Pavía Cogollos, J. (2005). *El cuerpo y el comediante: Chaplin y Keaton*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

Quilez Esteve, L. (2009). *Cuando el documentalista se ríe de sí mismo. La estética del fracaso y el documental performativo en Avi Mograbi, Ross McElwee y Alan Berliner*, en Oroz, E., De Pedro, G. (ed). *La Risa Oblicua: tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor*. Madrid: Ocho y medio.

Weems, S. (2015). *Ha! The Science of When We laugh and Why*. Traducción de Damián Alou. Barcelona: Penguin Random House, 2015.

Zyrd, M. (1999). *Irony in Documentary Film: Ethics, Forms and Functions*. New York University.

Textos sobre documental, cine y comunicación audiovisual

Ardevol, E. (1998). *Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales*. Revista de dialectología y tradiciones populares, vol. LIII, nº 2.

Ardevol, E. (2006). *La búsqueda de una mirada. Antropología visual y cine etnográfico*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.

Aristarco, G. (1950). *Storia delle teoriche del film*. Traducción de Andrés Boglar. Barcelona: Lumen, 1968.

Barnouw, E. (1993). *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. Traducción de Alfredo Báez. Barcelona: Gedisa, 1996.

Barnouw, E. (1993). *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. Traducción de Alfredo Báez. Barcelona: Gedisa, 2009.

Bazin, A. (1958). *Chris Marker: Lettre de Sibérie*, en Enguita Mayo, N., Expósito, M., Regueira Mauriz, E. (ed.). *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*. Valencia: Ediciones de la Mirada, 2000.

Broullón Lozano, M.A. (2011). *El travelling moral: hacia un compromiso ético de la imagen en movimiento*. La ética de la comunicación a comienzo del siglo XXI : I Congreso Internacional de Ética de la Comunicación, libro de actas. Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, 29, 30 y 31 de marzo de 2011 (pp.1253-1270). Sevilla: Universidad de Sevilla

Bruzzi, S. (2003). *El documental performativo. Barker, Dinneen, Bromfield*. Traducción de Lorna Scott Fox, en Sichel, B. (ed). *Postvérité*. Murcia: Centro Párraga.

Carrera, P. y Talens, J. (2018). *El Relato Documental*. Madrid: Cátedra.

Català Domènech, J.M., Cerdán, J. (2007). *Después de lo real. Pensar las formas del documental, hoy*. Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen, nº57-58, 1, pp.6-25.

Català Domènech, J.M. (2009). *El documental melodramático de María Cañas: ética y estética del collage*, en García López, S., Gómez Vaquero, L.

(ed). *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental*. Madrid: Ocho y medio.

Català Domènech, J.M. (2014). *Estética del ensayo: la forma ensayo, de Montaigne a Godard*. València: Publicacions de la Universitat de València.

Català Domènech, J. M. (2017). *Imagen, montaje y pensamiento*. Sesión impartida en el Máster de Teoría y práctica del Documental Creativo. Universitat Autònoma de Barcelona, 2017. Accesible en <https://vimeo.com/215166522>

Català Domènech, J.M. (2017). *Viaje al centro de las imágenes: Introducción al pensamiento esférico*. Santander: Shangrila.

Cerdán, J., Fernández Labayen, M. (2013). *De sastres y modelos. Entre el postcolonialismo y la transnacionalidad en el documental experimental español*. Arte y políticas de identidad, vol. 8, julio 2013, pp. 137-155.

De Pedro Amatria, G. (2010). *Everybody's doing it: o cómo el digital acabó con lo documental (gracias, señor)*, en Weinrichter, A. (ed.). *.Doc: el documentalismo en el siglo XXI*. Donostia-San Sebastián: Festival Internacional de Cine de San Sebastián.

Eisenstein, S. (1928-1945). *La Forma del cine*. México. Siglo XXI, 1999.

Francés, M. (2003). *La producción de documentales en la era digital*. Madrid: Cátedra.

García Martínez, A. N. (2008). *El cine de no-ficción de Martín Patino*, Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.

G. De Angelis, Marina. (2014). *Jean Rouch, comme si: Antropología, surrealismo y cine trance*. E-imagen Revista 2.0, Editorial Sans Soleil, España-Argentina.

Grau Rebollo, J. (2005). *Los límites de lo etnográfico son los límites de la imaginación. El legado fílmico de Jean Rouch*. AIBR, Revista de Antropología Iberoamericana, nº 41.

Greyson, J. (1993). "Interview", en Peter Stevens (ed). *Brink of Reality: New Canadian Documentary Film and Video*. Toronto: Between the Lines.

Gurpegui Vidal, Javier. (2000). *El relato de la desigualdad: estereotipo racial y discurso cinematográfico*. Zaragoza: Tierra.

Herrera Navarro, J. (2006). *Estudios sobre Las Hurdes de Buñuel: Evidencia fílmica, estética y recepción*. Sevilla: Renacimiento.

Kaiser Moro, A. (2018). *El cine o la vida: Narraciones del yo en Mapa (Siminiani, 2012)*. ZER - Revista de estudios de comunicación, vol. 23, nº 44, pp.175-191.

Lara, Fernando, *Crítica de Queridísimos verdugos*. Triunfo nº 744, 29 de marzo de 1977.

Ledo Andi3n, M. (2010). *De la no ficci3n*. L'Atalante, Revista de estudios cinematogr3ficos, n3 9.

L3pez Ligeru, M. (2015). *El Falso documental: evoluci3n, estructura y argumentos del fake*. Barcelona: Editorial UOC.

Metz, C. (1968). *Essais sur la signification au cin3ma*. Traducci3n de Carles Roche. Barcelona: Paid3s, 2002.

Monterde, J. E. (2007). *Jos3 Luis Guerin: ¿Documental?, ¿ficci3n? Cine*, en Cerd3n, J., y Torreiro, C., (ed.). *Al otro lado de la ficci3n: Trece documentalistas espa3oles contempor3neos*. Madrid: C3tedra, pp. 113-140.

Morales Morante, L.F. (2009). *Serguei Eisenstein: montaje de atracciones o atracciones para el montaje*. Universitat Aut3noma de Barcelona.

Nichols, B. (1991). *Representing Reality: Issues and concepts in Documentary*. Traducci3n de Eduardo Iriarte y Josetxo Cerd3n. Barcelona: Paid3s, 1997.

Nichols, B. (2010). *Introduction to Documentary*, 2nd edition. Traducci3n de Miguel Bustos Garc3a. M3xico: Universidad Nacional Aut3noma de M3xico, 2013.

Nichols, B. (2017). *Introduction to documentary*, 3rd edition. Bloomington: Indiana University Press.

Nowell-Smith, G. (1997). *The Oxford History of World Cinema*. Oxford: Oxford University Press.

Oroz, E., Abruñeiras, I. G. (2010). *Políticas de la realidad. Reconfiguración del espacio público y del territorio histórico a través del documental norteamericano contemporáneo*, en Weinrichter, A. (ed). *.Doc. El Documentalismo en el Siglo XXI*. Donostia-San Sebastián: Festival Internacional de Cine de San Sebastián, pp.101-123.

Ortega, M.L., García, N. (ed.) (2008). *Cine directo: Reflexiones en torno a un concepto*. Madrid: T&B.

Perkone, I. (2018). *Seeing differently: the film language of the latvian director Laila Pakalnina*. Latvian Academy of Culture.

Piasek, S. (2019). *La política detrás del cine*. *Ética & Cine*, Vol. 9, No. 2, pp. 81-84.

Plantinga, C. (1997). *Rethoric and Representation in Non-Fiction Film*. Traducción de Soledad Pardo. *Revista Cine Documental*, nº 3, 2011.

Renov, M. (1993): *Toward a Poetics of Documentary*, en Renov, M. *Theorizing documentary*. London: Routledge.

Renov, M. (1993). *Toward a Poetics of Documentary*. Traducción de Soledad Pardo. *Revista Cine Documental*, nº1, 2010.

Rouch, J. (1974). *The Camera and Man*. Studies in Visual Communication. Vol I, Art. 6.

Sánchez-Navarro, J., Hispano, A. (ed.).(2001). *Imágenes para la sospecha: falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción*. Barcelona: Glénat.

Silva Escobar, J.P. (2009). *El documental Cannibal Tours: El Etnoturismo o el retorno a la escena del crimen*. Ankulegi, nº 13, pp. 23-32.

Solís, F. (2008). *Buñuel en el laberinto de las tortugas*. Extremadura: Editora regional de Extremadura

Taylor, R. (1979). *The Politics of the soviet cinema*. Cambridge: Cambridge University Press.

Vertov, D. (1973). *El cine ojo*. Traducción de Francisco Llinás. Madrid: Fundamentos.

Weinrichter, A. (ed). (2007). *Caminar sobre hielo y fuego: los documentales de Werner Herzog*. Madrid: Ocho y medio.

Weinrichter, A. (2010). *Millenium.doc*, en Weinrichter, A. (ed.). *.Doc: el documentalismo en el siglo XXI*. Donostia-San Sebastián: Festival Internacional de Cine de San Sebastián.

Winston, B. (1995). *Claiming the real: The Documentary Film Revisited*. London: British Film Institute.

Zunzunegui, S., Zumalde, I. (2019). *Ver para creer: avatares de la verdad cinematográfica*. Madrid: Cátedra.

Textos filosóficos

Aristóteles. (1999). *Poética*. elaleph.com

Barthes, R. (1970). *Historical Discourse*. Traducción de Soledad Pardo, en Michael Lane (ed). *Introduction to Structuralism*. New York: Basic Books.

Baudelaire, C. ([1855]1988). *Lo cómico y la caricatura*. Traducción de Carmen Santos. Madrid: Visor Dis.

Bergson, H. (1900). *Le Rire: Essai du signification du comique*. Traducción de Amalia Aydée Raggio. Madrid: Sarpe, 1985.

Brecht, B. (1933-1947). "El efecto del distanciamiento", en: *Escritos sobre teatro II*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1976.

Carroll, N. (1991). *On Jokes*. Midwest studies in Philosophy, XVI.

Castro, S.J. (2010). *El chiste como paradigma hermenéutico*. Diánoia, vol. LVI, n.67.

Gadamer, H.G. (1960). *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca: Sígueme 1993.

Gómez de la Serna, R. (2014). *Humorismo*. Madrid: Casimiro.

Hobbes, T. (1651). *Leviatán*. Traducción de Antonio Escotado. Madrid: Editora Nacional, 1980.

Jaques Pi, J. (2008). *El sentido estético*. *Disturbis*, nº3.

Iriondo Aranguren, M. (2015). *Veracidad y verosimilitud en el relato autobiográfico: el valor de la ficción*. *Lacoonte*. Revista de estética y teoría de las artes, vol. 2, nº 2, pp.159-172.

Lipovetsky, G. (1983). *L'Ère du vide: essais sur l'individualisme contemporain*. Traducción de Joan Vinyoli y Michèle Pendanx. Barcelona: Anagrama, 1986.

Lipps, T. (1898). *Komik und Humor: Eine psychologisch-aesthetische Untersuchung*. Traducción de Claudia Cabrera. México: Herder, 2015.

López Corral, F. (2008). *El humor o la fatalidad de la hermenéutica*. *Saberes, Natal - RN*, v.1, n.1.

Menéndez y Pelayo, M. (1994). *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid: CSIC.

Perceval, J.M. (2015). *El humor y sus límites. ¿De qué se ha reído la humanidad?*. Madrid: Cátedra.

