

Tres vías de alivio cómico para el documental: nueva diégesis, nueva ética y nueva tecnología

*Dokumentala komikoki arintzeko hiru bide:
diegesi berria, etika berria eta teknologia berria*

Three ways of comic relief for documentary film:
New diegesis, new ethic and new technology

Xabier Ortiz de Urbina Arandigoien*

Universidad Autónoma de Barcelona

RESUMEN: La historia del cine documental no se caracteriza por su abundancia de momentos humorísticos, sino más bien por todo lo contrario. Sin embargo, desde el resurgimiento del documental en la década de los noventa, algunos cineastas han irrumpido con propuestas que llevan al documental a un nuevo paradigma en el que la comicidad gana terreno. En este artículo se proponen tres vías por las que llegar a este nuevo estado de las cosas, en el que el cine de no-ficción ha superado una serie de constricciones narrativas y formales que lo mantenían alejado de cualquier posibilidad cómica.

PALABRAS CLAVE: documental; comedia; humor; realidad.

ABSTRACT: *The story of the documentary is not characterized by its abundance of humorous moments, in fact the opposite. However, since the resurgence of documentary film making after the 90s, some filmmakers have emerged with proposals that take the documentary to a new paradigm in which comedy is at the forefront. This article proposes three ways to reach this new paradigm, in which non-fiction cinema has to overcome some narrative and formal constraints that would otherwise keep it away from any comic possibility.*

KEYWORDS: *documentary; comedy; humor; reality.*

* **Correspondencia a / Corresponding author:** Xabier Ortiz de Urbina Arandigoien. Pillotegi bidea, 12, K6 (20018 Donostia) – xabierortizdeurbina@gmail.com – <https://orcid.org/0000-0001-9889-5452>

Cómo citar / How to cite: Ortiz de Urbina Arandigoien, Xabier (2021). «Tres vías de alivio cómico para el documental: nueva diégesis, nueva ética y nueva tecnología», *Zer*, 26(50), 207-222. (<https://doi.org/10.1387/zer.22212>).

Recibido: 20 noviembre, 2020; aceptado: 04 marzo, 2021.

ISSN 1137-1102 - eISSN 1989-631X / © 2021 UPV/EHU



Esta obra está bajo una Licencia

Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

Introducción

Hablar de cine documental y humor resulta una empresa delicada por varias razones. Por un lado, apenas existe bibliografía específica sobre el tema, a excepción del volumen publicado en 2009 por el festival Documenta Madrid, donde bajo el título de *La risa oblicua: tangentes, intersecciones y paralelismos entre documental y humor* (Madrid: Ocho y medio) varios autores del ámbito de los estudios cinematográficos realizan una aproximación al tema a partir del análisis de diferentes prácticas filmicas históricas y contemporáneas. En segundo lugar, es preciso reconocer que la historia del cine documental, vista en perspectiva, no se caracteriza por su abundancia de momentos humorísticos, sino más bien por todo lo contrario. Tal vez este segundo hecho responde al primero: es decir, que un asunto casi marginal como es el humor en la historia del cine documental ha podido conllevar que los investigadores tampoco se hayan interesado por ello. Una tercera razón que podemos apuntar tiene que ver con lo resbaladizo que resulta el tema en sí, y lo complicado de buscar consensos teóricos en aquello que tiene que ver con el humor o lo cómico: los más destacados estudios al respecto, publicados a finales del siglo XIX y principios del XX —véase Baudelaire, Lipps, Bergson y Freud— son buena prueba de ello.

A excepción de casos como Robert J. Flaherty o Dziga Vertov, quienes se sitúan en un contexto previo a la instauración de la ortodoxia documental por parte de John Grierson y cuyas películas incluyen algunas secuencias ciertamente jocosas —véase la recordada secuencia del gramófono en *Nanook el esquimal* (*Nanook of the north*, Robert J. Flaherty, 1922) o las imágenes de *stop-motion* en *El hombre de la cámara* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929)—, no cabe duda de que el cine documental se ha caracterizado históricamente por su carácter sobrio y por un elevado grado de compromiso de los cineastas con la realidad política y social de cada época, llegando incluso a convertirse en la gran herramienta de propaganda política en épocas convulsas: basta revisar los documentales que Leni Riefenstahl realizó para el régimen Nazi, los documentales realizados por la GPO Film Unit capitaneada por John Grierson durante los años treinta o la serie *Why we fight* (1945) dirigida por Frank Capra en las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial.

Pasado el ecuador del siglo XX esta situación cambiaría cuando, bajo el influjo primitivo de Flaherty y Vertov y valiéndose de cámaras ligeras de 16mm, aparecen en escena algunos cineastas fundamentales en relación al tema propuesto como Jean Rouch, Chris Marker o Agnès Varda. Si bien sus acercamientos al terreno de lo cómico son puntuales y apreciables solo en algunas películas que destacaremos a lo largo de este artículo, el legado estético de estos tres documentalistas franceses resulta vital para comprender cómo el documental contemporáneo o *postdocumental* cuenta con mayores posibilidades cómicas en comparación al documental clásico o a las vanguardias históricas como el cine directo, el *cinéma vérité* y el cine observacional.

Sin embargo, diremos que el cine documental alcanza su punto de madurez a partir de que en la década de los años noventa los cineastas se pertrechan de las nuevas videocámaras digitales. Como apunta Román Gubern, «es sabido que los utillajes, por sí mismos, no pueden hacer una revolución, pero pueden ayudar a adquirir nuevas percepciones, a difundir conocimientos, determinar estilos y modificar conciencias» (Gubern, 2014: 499). Y esto es precisamente lo que ocurre cuando gracias a los avances tecnológicos surgen nuevas corrientes como, por ejemplo, el documental en primera persona, al tiempo que se establecen nuevas formas de realización gracias a la ligereza y el bajo coste de filmación que ofrecen las modernas videocámaras. Todo ello lleva a ciertas corrientes del documental contemporáneo a establecer nuevos pactos con la realidad en los que las posibilidades cómicas salen, como veremos, reforzadas.

En resumen, abordar la cuestión del humor en el cine documental supone enfrentarse a dos preguntas fundamentales que, en el fondo, resultan ser una el reverso de la otra. En primer lugar, nos preguntamos acerca de cuáles han sido los motivos por los que la gran mayoría de documentalistas no han podido o no han querido apostar por la búsqueda de la comicidad dentro de su repertorio discursivo. Asimismo, nos preguntamos sobre los factores estéticos que hacen que el documental contemporáneo —(re)surgido a partir de la aparición de las cámaras digitales a principios de los años noventa— albergue mayores posibilidades de generar contenido cómico.

1. El humor y la ortodoxia documental

Hay una primera respuesta evidente ante la pregunta sobre la ausencia de comicidad en la historia del cine documental, y es que cuando la película de no ficción se convierte en una herramienta de toma de conciencia —o, en su defecto, propaganda— política, donde los films adoptan un carácter notablemente sobrio e incluso épico, la búsqueda de lo humorístico resulta contraproducente y queda fuera de lugar. De hecho, la comedia cinematográfica de los años treinta y cuarenta —proveniente de los grandes estudios de Hollywood— y su habitual búsqueda de la risa en el espectador fue criticada por su función evasiva, absolutamente contraria a los fines fundacionales del documental clásico, los cuales se vinculaban con una cierta epistefilia y un placer por el conocimiento, que a su vez «indica una forma de compromiso social» (Nichols, [1991] 1997: 232). Una de las críticas más recordadas en contra de la industria cultural y su efecto evasivo es la de Theodor Adorno, quien llegó a atribuir al humor una función balsámica para calificarla como «más repugnante que todo lo repugnante» (Adorno, 2004: 98), así como a criticar con dureza, junto con Max Horkheimer, la industria del cine cómico norteamericano:

El triunfo sobre lo bello es realizado por el humor, por el placer que se experimenta en el mal ajeno, en cada privación que se cumple. Se ríe del hecho de que no hay nada de qué reírse. La risa, reconciliada o terrible, acompaña

siempre al momento en que se desvanece un miedo. Ella anuncia la liberación, ya sea del peligro físico, ya de las redes de la lógica. La risa reconciliada resuena como el eco de haber logrado escapar del poder; la terrible vence el miedo alineándose precisamente con las fuerzas que hay que temer. Es el eco del poder como fuerza ineluctable. La broma es un baño reconfortante. La industria de la diversión lo recomienda continuamente. En ella, la risa se convierte en instrumento de estafa a la felicidad. (Horkheimer & Adorno, 1994: 185)

Sin embargo, cabría apuntar un segundo motivo por el que el documental ha permanecido históricamente alejado del terreno humorístico. Esta segunda cuestión tiene que ver con que el documental, tal y como apuntan Pilar Carrera y Jenaro Talens, «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, 2018:148). A este respecto, 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, 2018:151)

Diremos que el documental parte de una inferioridad poética —en el sentido aristotélico del término— para generar contenido cómico en la medida que el sistema de recepción clásico del documental —aún vigente gracias a los documentales de naturaleza o toda la corriente de documental social— se vincula con lo que Josep Maria Catalá llama, guiñando a Barthes, «grado cero de la imagen» (Catalá, 2008:1). Defendemos que en dicho sistema receptivo, es decir, en «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: 2) resulta más dificultoso generar contenido cómico en la medida que no se cuenta con el paraguas emocional de la ficción. Dicho sistema receptivo da pie a una relación distinta con las imágenes y con los personajes que las habitan. Dicho a la manera bergsoniana, los sentimientos anti-cómicos, que van desde la empatía hasta la indignación, tienden a surgir con mayor facilidad que en el sistema receptivo de la ficción, de manera que dichas emociones se convierten en una fuerte limitación para el flujo del humor. Viene al caso recordar cómo Theodor Lipps argumenta en esta misma línea a propósito del goce trágico, pero extrapolable igualmente al goce cómico:

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: 296)

Por lo dicho, existe un primer motivo de tipo estratégico por el que los documentalistas se han mantenido alejados del terreno humorístico, es decir, que la utilidad histórica de la película documental, en la mayoría de los casos, no ha requerido acercarse a personajes con potencial cómico o hacer uso de formas retóricas vinculadas al humor. Asimismo, se propone que en el llamado «grado cero de la imagen» no solo el documentalista debe permanecer atento a los sucesos con potencial cómico que emanan de la realidad, sino que el sistema receptivo de éstos representa en sí un hándicap de cara a una experiencia humorística solvente.

2. Metodología

El estudio de las relaciones entre lo cómico y el cine documental requiere, en primer lugar, de una perspectiva histórica que permita analizar las especificidades de las distintas corrientes de cine documental surgidas a lo largo del siglo xx y, en especial, la contribución o el perjuicio de dichas especificidades narrativas y formales de cara a que el cine documental pueda albergar posibilidades cómicas. Los casos de estudio, si bien escasos en el conjunto de la historia, corresponden tanto a títulos citados por los autores de *La risa oblicua* como a una selección personal sujeta a la subjetividad que exige la propia materia. Producto de dicha subjetividad ineluctable nos referiremos a las secuencias analizadas en términos de potencial cómico o posibilidad cómica, cosa distinguida de la experiencia humorística, perteneciente al sujeto:

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: 23)

En segundo lugar cabe reconocer la necesidad de trascender el análisis semiótico en la medida que ninguna estrategia retórica o visual garantiza la experiencia humorística. Asimismo, un análisis exclusivamente narrativo y formal deja fuera un factor vital como es la inferioridad poética de la que hemos hecho mención. Por tanto, el trabajo consiste, esencialmente, en analizar las diferentes decisiones de ca-

rácter estético tomadas por los cineastas —como decimos, no siempre visibles— y deliberar sobre cómo contribuyen o perjudican al potencial cómico de la realidad mostrada en imágenes.

2.1. EL ALIVIO CÓMICO

Ante la inferioridad poética de la que parte el discurso documental para la generación de contenido con potencial cómico, proponemos tres vías de lo que denominaremos alivio cómico¹, es decir, tres puntos de fisura con la ortodoxia o con los objetivos fundacionales del documental que hacen de algunas películas de no-ficción contemporáneas un discurso más propicio para la comicidad. El primero de ellos lo identificaremos como alivio diegético, y tiene que ver, en cierta manera, con la rotura de la regla ontológica de André Bazin que los documentalistas se han tomado al pie de la letra durante décadas. El cuidado por conservar la captura espacio-temporal de la realidad en su máxima crudeza ha podido ser el signo de honestidad por excelencia para muchos documentalistas durante décadas, pero supone sin duda una gran limitación a la hora de generar contenido cómico, ya que el cineasta debe esperar a que alguna acción con potencial humorístico suceda frente a la cámara. El alivio diegético tiene que ver, precisamente, con la rotura de dicho compromiso ontológico y con tomarse la licencia de construir mediante el montaje o la desincronización entre la imagen y el sonido secuencias potencialmente cómicas. A la segunda vía de alivio cómico la denominaremos alivio ético y pone el foco en el cambio de tendencia respecto a los personajes que protagonizan los documentales. Si bien el documental, tradicionalmente, se ha caracterizado por filmar a terceras personas —muchas veces socialmente desfavorecidas—, damos, en el contexto del documental contemporáneo, con modalidades como el documental autobiográfico o en primera persona, donde las fricciones éticas que pueden generarse a la hora de filmar a terceras personas quedan enmendadas al ser el propio cineasta, en este caso, el protagonista de su film. Asimismo, sustituir, a la manera de Michael Moore, el personaje socialmente desfavorecido por el privilegiado también contribuye con la disminución de fricciones éticas. Dichas formas de alivio ético constituyen una de las vías de alivio cómico en la medida que la experiencia humorística requiere, como bien señaló Bergson, de un terreno llano en términos emocionales:

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

¹ 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.

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, 1985: 50)

Por último, proponemos una tercera vía a la que denominamos alivio tecnológico, la cual tiene que ver, en términos generales, con las ventajas que proporcionan los nuevos equipos —tanto de grabación como de edición de imagen y sonido— de cara a producir contenido documental con posibilidades cómicas. La puesta en práctica de dichas ventajas, como pasaremos a analizar a continuación, no son siempre visibles de forma evidente en las propias películas, pero pueden contribuir a generar una atmósfera estética muy favorable para la experiencia humorística.

3. Resultados: tres vías de alivio cómico

3.1. ALIVIO DIEGÉTICO

Existe una nueva corriente de cine documental donde el pacto con la realidad ha cambiado. Si la máxima del documental clásico y de las vanguardias históricas como el *cinéma vérité* o el cine directo consistía en la captura de la realidad tal y como ésta se presentaba, un nuevo cine documental propone, si se quiere, una nueva «documentalidad», en la que la (re)presentación o la (auto)dramatización ante la cámara no son signos de engaño sino de conocimiento de la materia. En defensa de esta corriente salen Catalá y Cerdán al defender que «no es en el medio donde debe residir la garantía de verdad, sino en el cineasta» (Català & Cerdán, 2007:17). Esta nueva «documentalidad» se toma la licencia de romper la regla ontológica de Bazin; es decir, se defiende que la acción mostrada no pierde su valor documental por mucho que se presente editada: «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: 25).

Bajo este paraguas teórico han surgido, en las últimas dos décadas, algunos títulos que resultan ilustrativos a la hora de hablar de posibilidades cómicas por parte del documental. La primera película a la que nos referiremos es la célebre *En construcción* (José Luís Guerín, 2000), donde la cámara es testigo, durante dos largos años, de la reconstrucción del antiguo barrio Chino de Barcelona, hoy conocido como Raval. Durante su extenso metraje, Guerín sigue con su cámara a una joven pareja y la muestra en diferentes situaciones a lo largo de la película: una charla íntima en la habitación, jugando a las máquinas en un salón recreativo... Atendiendo a este último pasaje, en el que la chica y el chico juegan al *Time Crisis* disparando con pistolas a la pantalla, vemos cómo la chica, enfadada tras perder la partida, comienza a golpear

con la pistola la máquina mientras lanza insultos contra sus enemigos virtuales. Esta acción a la que nos referimos se muestra con una realización ágil que incluye distintos valores de plano —posiblemente haciendo uso de imágenes tomadas por más de una cámara y en diferentes tomas—, de forma que la indignación de la chica se presenta con un montaje fragmentado más propio del cine de ficción.



FIGURA 1

En construcción (José Luís Guerín, 2000)



FIGURA 2

En construcción (José Luís Guerín, 2000)

Independientemente del potencial cómico del berrinche de la protagonista, lo que se pretende destacar es que cuando algunos documentalistas se liberan de la regla ontológica de Bazin y se toman la licencia de presentar acciones construidas a través del montaje —sin pretensión de perder por ello su valor documental— las posibilidades de presentar material con potencial cómico aumentan. Un mejor ejemplo de ello lo encontramos en el documental *Costa da Morte* (Lois Patiño, 2013). En esta película, el director opta por explorar la mítica costa gallega a partir de planos largos y muy abiertos. En una de sus secuencias se divisan dos personas a muchos metros de distancia respecto a la posición de la cámara, pero con la particularidad de que su conversación se escucha en primer término. En dicho diálogo se escucha a dos mujeres hablar de los distintos naufragios que se han producido en los últimos tiempos en la Costa da Morte. Concretamente, una de las mujeres da cuenta de uno en el que un barco cargado de botes de leche condensada perdió su mercancía a pocos metros de la costa, lo que provocó que muchos lugareños acudieran en busca de la mercancía y acabaran pintando sus casas con ella, pensando que se trataba de pintura blanca. La propuesta estética de Patiño consiste en un distanciamiento radical entre la imagen y la banda sonora, de manera que no hay forma de garantizar que el diálogo que escuchamos en primer término esté sincronizado con la imagen que vemos. Esta propuesta estética ofrece a Patiño la posibilidad de utilizar la imagen y el sonido de forma independiente para, entre otras posibilidades retóricas, poder construir secuencias como la que hemos destacado a propósito del cargamento de leche condensada.



FIGURA 3
Costa da Morte (Lois Patiño, 2013)

Diremos que se trata de un tipo de cine documental que no espera a que una acción con potencial cómico suceda ante la cámara —tal y como lo harían cineastas como los hermanos Maysles o Frederick Wiseman, pertenecientes a las corrientes históricas del cine directo o el cine observacional respectivamente—, sino que, tras romper algunas constricciones formales atribuidas tradicionalmente al documental, se otorga la licencia de presentar acciones que no buscan capturar la realidad factual en su máxima crudeza, sino que basan su «documentalidad» en la búsqueda de una cierta epifanía de dicha realidad: «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: 44).

Sin embargo, no podemos olvidarnos de otra corriente de cine documental que, si bien surge al calor de la tecnología digital, presenta una propuesta estética diametralmente opuesta a la de las citadas *En construcción* o *Costa da Morte*. Se trata de la corriente que Bill Nichols define como *documental performativo*, cuya seña de identidad se basa, entre otros factores, en sacar a la superficie la parte privada de la filmación de la propia película, de manera que lo que venimos llamando alivio diégetico tiene que ver, en esta ocasión, con el surgimiento de una nueva fuente de acciones con potencial humorístico dentro del contexto del documental. Esta corriente encuentra su precedente en algunas películas de Jean Rouch, especialmente en películas como *La pyramide humaine*, (1961) o de manera más radical y cómica en

Petit à petit (1971) o *Cocorico monsieur Poulet* (1974), donde la performatividad llega a tal punto que Rouch acaba compartiendo la autoría de sus películas con sus personajes. En el panorama contemporáneo encontramos un buen ejemplo de ello en películas como *El sastre* (Óscar Pérez, 2007), donde, en una de sus secuencias, el protagonista —un sastre paquistaní afincado en Barcelona— y su ayudante conversan acerca de que la película que allí se está produciendo será un fracaso. La posibilidad cómica del momento tiene que ver con que los personajes «conspiran» contra la película en su propio idioma con el fin de que el director no pueda entenderles. Sin embargo, el diálogo entre ambos se presenta subtítuloado, de manera que nos estamos enterando de su escepticismo sobre el éxito del film. Algo parecido sucede cuando, de nuevo, José Luís Guerín, en su documental *Guest* (2010), filma sus encuentros casuales durante sus periplos por diferentes países, a los que acude invitado por festivales de cine a propósito de su anterior película. En una de las secuencias finales de *Guest*, Guerín filma a unos niños a las afueras de Jerusalén. La reacción de los niños ante la presencia del realizador consiste en preguntarle, en hebreo, acerca de la fecha de emisión del material que allí se está filmando. El director trata de explicar que dicho material no verá la luz hasta dos años más tarde, a lo que los niños responden preguntando si la película se emitirá a las dos de la tarde o de la madrugada.



FIGURA 4

Expo Lio 92 (María Cañas, 2017)

Por último, cabe reconocer que donde el documental contemporáneo alcanza sus máximas cotas de alivio diegético es cuando lo hace por elevación poética a tra-

vés de casos como los de la cineasta María Cañas, quien compone sus documentales compilando y jugando con archivo procedente de internet y la televisión, entre otras fuentes. Dicho juego consiste, en casos como *Expo Lio 92* (2017), en manipular el material original hasta llegar a cambiar su contenido original. Así, partiendo de unas imágenes del telediario donde se habla del partido político Podemos, Cañas sustituye la imagen del logotipo del partido por la imagen de una *pokeball* al tiempo que manipula la voz de la presentadora para que parezca que habla del partido político Pokemon. La elevación poética sobre el «grado cero de la imagen» no puede ser mayor, puesto que estamos ante un motivo con potencial cómico que no pertenece a la realidad, de forma que dicho potencial cómico se beneficia del paraguas emocional de lo irreal e incluso de lo fantasioso.

Cabe recordar que acercarse a lo inverosímil desde la práctica documental tiene su precedente claro en *Lettre de Sibérie* (Chris Marker, 1957), concretamente en la famosa secuencia en la que, a través de unas animaciones, se explica una supuesta vieja creencia china en la que se pensaba que el mamut era un animal subterráneo que moría de inmediato si era alcanzado por la luz solar. De igual manera, Marker encuentra su claro precedente en Vertov y su primitiva utilización del *stop-motion* en una de las secuencias de *El hombre de la cámara*. No obstante, este tipo de elevación diegética dentro del documental ha servido y aun sirve para alimentar la ya clásica discusión sobre los límites del documental.

3.2. ALIVIO ÉTICO

La segunda de las vías de alivio cómico que proponemos para el documental no tiene tanto que ver con el pacto entre el documental y la realidad, sino que trata de incidir en la relevancia de los personajes a partir de los cuales se pretende generar material cómico. Para mayor concreción, apuntaremos dos estrategias claramente identificables en el documental contemporáneo. La primera de ellas tiene que ver con buscar la posibilidad cómica en el personaje privilegiado. Si en la tradición documental —sobre todo dentro de la corriente del documental etnográfico— abundan las películas protagonizadas por personajes de cierta vulnerabilidad social, la estrategia de un cineasta como Michael Moore consiste en buscar la posibilidad cómica, atendiendo a *Fahrenheit 9/11* (2004) y su homóloga *Fahrenheit 11/9* (2018), en personajes como George W. Bush o Donald Trump, así como en el gerente de la General Motors en *Roger and me* (1991): «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: 9).

De esta misma ventaja se benefició Agnès Varda en *Du côté de la côte* (1958), un medimetraje documental donde la realizadora se ensaña con los turistas que acu-

den a la costa azul francesa e ironiza con sus costumbres como la de quemarse sistemáticamente bajo el sol. Como se ha recordado previamente a propósito de las palabras de Henri Bergson, la experiencia humorística exige que ningún sentimiento generado por el tratamiento cinematográfico de los personajes —como la empatía o la indignación— se interponga en su flujo, de manera que la vulnerabilidad social de los personajes es inversamente proporcional a sus posibilidades cómicas. De tal manera, la vía del alivio ético que se propone consiste en que el documentalista adopta estrategias a la hora de seleccionar y abordar a los personajes que contribuyen a evitar cualquier tipo de fricción o cuestionamiento ético que pueda amenazar la experiencia humorística del espectador.



FIGURA 5

Du côté de la côte (Agnés Varda, 1958)



FIGURA 6

Du côté de la côte (Agnés Varda, 1958)

En este sentido, existe una segunda estrategia que cristaliza en el documental autobiográfico o documental en primera persona. Si algo caracteriza esta corriente de documental contemporáneo, es que deja de lado una histórica obsesión por «el otro» y es el propio documentalista quien pasa a protagonizar sus películas. Si bien esta corriente cinematográfica es inaugurada por cineastas como Avi Mograbi, Ross McElwee o Alan Berliner, no debemos olvidar el precedente del director israelí David Perlov, quien, sobre las imágenes de la librería que frecuentaba en su infancia, se expresa de la siguiente manera —a través de su voz en off— en la primera de las seis piezas que componen *Diary* (1983):

— (D. Perlov): *Aquí es donde robé mi primer libro... Aún no lo he leído*

La estrategia de buscar la posibilidad cómica en la primera persona representa una estrategia de alivio cómico en la medida que ridiculizarse a uno mismo resulta éticamente más aceptable que ridiculizar a terceros que, en muchas ocasiones, ni siquiera han decidido ser filmados: basta revisar algunos títulos clásicos del documental etnográfico como el paradigmático *Congorilla* (Osa Johnson, Martin Johnson, 1929),

donde un grupo de nativos de una aldea del Congo es instado a fumar cigarrillos o bailar música jazz mientras es filmado.

El insomnio de Alan Berliner en *Wide Awake* (2006), los problemas de impotencia sexual que Chris Waitt trata de resolver sometiéndose a sesiones de sado-masoquismo en *La historia completa de mis fracasos sexuales* (*A complete history of my sexual failures*, 2008) o la performance que Petri Lukkainen lleva a cabo en *My Stuff* (2013), consistente en deshacerse de la totalidad de sus objetos e ir rescatando uno cada día (lo cual le lleva a correr desnudo por las calles de Helsinki) representan una proteica fuente de pasajes cómicos que cuentan con la ventaja —alivio ético— de eludir cualquier tipo de sentimiento anti-cómico relacionado con un tratamiento indigno de los personajes o la propia vulnerabilidad social de terceros personajes. Tal y como insiste Bill Nichols, «el miedo a que se le considere a uno injusto con su tema es una fuerte limitación» (Nichols, [1991] 1997:113), especialmente para aquellos cineastas que buscan generar contenido cómico. De ahí que, algunos documentalistas como los referidos buscan temas poco susceptibles de ser tratados de forma injusta como, por ejemplo, su propia vida.

3.3. ALIVIO TECNOLÓGICO

Por último, señalaremos dos estrategias concretas que se vinculan directamente con los avances técnicos en el campo de la comunicación audiovisual. Si bien es cierto que el gran cambio de paradigma viene a partir de la incorporación de las cámaras digitales a la práctica cinematográfica, igual de cierto es que poco tienen que ver los dispositivos actuales con las primeras videocámaras que aparecieron a finales de la década de los ochenta y principios de los noventa: los documentalistas contemporáneos han incorporado a su arsenal técnico dispositivos como las cámaras de acción, cámaras de visión nocturna, cámaras de 360.º, cámaras ocultas... Esto así, la primera de las ventajas que queremos señalar tiene que ver con la flexibilidad operativa que ofrecen dichos dispositivos, hasta el punto que basta una única persona que haga las veces de operador y protagonista: cabe, en este caso, acordarse de los cineastas de la primera persona o de los *youtubers*. En esta ocasión queremos acordarnos del *Grizzly Man* (Werner Herzog, 2005), la película que el director alemán pudo componer gracias a las imágenes que Timothy Treadwell se grabó a sí mismo —con su videocámara doméstica— realizando unos peligrosos acercamientos a los osos que finalmente le costarían la vida, ya que acabó siendo devorado por uno de ellos. Las imágenes que Herzog rescató para su película muestran una romántica —e ingenua— visión acerca de los osos por parte del protagonista, así como una retahíla de reflexiones propias de un personaje *freak*. Tal y como indica Sonia Gómez Gómez, «Treadwell quiso ser actor, y esta es su única película como protagonista. Para conseguirlo, ha tenido que morir en el intento» (Gómez Gómez, 2009, p. 179). Como ejemplo de dicha flexibilidad operativa viene al caso acordarse de *Taxi Tehe-*

rán (Taxi, Jafar Panahi, 2015), donde el propio director coloca unas discretas cámaras en varios puntos del coche y se hace pasar por taxista. En una de sus secuencias, un pasajero sube al «taxi» y sorprendido por las pequeñas cámaras situadas en el salpicadero pregunta si se trata de algún tipo de dispositivo de seguridad, a lo que Panahi responde afirmativamente para seguir la corriente a su «cliente». La presencia de las pequeñas cámaras es también motivo para una segunda secuencia destacable. En esta ocasión, el pasajero, que resulta ser un cinéfilo y vendedor de DVDs piratas, reconoce al director, de manera que Panahi no tiene más remedio que reconocer que lo han pillado.

Además de la flexibilidad operativa, las cámaras digitales —en especial las más recientes— representan una ventaja añadida que viene a completar la vía de alivio tecnológico que venimos dibujando. Se trata de su capacidad para filmar durante largos periodos de tiempo sin que ello suponga ningún tipo de coste adicional, tal y como sí sucedía en el contexto analógico. Incluso documentalistas que optaron por la observación filmica como Wiseman eran conscientes que cada metro de película que corría tenía su coste económico, de manera que la actitud intervencionista era una tentación constante. Sin embargo, la cámara digital supone una democratización de la espera filmada y una clara ventaja a la hora de capturar momentos con potencial cómico. Como ejemplo de dicha ventaja cabe acordarse de la cineasta letona Laila Pakalnina, en especial de su mediometraje *On Rubik's Road* (Pa Rubika Celu, 2010). Este film se rige por un planteamiento estético que consiste en situar la cámara en un lugar estratégico y esperar a que suceda algo de cierta relevancia, con cierta predilección por hechos con potencial cómico. Dicho lugar estratégico es un popular camino que une las ciudades de Riga y Jumala, por donde transitan un buen número de caminantes, bicicletas, motos y patinetes eléctricos. En una de las secuencias, Pakalnina se coloca junto a un punto sin visibilidad donde consigue filmar a dos ciclistas que tienen que realizar verdaderas virguerías para no chocar frontalmente. En otro momento del film, Pakalnina sitúa su cámara en otro punto del camino donde consigue filmar dos tropezones —un niño y un señor de mediana edad— con resultado de caídas indoloras: en este sentido Inga Perkone señala que la comicidad buscada por Pakalnina «es reminiscente de los estilos de Jacques Tati o Aki Kaurismaki» (Perkone, 2018, p. 92).

Al respecto de la espera filmada como actitud estética cabe añadir que dicha actitud se vuelve asimismo ética, al tomar distancia de otros realizadores que tanto en el pasado como el contexto contemporáneo llegan a intervenir el acontecer real para que éste resulte cómico. No en vano, *On Rubik's Road* arranca y finaliza su metraje en una sala de espera.

4. Conclusiones

Existen, en la actualidad, dos familias dentro de lo que se conoce por cine documental. La primera de ellas engloba la totalidad de documentales de naturaleza o temática social e histórica. Los objetivos fundacionales del documental clásico (la epistefilia y concienciación social que apunta Nichols) permanecen vigentes gracias a esta corriente cuyo hábitat natural se encuentra más en la televisión que en las salas y festivales de cine. Sin embargo, existen excepciones como las de Michael Moore, quien, pese a conservar los objetivos fundacionales del documental, procede con una estrategia distinta en algunas secuencias de *Fahrenheit 9/11* y otros tantos films: para denunciar las atrocidades llevadas a cabo por la administración Bush, en lugar de mostrar únicamente imágenes de bombardeos y niños mutilados, muestra al presidente jugando compulsivamente al golf como si nada de lo que estaba sucediendo fuera con él. Al igual que muchos documentales históricos y de temática social, Moore se basta de imágenes de archivo y voz en off para componer algunas secuencias cuyo potencial cómico es innegable, de manera que, si bien tradicionalmente no se ha optado por esta estrategia, no hay duda de que un documental de corte clásico y a la vez cómico, a pesar de las constricciones formales y estratégicas, también fue posible.

Existe otra familia de cine documental —con más presencia en festivales y salas de cine y englobada bajo algunas epígrafes como documental creativo, documental artístico o *cine de lo real*— donde se opta por trascender el esquema clásico, de manera que el film-documental se convierte en un artefacto audiovisual libre de complejos o, como apunta Català, en «una herramienta capaz de indagar en las múltiples facetas de la realidad, entre las que se incluye, por supuesto, el sujeto» (Català, 2017: 190). La mayoría de casos mencionados pertenecen a esta familia que, si bien bifurcada en corrientes como el documental performativo o el documental en primera persona, entre otras, tienen en común una cierta liberación de la vieja carga de que el documental debe moverse dentro de un esquema formal determinado y debe servir a una causa noble. En dicha liberación, precisamente, surgen muchas de las estrategias de alivio cómico a las que hemos dedicado este artículo².

² Para una discusión más exhaustiva de éstos y otros casos de estudio en relación al humor en el cine documental ver Ortiz de Urbina Arandigoyen, X. (2020). *La comedia documental: un estudio sobre la presencia y la ausencia de comicidad en el cine documental* (Tesis doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra (Barcelona). Accesible en <http://hdl.handle.net/10803/670702>

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Aristarco, G. (1968). *Historia de las teorías cinematográficas*. Traducción de Andrés Boglar. Barcelona: Lumen.
- Bergson, H. (1985). *La Risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*. Traducción de Amalia Aydée Raggio. Madrid: Sarpe.
- Carrera, P. y Talens, J. (2018). *El Relato Documental*. Madrid: Cátedra.
- Catalá Domènech, J.M. (2008). *El grado cero de la imagen: formas de presentación directa*, en Ortega, M.L., García, N. (ed.) (2008). *Cine directo: Reflexiones en torno a un concepto*. Madrid: T&B.
- 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, n.ºs 57-58, 1, pp.6-25.
- Català Domènech, J.M. (2017). *Viaje al centro de las imágenes: Introducción al pensamiento esférico*. Santander: Shangrila.
- 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.
- Gubern, R. (2014). *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama.
- Horkheimer, M., Adorno, T. (1994). *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Trotta.
- Lipps, T. (2015). *El humor y lo cómico*. Traducción de Claudia Cabrera. México: Herder.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Traducción de Eduardo Iriarte y Josetxo Cerdán. Barcelona: Paidós.
- Oroz, E., De Pedro, G. (ed.). (2009). *La risa oblicua: tangentes, intersecciones y paralelismos entre documental y humor*. Madrid: Ocho y medio.
- Ortiz de Urbina Arandigoien, X. (2020). *La comedia documental: un estudio sobre la presencia y la ausencia de comicidad en el cine documental* (Tesis doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra (Barcelona).
- Perkone, I. (2018). *Seeing differently: the film language of the latvian director Laila Pakalmina*. Latvian Academy of Culture.
- Renov, M. (2010). *Hacia una poética del documental*. Traducción de Soledad Pardo. Revista Cine Documental, n.º1.
- 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.