El documental subjetivo, la presencia del cineasta como estrategia retórico-emocional

Por Fabiola Alcalá Anguiano

Resumen

El documental subjetivo se organiza en el terreno de la emoción y se distancia de las pretensiones clásicas de los discursos de la sobriedad en los que lo importante era persuadir mediante pruebas sobre un tema particular. En el documental subjetivo y personal los realizadores forman parte central y activa de eso que se cuenta y su presencia o caracterización ayuda a construir momentos emotivos y muchas veces reflexivos con los que el espectador se siente plenamente identificado. Este texto estudiará tres formas distintas de mostrarse a cuadro, de tres cineastas que han marcado un antes y un después a la hora de interrogar a lo real y de representarse en sus películas: Joaquim Jordà, Agnès Varda y Werner Herzog.

Palabras clave: documental, subjetivo, performance, ideología, miradas

Abstract

The subjective documentary is organized in the field of emotion and distances itself from the classic claims of sobriety discourses in which the important thing was to persuade through evidence on a particular topic. In the

subjective and personal documentary, the filmmakers are a central and active part of what is told and their presence or characterization helps to build emotional and often reflective moments with which the viewer feels fully identified. This text will study three different ways of showing themselves in the frame of three filmmakers who have marked a before and after when it comes to questioning reality and representing themselves in their films: Joaquim Jordà, Agnès Varda and Werner Herzog.

Keywords: documentary, subjective, performance, ideology, looks

Resumo

O documentário subjetivo se organiza no campo da emoção e se distancia das afirmações clássicas dos discursos de sobriedade em que o importante era persuadir por meio de evidências sobre um determinado tema. No documentário subjetivo e pessoal, os realizadores são parte central e ativa do que é contado e sua presença ou caracterização ajuda a construir momentos emocionais e muitas vezes reflexivos com os quais o espectador se sente plenamente identificado. Este texto estudará três formas diferentes de se mostrarem em enquadramento, de três realizadores que marcaram um antes e um depois quando se trata de questionar a realidade e de se representar nos seus filmes: Joaquim Jordà, Agnès Varda e Werner Herzog.

Palavras-chave: documentário, subjetivo, performance, ideologia, aparência

Résumé

Le documentaire subjectif est organisé dans le champ de l'émotion et se démarque des prétentions classiques des discours de sobriété dans lesquels l'important était de persuader par des preuves sur un sujet particulier. Dans le documentaire subjectif et personnel, les cinéastes sont une partie centrale et active de ce qui est raconté et leur présence ou leur caractérisation aide à construire des moments émotionnels et souvent réfléchis avec lesquels le spectateur se sent pleinement identifié. Ce texte étudiera trois manières différentes de se montrer dans le cadre de trois cinéastes qui ont marqué un avant et un après lorsqu'il s'agit de questionner la réalité et de se représenter dans leurs films: Joaquim Jordà, Agnès Varda et Werner Herzog.

Mots clés: documentaire, subjectif, performance, idéologie, regards

Datos de la autora

Fabiola Alcalá Anguiano, Doctora en Comunicación Audiovisual por la Universitat Pompeu Fabra. Profesora Investigadora del Departamento de Estudios de la Comunicación Social de la Universidad de Guadalajara. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (México). f.alcala79@gmail.com

Fecha de recepción: 12 de Enero, 2021

Fecha de aprobación: 24 de Septiembre, 2021

Introducción

El cine documental, al igual que la pintura o la fotografía, tiene un periodo clásico en el que lo más importante es eso que se va a registrar; lo que sucede delante de la cámara es el objeto de interés y las búsquedas miméticas se convierten en el estilo de este periodo. Como se ha mencionado, en estas disciplinas, cuando se cambia de régimen para entrar de lleno a la modernidad, el énfasis resulta claro: ya no interesa tanto el referente que se pinta, retrata o filma, sino el sujeto que lo realiza. La relevancia de este sujeto parece contradictoria con ciertos dogmas del cine documental, sobre todo si se perpetúa la errónea idea de que el documental es un producto por definición objetivo y se omite este régimen de lo subjetivo, en palabras de Jorge Ruffinelli:

> Durante muchos años el documental —nos enseñaban teóricos y ejercitantes— se encuentra en el dominio de la objetividad, y por consecuencia, en las antípodas de la ficción —que se considera "mentira" por definición—. El documental estaba comprometido con la realidad y, por ende, con la "verdad". Ya hoy sabemos que esto es un mito, y que no hay pluma de ensayista ni cámara de documentalista que opere sin el filtro de la ideología. No existe filmación o grabación de video objetivas y neutras salvo las que registran las cámaras de seguridad de los bancos y supermercados. Y esos tampoco son documentales porque les falta la voluntad y el diseño humanos.
>
> En los años recientes, y ante todo desde los noventa del siglo XX, se ha venido produciendo una fuerte tendencia al documental *personal o subjetivo*, desarrollado, a la vez, con una impronta narrativa, como si, al fin alcanzada la madurez, el cine hubiese descubierto que todo film es *relato*, incluso el más experimental. Y es relato porque es duración (Ruffinelli, 2010: 60).

El relato documental subjetivo permite reconocer la marca, el punto de vista de algunos cineastas que hacen que

sus películas se parezcan mucho más a sí mismas que a otras del mismo tema o modo de representación. Esta distinción entre el trabajo documental con pretensiones de verdad y el que prioriza al cineasta que se enfrenta junto con su propia carga contextual e ideológica a mirar el mundo, plantea también un cambio estructural interesante. Los filmes subjetivos dejan de ser discursos centrados en la persuasión y se convierten en discursos con fines emotivo-reflexivos que más que pretender utilizar a las imágenes de lo real como prueba de algo, las usan como formas de hacer sentir y algunas veces de hacer pensar.

En el cine subjetivo los realizadores aparecen a cuadro y entrelazan sus experiencias u opiniones de las cosas con las historias que están revelando. Estas intervenciones subrayan el sentido emotivo de la pieza, puesto que generan un proceso de empatía con el espectador, que a su vez se pone en los zapatos del buscador de imágenes. Sus apariciones rompen con el carácter expositivo del relato y recuerdan en todo momento que quienes hablan son ellos. Son relatos de experiencia y alteridad, como señala Pablo Piedras:

> […] los relatos que denomino de experiencia y alteridad. En éstos se produce una retroalimentación entre la experiencia personal del realizador y el objeto de la enunciación, observándose una contaminación entre ambas instancias, resultando la experiencia y percepción del sujeto enunciador profundamente conmovida y el objeto del relato resignificado al ser atravesado por una mirada fuertemente subjetivizada (Piedras, 2009: 4).

Debido a lo anterior, este texto pretende explorar cómo las intervenciones de los cineastas en el documental subjetivo se convierten en una estrategia retórico-emotiva y para ello se estudiarán los trabajos de tres realizadores: Joaquim Jordà, Agnès Varda y Werner Herzog.

Estos tres cineastas provienen de tradiciones muy distintas (la Escuela de Barcelona, la *Nouvelle Vague* francesa y el Nuevo Cine Alemán). Sin embargo, los tres tienen un punto en común: ellos intervienen en sus películas documentales colocándose como un personaje más, incluso con características reconocibles. Este ejercicio visibiliza el dispositivo de filmación y también impregna una ideología particular a lo que se cuenta, con lo cual se crean emociones y reflexiones paralelas al tema que se muestra en la película, de ahí la importancia de verlos interactuar en pantalla.

El documental y las emociones

Michael Renov en su texto clásico "Hacia una poética del documental" (2010), reconoce cuatro funciones en las películas documentales: 1. Registrar, mostrar o preservar. 2. Persuadir o promover. 3. Analizar o interrogar. 4. Expresar. Estas funciones, señala el autor, pueden formar parte de una misma película, no son necesariamente sustitutivas, sino todo lo contrario complementarias. Este ejercicio taxonómico lo propone con el objetivo de entender, pero también de reivindicar las funciones más olvidadas de este tipo de filmes.

> No tengo la intención de sugerir que el trabajo más meritorio necesariamente encuentra el equilibrio ideal entre estas tendencias o incluso las integra de una manera particular. Más bien espero mostrar el carácter constitutivo de cada una, las posibilidades creativas y retóricas engendradas por estas varias modalidades. Mi intención, no muy oculta, es apuntar hacia, y tal vez valorar, algunas de las tendencias del documental menos frecuentemente exploradas, buscando impulsar la clase de "investigación básica" en las artes que ayuda a promover una mejor cultura tanto como lo hace con una mejor ciencia (Renov, 2010: 9).

Las funciones o tendencias olvidadas son las de pensar el documental como un texto que analiza o interroga, o bien como un texto que expresa, a pesar de que la historia del género ha dado muchos ejemplos de filmes que centran su poética en ellas. Este contexto teórico es en el que las emociones funcionan como estrategia para visibilizar dichas tendencias del documental opacadas por los discursos sobre la no-ficción y su carácter exclusivamente informativo. La expresividad y algunas veces el análisis están vinculados al sentimiento, a la forma creativa de hacer sentir con imágenes y sonidos extraídos de la realidad.

Por su parte, Carl Plantinga en su texto "Caracterización y ética en el género documental" (2008) describe algunas de las estrategias del documental para lograr el contrato de "representación de veracidad expresa" que, como el autor señala, no se trata de pensar en la veracidad fehaciente de la película documental, sino de entender que de ella se esperan ciertos gestos que sirvan de puente con lo real. En este sentido, una de las estrategias que recupera como parte de este convenio es la caracterización de la entrevista. En palabras del autor:

> Por tanto, en igualdad de condiciones, la entrevista filmada es un medio de caracterización insuperable. El formato impreso no consigue transmitir la existencia corporal del entrevistado y ello supone una grave pérdida de sentido ya que, junto al lenguaje, el cuerpo es el mejor vehículo de comunicación. Por consiguiente, la entrevista grabada proporciona pistas sobre la sinceridad, profundidad del sentimiento, confianza y vehemencia latentes en el relato. Aunque a menudo se tilda de simplista lo que voy a decir ahora, me parece importante recalcarlo. Ver la grabación de una entrevista acerca al espectador al momento en que se realiza ésta en mayor medida que simplemente leer su transcripción. El grado en el que la audiencia puede aprender de dicha entrevista filmada depende no solo de la agudeza y habilidad que tenga el público a la hora de interpretar las claves sociales y corporales de la comunicación sino también de la

> destreza del entrevistador. Sin embargo, el potencial para sumergirse en el carácter y la personalidad del entrevistado está ahí (Plantinga, 2007: 58,59).

En esta misma línea, la caracterización del cineasta puede ofrecer al espectador una sensación similar a la de la entrevista, puesto que refuerza la idea de estar ahí y además devela las formas de aproximación de los realizadores ante los otros personajes o situaciones que en su conjunto hacen la película. Su presencia en pantalla brinda otros significados, pues el personaje cineasta tiene características puntuales que condicionan el texto que se cuenta, una forma de ver el mundo que se infiere a través de sus gestos y sus modos de aproximación a lo real.

A continuación se muestra cómo Joaquim Jordà, Agnès Varda y Werner Herzog intervienen en algunos filmes para crear películas documentales en las que primordialmente se expresa y reflexiona, y cómo en ellas se caracteriza a cada uno de los cineastas para con ello apelar a la emoción y algunas veces a la reflexión. La selección de las piezas trata de ajustarse a la relevancia del tema que se estudia, pero podría crecer la muestra, ya que en muchas otras películas la presencia de estos personajes condiciona y detona la emoción como estrategia. No obstante, se estudió lo más representativo de cada caso.

Uno más: Joaquim Jordà

Joaquim Jordà fue un cineasta perteneciente a la Escuela de Barcelona, quien realizó su primer cortometraje en 1960 titulado *Día de los muertos* (Julián Marcos y Joaquim Jordà). Se dio a conocer con *Dante no es únicamente severo* (Jacinto Esteva y Joaquim Jordà, 1967), su primer largometraje. Jordà fue traductor, escritor, cineasta y

activista político; todo ello se respira en su cine documental. En 1998 sufre un infarto cerebral que le produce varias secuelas: de memoria, visuales, de lectura, etc. Su siguiente filme después del infarto fue *Monos como Becky* (1999) en la que explora junto a Núria Villazán, codirectora de la película, el mundo de la locura y sus métodos de curación. Juntos recuperan datos biográficos de António Egas Moniz, el nobel portugués que desarrolló técnicas como la lobotomía para curar la agresión en pacientes esquizofrénicos, y visitan a los enfermos de la comunidad terapéutica del Maresme para realizar una obra de teatro biográfica sobre este particular personaje y con ello provocar la reflexión sobre sus métodos.

Los elementos para armar la película son de distinta naturaleza: imágenes de archivo que contextualizan a Moniz, así como recreaciones de su historia; imágenes de los pacientes del Maresme que se preparan para la obra de teatro; entrevistas con especialistas en neurociencia; entrevista con un filósofo que reflexiona sobre qué significa curar a través de la lobotomía; y, por último, las imágenes de la cirugía y el testimonio del propio Jordà. Todas estas piezas son parte del rompecabezas que pretende explorar la complejidad de la psique humana, el espectador debe hilvanar el discurso para sacar sus propias conclusiones. ¿Cómo se debe curar la locura? ¿Qué se está dispuesto a perder en ese proceso de curación? ¿Preservar la vida está por encima de preservar la calidad de vida?

Jordà es un personaje más de *Monos como Becky* en la escena en la comunidad. Cuando se presenta en el espacio donde viven los enfermos del Maresme, se acerca a uno de ellos que está explicando frente a la cámara todas las pastillas que toma. Él le dice que sufrió un infarto cerebral y que a raíz de eso, también debe tomar muchas

pastillas y le muestra su propio pastillero, para luego decirle: "¿ves?, estamos igual". La dimensión afectiva de la película se intensifica, el tema de las enfermedades mentales está siendo abordado por alguien que entiende en carne propia el proceso de curación. En palabras de Fran Benavente y Gloria Salvadó:

> *Monos como Becky* es quizá la primera experiencia radical de Joaquim Jordà en lo que se refiere a la filmación del otro como "yo". Es decir, el propio cineasta se incluye entre los locos, entre los otros, y frente al discurso del control social. Esta inscripción en el campo del otro es el principio ético que determina la carga política de su cine: el hecho de ponerse al lado de eso que se escapa de las reducciones de orden o de las percepciones de normalidad. El film incide en este hecho y trabaja la idea del relato en proceso –la construcción de la representación– y el tránsito entre documental y ficción (Salvadó y Benavente, 2009: 9).

La película adquiere un tono personal y subjetivo, ya que enseguida se muestra la cirugía del propio realizador. Imágenes dentro del quirófano con la impresión y el desasosiego que esto representa. Estas se sienten eternas, provienen de un registro científico muy pocas veces socializado o mostrado en otros formatos. Mientras tanto habla Jordà, en un montaje en paralelo entre el archivo de la cirugía y el cuadro de entrevista del presente en el que explica qué sintió y cómo sucedió su accidente. La escena pasó del blanco y negro al color para enfatizar también el cambio de visión.

Figura 1. *Monos como Becky* (1999)

En ese mismo sentido, y para remarcar la idea del realizador como parte de este discurso ecléctico sobre la mente humana, Jordà representa un papel en la obra teatral ya mencionada, en el que es el gendarme que debe detener al paciente que asesina a Moniz. Esto significa que fue parte del proceso que se está filmando, pero también que él mismo se presenta como un ser humano vulnerable, inestable y con una necesidad de enfocar su energía en terapias saludables como la del teatro para reorganizarse y entenderse. Este gesto no aporta información sobre el tema de la biografía de Moniz, de la locura o de sus métodos de curación. Sin embargo, verlo a él representar un papel en la obra apunta directo al plano de la emoción. El mecanismo narrativo va en busca de la empatía, puesto que podría pasarle a cualquiera, y deja claro que la línea entre la locura y la cordura es muy delgada. En la obra confluyen el espíritu terapéutico de la representación con el tema de la biografía de un personaje tratado con el respeto y la solemnidad que como médico lo acompañó a lo largo de su vida, pero con la duda y tal vez el rencor de haber aislado a tantos pacientes de sí mismos con sus tratamientos radicales. La película se llama *Monos como Becky* haciendo alusión a la primera simia a la que se le realizó una

lobotomía y dejando abierta la pregunta de cuántos más monos habrán pasado por ahí.

Joaquim volverá a tocar el tema de las enfermedades neurológicas en 2006 con *Más allá del espejo*, una película centrada en la historia de Esther Chumillas, una joven que desde los 15 años tiene agnosia visual a causa de una meningitis mal tratada. Esta enfermedad hace que ella perciba el mundo de manera distinta: puede leer y escribir, pero no es capaz de reconocer su calle o su casa. Jordà sufre de alexia y también de agnosia visual, por lo que visita a Esther y a los otros personajes del filme para intercambiar experiencias, visibilizando así a una serie de personas que miran y comprenden el mundo de forma diferente a los demás. En esta historia, Jordà vuelve a ser un personaje más, nuevamente comprendido mejor por los "enfermos" que por los que no lo están.

El efecto emotivo vuelve a ser fundamental en las escenas en las que aparece el documentalista. Cada visita se convierte en un ejercicio de interacción entre el realizador y los sujetos de la película, con ellos se siente cómodo. Les explica cómo se golpea continuamente el lado izquierdo del cuerpo porque no tiene noción clara de la distancia de los objetos o cómo cuando come deja comida en el plato porque no la ve y tiempo después la descubre. También que ha tenido momentos en que ha vuelto a leer, pero se desvanecen al cabo de un rato. Mirar, percibir, leer, entender, parecen acciones normalizadas, no obstante, este filme explica que no es así para todos y que eso no impide hacer una vida normal, incluso hacer cine.

La cazadora de imágenes: Agnès Varda

Agnès Varda comenzó haciendo cine en el marco de la *Nouvelle Vague*. Después de realizar algunos cortometrajes de carácter documental, en 1962 dirigió *Cléo de 5 à 7*, su primer largometraje de ficción que la coloca como una de las grandes cineastas de lo íntimo y de lo femenino. Su obra, a partir de entonces, va a pendular entre ficción y documental, entre cine y fotografía fija, indistintamente. Sobre su filmografía se ha escrito desde distintas perspectivas y en diferentes momentos; el texto más cercano a este trabajo es el de Imma Merino Serrat, en *Subjectivitat i autorepresentació en el cinema d'Agnès Varda* (2013) y en *Agnés Varda. Espigadora de realidades y de ensueños* (2019), ya que la autora recorre la obra de la cineasta francesa precisamente desde su mirada y desde ella como parte central de sus películas.

Sin duda, su persona y su historia están presentes en muchas de sus películas y esto condiciona la forma de mirarlas. Ha realizado filmes que son directamente biográficos como *Les plages d'Agnès* (2008), o *Varda par Agnès* (2019) en los que explica su condición de viuda, fotógrafa, feminista, cineasta, etc. Sin embargo, el documental que marca un antes y un después a la hora de entender la emoción en el cine subjetivo de la realizadora es *Les glaneurs et la glaneuse* (2000). En esta película, Varda se convierte en un personaje más, pero no es el personaje principal, ni su historia o biografía es central para el relato. En *Les glaneurs et la glaneuse* hay un tema a desarrollar y ella interviene como parte de los personajes que participan en su construcción.

Dicho filme retrata la historia de recolectores de distintas cosas y tradiciones, desde el oficio de los

pepenadores en el campo hasta los artistas que trabajan con los materiales considerados desperdicio o basura para hacer su obra. Varda emprende una especie de viaje buscando a la gente que recolecta y le brinda un nuevo uso a eso que otras personas consideran inservible. En el coro de personajes que recolectan algunas veces por necesidad, otras por sentido ecológico, otras por diversión y otras para crear, la realizadora se coloca en esta última categoría. Se muestra en la pieza como una cosechadora más, pero de imágenes y de instantes que otros cineastas descartarían. Un ejemplo de esto es el fragmento en el que su cámara se queda encendida y graba al tapón del visor en frenético movimiento; este material accidental se convierte en una escena poética acompañada de jazz que resignifica las imágenes y devela el quehacer del documentalista, quien decide todo el tiempo qué mostrar y qué no.

La presencia de Agnès en el documental intensifica los momentos emotivos porque ella se coloca como parte de los recolectores, pero también porque explica qué le llama la atención de eso que quiere atrapar, lo cual algunas veces es algo tangible y otras veces abstracto. Como cuando la vemos recolectar una papa en forma de corazón porque le parece encantadora y porque tal vez a este mundo de excesos y desperdicios le falte un poco de humanidad. En este caso la emoción se visibiliza a través de las metáforas visuales con las cuales interpela al espectador de forma directa y sentimental. En otra escena recorre con la cámara la piel arrugada de su mano para mostrar el paso del tiempo que alcanza a cualquiera. A pesar de que el cine inmortaliza de cierta manera lo filmado, no puede hacer nada contra el quehacer natural de envejecer. Varda intenta atrapar con la cámara lo intangible: el tiempo.

Figura 2. Instantes de *Les glaneurs et la glaneuse* (2000)

Este juego de capturar lo imposible se observa también en otros momentos como cuando va en la carretera tratando de tomar camiones con sus manos, jugando con la perspectiva y por qué no, hablando de cine. También cuando se encuentra en la calle aquel reloj sin manecillas que después coloca en su casa como un tesoro único y mágico capaz de detener el tiempo, como se observa en la Figura 2. El ejercicio afectivo cobra mayor intensidad con cada uno de estos momentos de intimidad, pues no se trata sólo de verla en pantalla, sino de una aproximación más profunda, de piel a piel. Un acercamiento a la cineasta que envejece y hace poemas visuales hasta con su corte de cabello. A partir de este filme, Varda será la artista de cabello rosa que recolecta imágenes en lugares donde otros no mirarían y que muestra su envejecimiento como un tema más de sus películas, hasta el final de su vida.

El explorador incansable: Werner Herzog

Werner Herzog inició su carrera como cineasta en el marco del Nuevo Cine Alemán, a lado de Alexander Kluge, Rainer Werner Fassbinder y Harun Farocki. Comenzó su trabajo con la realización de cortometrajes, el primero de ellos es *Herakles* (1962). Su primer largometraje fue *Lebenszeichen* (1968). Desde entonces, su cine se organiza en ciertos temas o preocupaciones centrales y adquiere un

estilo muy particular que incluso ha sido parodiado en otros productos culturales precisamente por lo inconfundible de su forma de contar. Hasta la fecha ha realizado indistintamente documental y ficción, y ciertamente no son tan diferentes los unos de los otros. Herzog siempre ha señalado que su mejor documental es *Fitzcarraldo* (1982), un filme de ficción en el que literalmente cruza un barco por una montaña; a través de esta pieza deja claro que el realismo, el riesgo y el azar serán parte de toda su filmografía (Brad Prager, 2007).

A partir de *Die große Ekstase des Bildschnitzers Steiner* (1974), su aparición en pantalla será cada vez más frecuente, creando así un personaje con características muy particulares e identificables. Werner Herzog, el documentalista, es capaz de poner su cámara en los lugares más insospechados del globo, tendrá un grado de locura en todas sus hazañas y a pesar de que a muchos documentalistas clásicos los ponga muy nerviosos, él tendrá siempre la última palabra. En 1978 hizo una película de corte biográfico: *Was ich bin, sind meine Filme*, en la que explica un poco de su forma de hacer cine y de ver el mundo. A diferencia de Varda, Herzog no explica su vida personal, sino su forma de pensar y de resolver tal o cual situación en un tono más heroico que poético (Alcalá Anguiano, 2010: 94).

Uno de los filmes que condensa esta figura del documentalista que aparece a cuadro para mostrar cómo hace la película y qué piensa de aquello que se enmarca es *Grizzly Man* (2005). En ella se cuenta la historia de Timothy Treadwell, un actor que se fue a grabar y a proteger a los osos grizzly durante 12 años a la península de Alaska hasta que uno de ellos se lo comió. Con el pretexto de la historia de Treadwell y utilizando parte del

material que filmó, Herzog cuenta una historia sobre el fanatismo, la identidad y la necesidad humana de creer en algo. La película no enaltece a Treadwell ni a su labor de protección, pero tampoco juzga su muerte ni sus descuidos. Este ejercicio de horizontalidad está presente en todo su cine documental, el realizador habla de tú a tú con condenados a muerte, científicos, indígenas, aborígenes o rastafaris, y siempre intenta sorprenderse con sus relatos.

Los momentos en los que aparece Herzog en la película son pocos, aunque su presencia es constante a través de su voz; él es quien narra toda la historia de Treadwell, agregando en momentos su opinión sobre ella. Por ejemplo: Treadwell está grabando una escena para mostrar su inconformidad con las políticas de la reserva, se graba varias veces intensificando los insultos y perdiendo un poco la cabeza. El audio original pasa a segundo plano y Herzog explica la situación en voz en *off*, diciendo que él ya ha visto este tipo de locura en otros actores, refiriéndose a Kinsky con quien filmó películas como *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972) o *Fitzcarraldo*. El ejercicio referencial se repetirá en toda su filmografía por la creación de una expectativa particular, como cuando se sabe que un cineasta hará un cameo y se busca durante todo el filme, en el cine de Herzog siempre habrá alusiones a otras de sus películas. Es como si todas ellas fueran una misma, un retrato del ser humano frente a la naturaleza y, sobre todo, frente a su propia naturaleza.

El fragmento más emotivo con presencia del cineasta a cuadro sucede cuando Herzog escucha a través de unos audífonos el audio de la muerte de Treadwell y le pide a su amiga Jewel no escucharlo y mejor destruirlo. Solo el realizador oye esta grabación, con lo cual reafirma su autoridad y su control, pero también intensifica el morbo

sobre la muerte de Treadwell. Lo que no se ve o no se escucha siempre da más miedo en el cine. Herzog establece las reglas del juego en todo momento a lo largo de sus películas, de ahí el sentido personal y subjetivo de ellas. Decide qué mostrar y cómo hacerlo en todo momento, dejando claro que la realidad de lo que se filma debe pasar por su propio filtro. La historia biográfica de Treadwell no es tan importante como la reflexión que el cineasta pretende hacer de ella.

Figura 3. La naturaleza humana de *Grizzly Man* (2005)

La parte emotiva en su cine documental se logra cuando se accede a ser parte del juego, cuando las imágenes de paisajes asombrosos en armonía con música clásica o tradicional crean clips que enmarcan la historia que se cuenta y colocan a los personajes humanos como seres pequeños al lado de la grandeza de mares, montañas y volcanes, en un ejercicio por demás romántico. Herzog en *Grizzly Man* —como en muchos de sus filmes— será el documentalista explorador, que al igual que Robert J. Flaherty, encuentra poesía y reflexiones profundas sobre lo humano en las tribus lejanas y en los parajes menos explorados de la tierra.

A manera de cierre: identidad, poesía y filosofía

Como se observó en los epígrafes anteriores, los tres cineastas aparecen en sus filmes como narradores, pero también como personajes, aunque desde posicionamientos muy distintos. En Joaquim Jordà se reconoce una necesidad de entender y entenderse a través de sus películas: su enfermedad lo lleva a buscar a otros que vean y entiendan el mundo como él. El cine fue un ejercicio terapéutico para él después de su accidente. Mientras que la presencia de Agnès Varda se traduce más como la de una artista que encuentra en esa realidad pequeñas unidades visuales para hacer poesía, algunas veces de forma abstracta, como cuando se pregunta cómo atrapar el tiempo; otras veces de manera más tangible, como cuando muestra el paso del tiempo a través de las arrugas de sus manos. Su cine fue sutil, íntimo y profundo, y no puede suceder sin su presencia. Werner Herzog, por su parte, ha creado un personaje de explorador heroico: en su caminar se hace cine y en ese camino debe haber riesgo, azar y naturaleza. Pero lo más interesante es que esa naturaleza funciona como reflejo del ser humano, de las pasiones inalcanzables. Su propuesta es más filosófica y aunque su cine es subjetivo —hasta el capricho—, no es tan personal como el de Jordà o Varda, pues su presencia es articuladora, pero no íntima.

Estas tres formas de aproximación podrían ser la base para construir una tipología de caracterización del cineasta que pueda servir como herramienta para diferenciar y entender el cine personal, porque, como se analizó, hay cineastas que intervienen en sus filmes por cuestión identitaria, son parte del colectivo que se explica y ese hecho les permite mirar más y con mayor profundidad que quienes están fuera de este. Otros intervienen como poetas que juegan con la realidad como si se tratara de figuras,

motivos o unidades visuales con la intención de crear belleza y pensamientos sublimes. Los últimos se transforman en héroes que cruzan el mundo para mostrarlo y para entenderlo, como si se tratará de una misión de vida, que, por supuesto, debe ir acorde a su ideología.

Estas maneras además basan su retórica en la elaboración de escenas emotivas: en el primer caso empáticas, en el segundo de experiencia estética y en el tercero de aventura y reflexión. Esto indica que a la hora de seleccionar eso que se cuenta, así como el orden para contarlo y las figuras de las que se vale el discurso para embellecer, el punto central es emocionar. Es decir, el cine documental subjetivo no pretende persuadir, sino emocionar y con ello muchas veces (la mayoría de ellas) pensar en una forma de cambiar el mundo.

Bibliografía

Alcalá Anguiano, Fabiola (2010), *Lo irónico-sublime como recurso retórico en el cine de no-ficción de Werner Herzog*, Tesis doctoral, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra.

Benavente, Fran, y Salvadó, Gloria (2009), "Filmar al otro en el cine de Joaquim Jordà", en *Formats: revista de comunicación audiovisual*, 5, 19 p. (en línea).

Merino Serrat, Imma (2013), *Subjectivitat i autorepresentació en el cinema d'Agnès Varda*, Tesis doctoral, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra.

Merino Serrat, Imma (2019), *Agnès Varda. Espigadora de realidades y de ensueños*, San Sebastián, Donostia Kultura.

Piedras, Pablo (2009), "El problema de la primera persona en el cine documental contemporáneo", *V Jornadas de Jóvenes Investigadores*, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires (en línea).

Plantinga, Carl (2008), "Caracterización y ética en el género documental", traducción del inglés por M. Calzada e I. de Higes Andino, en *Archivos de la filmoteca*, 57, 46-67 (en línea).

Prager, Brad (2007), *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth*, Londres, Wallflower Press.

Renov, Michael (2010), "Hacia una poética del documental", traducción del inglés de S. Pardo, en *Cine Documental*, 1, 1-29 (en línea), texto original: 1993.

Ruffinelli, Jorge (2010), "Yo es/soy 'El otro'. Variantes del documental subjetivo o personal", en *Acta Sociológica*, 53, 59-81.

Filmografía

Esteva, Jacinto, y Jordà, Joaquim (1967), *Dante no es únicamente severo*, Filmscontacto (España), 78 min.

Herzog, Werner (1962), *Herakles*, Cineropafilm, Werner Herzog Filmproduktion (Alemania del Oeste), 12 min.

— (1968), *Lebenszeichen*, Werner Herzog Filmproduktion (Alemania del Oeste), 95 min.

— (1972), *Aguirre, der Zorn Gottes*, Werner Herzog Filmproduktion, Hessischer Rundfunk (Alemania del Oeste), 95 min.

— (1974), *Die große Ekstase des Bildschnitzers Steiner*, Süddeutscher Rundfunk, Werner Herzog Filmproduktion (Alemania del Oeste), 45 min.

— (1978), *Was ich bin, sind meine Filme*, Nanuk-Film (Alemania del Oeste), 93 min.

— (1982), *Fitzcarraldo*, Werner Herzog Filmproduktion (Alemania del Oeste), 158 min.

— (2005), *Grizzly Man*, Real Big Production (Reino Unido), Lions Gate Films, Discovery Docs (Estados Unidos), 104 min.

Jordà, Joaquim, y Villazán, Núria (1999), *Monos como Becky*, Els Quatre Gats Audiovisuals, Canal+ España, Televisión de Galicia (España), 93 min.

Jordà, Joaquim (2006), *Más allá del espejo*, Ovideo, Únicamente Severo Films (España), 123 min.

Marcos, Julián, y Jordà, Joaquim (1960), *Día de los muertos*, Unión Industrial Cinematográfica (España), 12 min.

Varda, Agnès (1962), *Cléo de 5 à 7*, Ciné-tamaris, Rome Paris Films (Francia), 90 min.

— (2000), *Les glaneurs et la glaneuse*, Ciné-Tamaris (Francia), 82 min.

— (2008), *Les plages d'Agnès*, Ciné-tamaris, ARTE France cinema (Francia), 110 min.

— (2019), *Varda par Agnès*, Ciné-Tamaris, Arte France, HBB26, Scarlett Production, mk2 films (Francia), 114 min.