



PROJECT MUSE®

La política del documental: observadores, observados,
unidad y dispersión en La espalda del mundo

Gómez López-Quiñones, Antonio, 1973-

Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies, Volume 10, 2006, pp. 95-113
(Article)

Published by University of Arizona
DOI: <https://doi.org/10.1353/hcs.2007.0029>



➔ *For additional information about this article*

<https://muse.jhu.edu/article/214571>

La política del documental: observadores, observados, unidad y dispersión en *La espalda del mundo*

Antonio Gómez López-Quñones is the author of two books, Borges y el nazismo and La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: Representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española. His essays on Latin-American and Spanish cinematography and literature have appeared in journals such as Anales de Literatura Española Contemporánea, History in Dispute, Letras Peninsulares, España Contemporánea, Variaciones Borges and Monographic Review, among others. He is an Assistant Professor at Dartmouth College.

La espalda del mundo (2000) obtuvo el Premio de la Crítica Internacional en el Festival de Cine de San Sebastián así como el reconocimiento inmediato de la prensa más o menos especializada.¹ Esta contundente y favorable recepción puede ser entendida, no sólo cómo un reconocimiento a los méritos del largometraje, sino también como un síntoma de los reajustes y nuevas direcciones que adopta el cine español. Parece evidente, en primer lugar, que el documental adquiere un significativo auge del que son buena muestra tanto el estreno comercial como el relativo éxito recaudatorio de filmes como *Extranjeros de sí mismos* (Javier Rioyo, 2000), *Calle 54* (Fernando Trueba, 2000), *Los niños de Rusia* (Jaime Camino, 2001), *El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2004), *En construcción* (José Luis Guerín, 2004), *El milagro de Candeal* (Fernando Trueba, 2005) o *La leyenda del tiempo* (Iñaki Lacuesta, 2006). Todo un logro si se tienen en cuenta el carácter históricamente secundario de este género y los sempiternos problemas de casi cualquier producción española para encontrar distribuidor y salas de proyección.²

En segundo lugar, este film es una muestra de una nueva corriente de realismo cinematográfico que, desde mediados de los años noventa, ejerce de contrapeso y corrección (quizá también de paradójico complemento) a una corriente anterior de cine y expresiones culturales, pertenecientes a “una modernidad estética ostensiblemente depurada de cualquier dimensión crítica y reformadora” (Subirats 76).³ En este mismo sentido y a colación de *La espalda del mundo*, Nuria Cruz-Cámara subraya la aparición de una familia de filmes que combina la representación de problemáticas sociales

(el desempleo, la prostitución, los malos tratos, las minusvalías físicas, la pobreza en el extrarradio urbano, etcétera), con una perspectiva crítica.⁴ *Barrio* (Fernando León de Aranoa, 1998), *El bola* (Acheró Mañas, 2000), *Sólo mía* (Javier Balaguer, 2001), *Te doy mis ojos* (Iciar Bollain, 2003), *Los lunes al sol* (Fernando León de Aranoa, 2002), *Héctor* (Gracia Querejeta, 2003) o *7 vírgenes* (Alberto Rodríguez, 2005) son algunos de los abundantes ejemplos que podrían ser citados.⁵ En este contexto, la aparición de *La espalda del mundo* parece paradigmática porque supuso un nuevo encuentro entre dos cineastas imprescindibles de esta escuela estético-ética, Elías Querejeta y Fernando León de Aranoa (al que Cruz-Cámara dedica el artículo mencionado).

De hecho, la colaboración de estos dos nombres en *Familia* (León de Aranoa, 1996), *Barrio* y *Los lunes al sol* señala un paso de testigo entre dos generaciones de cineastas pertenecientes a una estirpe común. La sombra Querejeta en la historia del cine español es amplísima y, como explican Jesús Angulo, Carlos Heredero y José Luis Reborditos, sin ella sería prácticamente imposible explicar no sólo el cine “desafecto” realizado contra el franquismo en los años sesenta y setenta, sino también durante el período democrático (5-15).⁶ Ningún nuevo cineasta de los años noventa ofrece mejores credenciales que León de Aranoa para convertirse en una suerte de heredero moral y estético de Querejeta. *La espalda del mundo* supone además el encuentro del tándem Querejeta-Aranoa con el documentalista Javier Corcuera, de origen peruano pero formado cinematográficamente en España.⁷

Este ensayo busca reflexionar sobre algunas de las tensiones que alberga un film con una intención política progresista en el contexto de algunos debates mantenidos en

el seno de la izquierda. En esta narración, podemos rastrear las dificultades para articular un discurso universalista y globalizador que no colapse las particularidades de cada caso específico. Tal y como se explicará a continuación, en este largometraje se manifiestan las paradojas y limitaciones de un discurso de denuncia, emancipador, en el que hay una clara tensión entre lo particular y una tendencia universalizadora, lo nacional y un frente de lucha internacional, lo étnico-racial y la constitución de una víctima en tanto que figura abstracta. Finalmente, este largometraje puede ser interpretado, no sólo como una mirada a la globalización del sufrimiento social y económico, sino también como un ejemplo de esa globalización en el que ciertas diferencias nacionales/locales se borran en aras de un discurso, en cierta medida, homogeneizador. Lo realmente interesante de este film es que estas tensiones son abordadas por la misma narración. Nuestro análisis pretende explicar los signos audio-visuales y las estrategias compositivas en las que se pueden detectar los intentos del film por negociar dichas tensiones.

La gestión de la mirada: observados y observadores

Uno de los frentes críticos que el género documental ha suscitado en las dos últimas décadas ha tenido por objeto de estudio las relaciones de poder entre los que detectan la llamada “problemática social” y aquéllos que la sufren, entre los que graban con una sofisticada maquinaria y los que son grabados.⁸ Jay Ruby expresa esta misma inquietud del siguiente modo:

The documentary film was founded on the Western middle-class need to explore, document, explain, understand,

and hence symbolically control the world. It has been what 'we' do to 'them.' 'They' in this case are usually the poor, the powerless, the disadvantaged, and the politically suppressed and oppressed. (87)

Aunque Ruby no reconoce explícitamente el influjo de Michel Foucault, es fácil percibir su impronta en el interés dedicado a la intersección entre poder, conocimiento y documental. La paradoja de esta intersección resulta evidente: el documental ha sido un género muy apreciado por fuerzas proge-sistas de raigambre humanista y liberal que han percibido en el acercamiento a ciertos temas y grupos sociales un acto *per se* emancipador y justiciero (o al menos el inicio de éste). El cinematógrafo es puesto al servicio de unas realidades cuya grabación y posterior reelaboración en un discurso narrativo parecen crear una no tan evidente alianza entre industria fílmica, algunos cineastas de izquierda y sociedades del denominado Tercer Mundo o, en su defecto, sectores marginales de las sociedades capitalistas.

Esta alianza no es tan evidente por dos motivos principales. En primer lugar, la interacción entre equipos de grabación y actores sociales “desfavorecidos” no es tan democrática. En todo documental, hay una política de la representación que gestiona quién es representado, cómo, dónde y para qué. Estas decisiones no son tomadas, por ejemplo, por los niños peruanos que en *La espalda del mundo* trabajan en las canteras. Obviamente, estas decisiones técnicas (pero también éticas) son finalmente dilucidadas, a veces *in situ*, a veces a miles de kilómetros de distancia, por el equipo responsable del film. La consecuencia puede ser que un documental, hablando en nombre y a favor de una colectividad marginada, termine sin embargo imponiendo esquemas retóricos y

modelos de representación que Stanley Fish entiende como “arrangements of power” o “structure of domination and oppression” (217).⁹ En segundo lugar, resulta muy discutible el hipotético beneficio que el protagonista periférico y empobrecido de un documental obtiene de dicha alianza. Es cierto que el documental propaga una determinada información sobre el mundo, pero no lo es menos, como afirma Ruby, que estas obras pueden jugar simplemente un papel compensatorio en la economía emocional de sus consumidores (317).

Una de las salidas a este dilema ha sido la incorporación a la propia trama de fragmentos metafílmicos y metanarrativos.¹⁰ En concreto, hay dos aspectos que vamos a abordar en relación a *La espalda del mundo*. La presencia o ausencia de lo que Bill Nichols entiende por “arrival scene” (*Representing Reality* 222), y el modo en que son recogidas las palabras de los propios protagonistas. Estas dos líneas de análisis pueden ofrecer una valiosa información sobre el modo en que un documental entiende el acercamiento a su referente y su posterior presentación. *La espalda del mundo* cuenta con tres episodios claramente demarcados, que se ocupan respectivamente de los niños canteros en Lima, un exiliado kurdo en Suecia y un condenado a muerte en Texas. Ninguno de los tres ofrece una “escena de llegada.” Nichols afirma que estas escenas han tenido tradicionalmente una función mediadora muy clara: mostrar al comienzo de la narración el encuentro armónico entre entrevistadores y entrevistados, cineastas y huéspedes. Aunque este encuentro llegó a convertirse en un *rite de passage* con un contenido engañoso, Nichols plantea la necesidad de reformular estas escenas con dos propósitos fundamentales. En primer lugar, para que cuenten al lector cómo, cuándo y dónde se acordó permitir la presencia de

un equipo de rodaje. En segundo lugar, porque estas escenas incitan a los cineastas a aclarar el *locus* físico y simbólico desde el que abordan su cometido: no en tanto que mirada abstracta sino como personajes del propio film. Unos personajes que incorporan *a priori* una agenda política y estética que es explicada a los que van ser objeto de la grabación.

En *La espalda del mundo* la ausencia de estas escenas tiene un matiz añadido porque no es un único espacio ni un único conflicto el abordado, sino varios. La mirada de este film abandona un barrio limeño al final del primer capítulo y, tras un fundido en negro, reaparece en un pequeño pueblo turco. En la siguiente escena de esta misma sección, la narración se desplaza hasta Estocolmo, en donde habita un importante exiliado kurdo. Al comienzo de la tercera parte, Texas desplaza a Turquía como nuevo espacio protagonista. En todos estos casos, dos son las preguntas más obvias: ¿quién llega a estos lugares? y ¿cómo llega ese “alguien”? La primera pregunta reviste cierta importancia porque la ausencia de una escena de llegada produce la impresión de que, en realidad, ningún ser físico y contingente llega a estos lugares. Quien llega o, en unos términos más exactos, “lo que llega” es una mirada. Al no haber sido incluida ninguna imagen del traslado y del desplazamiento, esta impresión de inmaterialidad, abstracción e incluso ubicuidad es fortalecida.

Es cierto que importantes corrientes del documental, como el American Direct Cinema, propusieron y aplicaron en sus films eso que Stephen Mamber califica acertadamente como “the ethics of non-intervention” (145).¹¹ Un propósito que imponía la no aparición de rastro alguno de los documentalistas en la pantalla. Nos preguntamos, sin embargo, qué sentido tiene hablar de no-intervención cuando

un grupo de cineastas extranjeros se presenta en una alejada y provinciana ciudad del Kurdistán con un sofisticado equipo de sonido e imagen. Aunque éste es un intrincado problema teórico (al que no le podemos dedicar suficiente espacio en el contexto de este ensayo),¹² nuestra opinión es que resulta fácticamente imposible la no-intervención porque grabar con una cámara es ya intervenir. Parece, por lo tanto, más productivo diferenciar entre distintos tipos de intervención, reconocerlos y mostrarlos explícitamente en el film. En las imágenes de *La espalda del mundo* no hay, tal y como se ha mencionado anteriormente, rastro físico de la otra mitad del documental (la que queda a espaldas de la cámara). La transición entre los capítulos aparece tan sólo marcada por un fundido y por su correspondiente subtítulo en el margen inferior derecho de la pantalla: “El niño,” “La palabra” y “La vida.”

Estos títulos, como cualquier mensaje escrito, tiene la cualidad de producir “an entirely new signified which retroactively projected into the image” (Barthes 27). Uno de los efectos que un mensaje lingüístico tiene sobre la imagen es, como afirma Roland Barthes, el de detener el deslizamiento del significado o, al menos, el de crear un marco que incite al espectador a aceptar una determinada lectura de lo que está viendo. En el caso del film de Corcuera, esta función puede parecer, en principio, difícil porque las palabras escritas surgen sobre un fondo negro. Sin embargo, su propia ubicación en el film resulta clarificadora: “El niño,” “La palabra” y “La vida” constituyen la información contextualizadora que el film le ofrece al espectador antes del inicio de cada sección. Obviamente, el carácter genérico de estos conceptos y la falta de referencia a realidades históricas concretas se solidarizan perfectamente con la mirada descorporeizada del film.

En otras palabras, hay en estos subtítulos un adelanto del tipo de mirada que va presidir la narración: una que no contextualiza temporal y geográficamente ni las imágenes, ni el modo en que éstas fueron obtenidas.¹³

Existen ciertos rasgos, sin embargo, que recuerdan constantemente la presencia de alguien que observa. Aunque estos rasgos no son lo suficientemente explícitos, sí arruinan la ilusión de una invisibilidad absoluta. Los tres grandes apartados de *La espalda del mundo* están articulados en torno a una serie de entrevistas planteadas de una manera bastante parecida: el film recoge las palabras de los personajes mientras éstos miran a la cámara. Noel Burch fue uno de los primeros en teorizar la importancia en el cine de la llamada “cuarta pared,” un muro invisible que separa a los espectadores de la acción filmica. Los principios estéticos del M.I.R. (Modo Institucional de Representación) exigen que el actor no dirija su mirada a la cámara, ni interpele verbalmente a los espectadores porque éstos (así lo quiere la ilusión filmica) “no están ahí.” Es precisamente esta ilusión voyeurística de mirar sin ser visto uno de los placeres psicológicos derivados del cinematógrafo. Si un personaje mira a la cámara y se dirige al público, el acuerdo espectadorial cambia: al personaje le consta que alguien le mira y ese alguien son los espectadores (o, al menos, con ese alguien se pueden identificar los espectadores durante la proyección).

En *La espalda del mundo* este hecho nos lleva a plantear las siguientes preguntas: ¿a quién le habla Guínder Rodríguez en la primera parte del film, a quién se dirige Mehdi Zana en la segunda y a quién mira Thomas Miller en la última mientras cuenta, con la mirada fija sobre el espectador/lente de la cámara, sus padecimientos en el corredor de la muerte? Es este simple dispositivo (evitado

por toda una generación de documentalistas) el que denuncia la presencia de un observador, de alguien al que no vemos ni oímos pero cuyo vacío notamos. De cualquier forma, este rasgo es insuficiente debido a la presentación audiovisual de las entrevistas en este film. En términos generales, el documental cuenta con cuatro estrategias para recoger las palabras de un personaje: 1) mediante un narrador omnisciente que las parafrasea, 2) provocando una conversación entre varios personajes que incluya la información deseada, 3) mediante una entrevista explícitamente planteada ante la cámara o 4) a través de lo que Nichols denomina “masked interview” (*Ideology* 281-83). La diferencia fundamental entre las dos últimas estrategias radica en que una entrevista explícita permite que el espectador oiga el contenido de las preguntas y/o vea al entrevistador, mientras que una “entrevista disimulada” no incluye rastro alguno de las interrogantes.

La desaparición de la pregunta le otorga a la entrevista un aura confesional: no se trata de alguien que demande una información determinada y de que ésta sea ofrecida a continuación, sino de un personaje que decide exponerse ante la cámara para desarrollar un relato con una temática, un ritmo y un sentido aparentemente voluntarios, sin que quede constancia alguna del proceso que inevitablemente ha precedido, preparado y enmarcado la grabación misma. Si el film incluyese la imagen y las palabras del entrevistador, la confesión voluntaria queda desmantelada en favor de un formato comunicativo muy distinto. Un personaje ostenta el poder de demandar una determinada información a un segundo personaje, cuya función es la de encajar preguntas e intentar satisfacerlas.¹⁴ Precisamente porque la entrevista no es un modelo completamente democrático y plantea problemas éticos,

es importante que los espectadores sepan el tipo de preguntas propuestas, su tono, la expresión facial del que las plantea, su ubicación física respecto al entrevistado y su reacción ante la respuesta. Es toda esta información adicional la que puede hacer-nos distinguir los distintos usos (unos más legítimos que otros) de este formato: usos que se asemejan al interrogatorio y otros que pueden acercarse a un diálogo.

La resonancia de este tema en *La espalda del mundo* es decisiva porque, como venimos planteando hasta este momento, este film marca el encuentro de una mirada (la de un documental de nacionalidad española) con una serie de referentes geográficamente lejanos. Paralelamente, *La espalda del mundo* señala el encuentro de un público (mayoritariamente español) y una serie de realidades sociales, económicas y políticas que este film reconstruye en su narración. La pregunta que nos planteamos es la siguiente: ¿Qué conexión establece este film entre sus referentes y sus futuros espectadores? ¿Qué elementos específicos sirven de bisagra para conectarlos? ¿Cuál es el eslabón que intercede entre, por ejemplo, los personajes-niños-trabajadores de Lima y el público? Pensamos que estos conectores, de existir, son débiles y no aportan una articulación clara. Entre esos referentes y el espectador, no hay una “escena de llegada,” un encuentro explícito entre observadores y observados, no aparece tampoco la voz de un cineasta que inquiere, ni el rostro del sujeto físico y real que persigue una información concreta. Son estos rasgos los que estrechan y concretizan la distancia epistemológica y moral entre espectadores y referentes narrativos. Entre ambos no hay una mirada incorpórea de la que nadie parece responsable, sino sujetos concretos que, al igual que los espectadores podrían hacer, muestran un interés válido (aunque no sea perfecto ni inocente) en

la realidad de los que sufren algún tipo de represión. Un interés que será mucho más válido si el film explica quién lo tiene y en qué se traduce.

Éste es además un momento oportuno para plantear cuestiones de este tipo. Por una parte, el género del documental español atraviesa, tal y como se afirmaba en la introducción, un momento de auge. Algunos de estos documentales han abordado, por ejemplo, la situación de un grupo de mujeres inmigrantes, como sería el caso de *Extranjeras* (Helena Taberna, 2004), la migración cubana a los Estados Unidos, como en *Balseros* (Carlos Boch y Josep María Doménech, 2002), los derechos de la infancia en el Tercer Mundo, como *El mundo a cada rato* (Chus Gutiérrez y otros, 2004) o los éxitos de un proyecto educativo en Brasil, como en *El milagro de Candéal* (Fernando Trueba, 2004). La atención a problemáticas que acontecen en espacios geográficos distantes y a sujetos cuya diferencia debe ser reconocida, hace deseable una modalidad de documental que contextualice, lo más específica y abiertamente posible, su acercamiento a un otro histórico, racial, económico o genérico. De otra forma, la institución del documental corre el riesgo de concebirse a sí misma como una herramienta inocua o una mirada incólume, cuando en realidad se trata de un medio ajeno a las problemáticas abordadas y una herramienta sustentada por fondos estatales y por el mercado (ambos con sus propios intereses). Este auge del documental acontece además cuando España asume y promueve, tal y como explica Carlos Prieto del Campo, un estatus de completa “normalización”: economía capitalista, mercado neo-liberalizado, integración en los órganos (políticos, militares, económicos...) de decisión internacional, sociedad de consumo, intensificación de las industrias turísticas,

desorientación/abandono de los proyectos radicalmente transformadores de la izquierda, despliegue de las nuevas tecnologías de la micro-información, proliferación de simulacros, campañas publicitarias, ferias, exposiciones, museos y *performances*, así como una clara tendencia a la amnesia histórica o a versiones *kitch* e inofensivas de la Historia. En esta coyuntura aparece la tentación de imaginar la posición de los sujetos que facturan un film como una suerte de figura ahistórica, asexuada, sin intereses de clase y sin raza. Es precisamente este sujeto el que puede cometer el error, como explica Trinh T. Minh-ha, de reificar y commodificar al “otro”:

The silent common people—those ‘who have never expressed themselves’ unless they are given the opportunity to voice their thoughts by the one who comes to redeem them—are constantly summoned to signify the real world. They are the fundamental referent of the social. (97)

Minh-ha insiste en la potencial utilidad y pertinencia de filmes no ficcionales centrados en contextos de los que la izquierda política debería ocuparse, aunque también incita a que esos proyectos no utilicen a la víctima como un objeto de estudio cuya simple observación sea asumida como un acto redentor. En *La espalda del mundo*, esa mirada descorporeizada permite que los espectadores puedan proyectar su simpatía más o menos emotiva y bienintencionada en un grupo de víctimas, pero también permite que los espectadores se definan en oposición a éstas: la víctima es el lugar privilegiado del acontecimiento (el trabajo, la explotación, el exilio o la muerte), mientras que los consumidores del documental son el espacio

“compasivo”, destinado a la simple observación. Por este motivo, todos los elementos mediadores de un documental revisten tanta relevancia. En primer lugar, muestran que la mirada de un film supone también una compleja acción y una implicada participación. En segundo lugar, facilitan que el espectador encuentre un punto de apoyo sobre el que construir una empatía con la víctima menos directa y menos sentimental, pero más compleja. Finalmente, estos elementos tienen la capacidad de mostrar los riesgos y las dificultades de cualquier solidaridad. Esta última aún resulta un ideal útil, pero exige un esfuerzo por elaborar versiones que eviten la domesticación de las víctimas. No es solamente el documental el que “le hace algo a éstas” (mostrarlas, explicarlas, grabarlas, defenderlas...), sino un proceso de mutua conformación en el que observadores y observados debieran negociar los términos de un encuentro. Esa negociación no es decorativa ni superflua, sino una de las líneas del documental auto-reflexivo y preocupado por entablar un contacto más democrático y solidario con sus protagonistas y, en última instancia, con sus espectadores.

Universalismo, particularismo y la unidad del documental

Una de las tensiones que articulan *La espalda del mundo* es producto de su estructura tripartita. Cada una de estas secciones cuenta con líneas narrativas independientes. No estamos, por lo tanto, ante una trama fragmentaria cuyas piezas terminan cruzándose. Obviamente el tipo de unidad al que las partes de *La espalda del mundo* aspiran (si es que aspiran a alguno) no está relacionado con el cruce de las subtramas mediante el encuentro, en el espacio y en el tiempo, de algunos personajes u objetos. Son dos

las hipótesis de lectura que propicia esta organización. Por una parte, asumir las tres partes del documental como plenamente autónomas, cuya interpretación debe hacerse de manera separada, sin buscar vasos comunicantes. Esta opción no está exenta de ventajas. *La espalda del mundo* pondría a prueba, de este modo, un hábito espectral centrípeto: la tendencia a agrupar toda la información en torno a una única cadena de acciones y consecuencias. De este modo, el espectador tendría que asumir la irreducible especificidad de cada segmento y el carácter caleidoscópico de la realidad, constituida por diferencias y alteridades.

La otra posibilidad consiste en intentar detectar lazos de conexión que sirvan para proponer una lectura unificadora de *La espalda del mundo*. Este intento no tiene por qué negar la innata concreción de cada capítulo, aunque sí trataría de hallar una meta-estructura o meta-argumentos para “El niño,” “La palabras” o “La vida.” En nuestra opinión, ambos acercamientos son válidos y compatibles porque la tensión entre unidad y dispersión, especificidad y categoría, nunca es resuelta por la narración misma. Por una parte, tanto la apertura del film como su prólogo tienen una función unificadora. Antes de aparecer sobre la pantalla el título del film y el título de la primera parte, hay tres imágenes que se suceden en el montaje: la de una cometa volando sobre el fondo de un cielo despejado, unos pies andando sobre la nieve (imagen que sirvió para la elaboración del póster publicitario) y un coche que atraviesa un desierto al atardecer. Este inicio es breve pero provoca, en términos de Manackem Perry, “a primacy effect” (43). Según Perry, el arranque de una narración tiene la capacidad de proporcionar pistas y parámetros sobre cómo puede interpretarse un texto, literario o cinematográfico.¹⁵ Desde esta perspectiva, el inicio de *La*

espalda del mundo parece claro: imágenes de los tres capítulos (antes de que éstos queden constituidos en unidades independientes) coinciden en el prólogo. La sucesión ininterrumpida de esas escenas depara una impresión de unidad, de pertenencia a una misma secuencia narrativa o, al menos, a una misma familia argumental.

El cierre del film resulta casi idéntico a este inicio ya que las mismas imágenes se suceden tras la conclusión del último apartado del tríptico, “La vida.” Este final constituye lo que Hyden White denomina en *Tropics of Discourse*, “a termination motif”: un elemento narrativo dotado de una carga semántica especial que termina ejerciendo las veces de epílogo. Las imágenes con que concluye *La espalda del mundo* tienen una cualidad sinecdótica porque, tratándose de una mínima parte de cada sección, ocupan su lugar y las representa en los primeros instantes del film y en los últimos. Estas imágenes adelantan al espectador lo que va a presenciar y le recuerdan, ochenta minutos después, lo que ha visto, insistiendo además en que las tres secciones están conectadas. La introducción y el epílogo subrayan la unidad de las tres narraciones que han sido abordadas separadamente pero que, en última instancia, están enmarcadas por varios aspectos comunes: título general, arranque, cierre y títulos de crédito.

Además de éstas características formales, existen otros elementos centrípetos relacionados con el contenido de las tres secciones. Éstas abordan la existencia de personajes, explotados, encarcelados o exiliados; personajes, en definitiva, que sufren algún tipo de represión por motivos económicos, étnicos, raciales, políticos o una combinación de éstos. No en balde, la metáfora antropomórfica del título (*La espalda del mundo*) admite dos explicaciones complementarias. Estos personajes

conforman la fachada trasera, la parte de atrás del mundo: una geografía poco noble, periférica, deslucida. Por otra parte, estas realidades ocupan un espacio que no cuenta con visibilidad alguna, no aparece y, por lo tanto, no cuenta: la cara del mundo (de acuerdo a la metáfora propuesta por el film) no presta atención a su espalda. En este sentido, esta obra parece proponer la existencia de un frente común o un espacio simbólico compartido por estas víctimas.

Los peligros de este implícito frente común son varios. En primer lugar, parece crear, como afirma Joan Ramón Resina para otro contexto, “a single historical persona in the absence of linguistic, cultural, and economic ties” (110). Ciertamente, los elementos retóricos que subrayan la continuidad y solidaridad entre los tres casos expuestos, ignoran la ausencia de lazos económicos, culturales o lingüísticos entre los niños explotados en Perú, los exiliados kurdos y los condenados a muerte en Estados Unidos. Cada uno de estos tres colectivos es el resultado de una historia particular y su situación cuenta con unas claves intransferibles. Ahora bien, el hecho de que los tres aparezcan en un solo film y además entrelazados por un prólogo y un epílogo, sugiere la siguiente tesis: la materialidad y especificidad de cada caso no queda anulada, pero existe una suerte de víctima arquetípica en cuyo modelo pueden encajar estas víctimas. A éstas las separan raza, edad, etnia, idioma y género pero hay un modelo abstracto de víctima (una víctima universal) que permitiría la aparición de una narrativa universalista que afronta y asume como núcleo de interés no esta o aquella problemática social, sino la existencia misma de problemáticas sociales. En otras palabras, una narrativa que no compartimentaliza la geografía de los abusos y la explotación, sino que pretende afrontarla en su totalidad. A

esto mismo se refiere Judith Butler cuando afirma acertadamente que “universals are not impossible, but [...] they become possible only through an abstraction” (35).

Es la misma Butler quien también afirma la posibilidad de construir universales siempre que éstos constituyan, más que una figura esencializada y contenida en sí misma, un difícil proceso de traducción y contestación entre distintos grupos y agendas que acuerdan proyectos comunes (35). El *quid* estaría en decidir si *La espalda del mundo* desarrolla o al menos plantea ese conflictivo proceso, más allá de un montaje que entrecruza tres imágenes con cierto valor metonímico. Nuestra opinión es que no lo plantea o, al menos, no con la suficiente intensidad. De hecho, otra de las características de este film es que, además de dejar tan sólo hilvanadas las conexiones entre sus tres secciones, está más preocupado por una fenomenología de las situaciones que por una investigación de sus causas.¹⁶ Los tres relatos persiguen un retrato de la cotidianidad de los personajes protagonistas. La gran mayoría de las escenas (sean entrevistas o no) muestran a estos personajes tanto en el contexto geográfico que habitan, como en su hábitat ocupacional. Los personajes aparecen claramente definidos por un paisaje (en el sentido más amplio del término) y por un modo de estar en él. Este apego a la microeconomía existencial de los protagonistas deja, sin embargo, la narración sin un análisis consistente de los factores que precisamente crean y mantienen esas situaciones de encarcelamiento, exilio o explotación.

En este sentido también resulta llamativa la ausencia de una voz en *over*. Esta técnica ha recibido en las últimas dos décadas una crítica demasiado severa y unidimensional. Sarah Kozloff ha analizado ponderadamente los más repetidos

argumentos contra esta estrategia, que ha sido denostada como anti-cinematográfica, redundante, literaria y, en lo relativo al documental, una impositiva carga. Como también explica Mary Ann Doane, ésta ha sido incorporada al film de no-ficción como “the-voice-of-god” (33), descorporeizada, pretendidamente ecuánime y objetiva en sus observaciones, superior por lo tanto a la parcial subjetividad de las voces de los personajes. Pensamos, sin embargo, que el hecho de que este procedimiento narrativo haya sido utilizado de esta forma en multitud de documentales, no implica que la voz en *over* sea intrínsecamente un dispositivo reaccionario y jerarquizante. Hay un posible uso de la voz en *over* que hace de ésta un mecanismo autocrítico y explícitamente subjetivo, aunque con una perspectiva que no es la de los personajes. La epistemología de esta voz es distinta de la de otras voces, pero esta diferencia no es la marca de ninguna sumisión. Distintos puntos de vista con una variedad de métodos colisionan, colaboran y se des/autorizan en un complejo proceso narrativo.

La ausencia de una voz en *over* (distinta a la de los personajes) y una estructura narrativa que compartimentaliza las tres historias (con la salvedad del arranque y cierre del film) en tres capítulos claramente diferenciados, hacen de la relación entre esas tres secciones una de las grandes interrogantes planteadas por el film. ¿Qué tipo de continuidad existe entre ellas? ¿Qué tronco temático común las aúna? ¿En qué elementos puede confiar el espectador para sentir que, entre parte y parte, se abre un espacio pero no un abismo? ¿Por qué “El niño,” “La palabra” y “La vida” no deparan tres cortometrajes simplemente yuxtapuestos? ¿Cómo podemos ver *La espalda del mundo* como una obra coherente y no como una colección deslavazada de historias? *La*

espalda del mundo se apoya en una cultura liberal progresista que empatiza con las víctimas mediante una conexión meramente “humana,” directa e inmediata. Más allá de barreras culturales y físicas, de deformaciones en su representación y de importantes vacíos de información, el film destila una suerte de solidaridad ilimitada “con los que sufren.”

En este sentido, se podría calificar la mirada de este film como la de un activista social cosmopolita que, como afirmaba Walter Benjamin, permite a los espectadores recorrer el mundo de manera segura: localizaciones remotas y sugerentes en las que los sueños de un turismo placentero quedan parcialmente subvertidos. Parcialmente porque el espectador no encuentra los placeres mundanos prometidos por una guía de viajes, pero sí mantiene “a ‘tourist’s fascination’ for moral and cultural diversity” (157). En otras palabras, el espectador retiene el placer del viaje seguro por un mundo de variadas y exóticas miserias, lejano y cercano al mismo tiempo. Suficientemente cercano como para provocar una identificación con las víctimas, una corriente de compasión, indignación e impotencia que (no por casualidad) ya comentó uno de sus primeros reseñistas: “Sale uno de *La espalda del mundo*... aturcido, cargado de esa rabia y mala leche que provocan las obras que nos tocan de cerca las llagas de la conciencia” (Lombardo 37). La conciencia de la que habla Manuel Lombardo, aunque lo haga inconscientemente, es la conciencia liberal y humanista, denominador común/universal/no-cultural que nos permite entender, emocionarnos y solidarizarnos simultáneamente con tres sufrimientos lejanos y ajenos (en gran medida desconocidos también), y además concluir que ésta es la reacción correcta. Los entresijos del contexto material sobre el que esos sufrimientos descansan pueden quedar poco

claros o completamente aparcados, pero el sufrimiento mismo es el lenguaje “natural” que cualquier “ser humano” (independientemente del sentido que se le otorgue a este concepto) puede entender.¹⁷ Ésta se trata de una solidaridad inmediata y necesaria con las víctimas, una solidaridad que no exige demasiadas explicaciones socio-económicas o político-culturales porque, como explica Wendy Brown, “presents itself as something of an anti-politics, a pure defence of the innocent and the powerless against power” (453).

La espalda del mundo también propone otro lazo de conexión para sus tres secciones que no está basado en asunciones humanístico-liberales ni en una supuesta condición humana (abstracta e ideal) de la que toda víctima participaría de manera más o menos inmediata. Este lazo tiene, por el contrario, un sentido materialista: los protagonistas del tríptico, independientemente de sus identidades culturales, comparten unas condiciones de vida injustas y degradantes. Hay una base física y material que conecta la representación de estos personajes. En este sentido, resulta muy ilustrativo recordar la atención del film a las cosas, los espacios, los objetos, las viviendas, las comidas y, en definitiva, el mundo físico que no sólo contextualiza a los personajes sino que además conforma una importante línea de conexión entre los capítulos. El acercamiento fenomenológico que, como comentábamos, no ofrece hipótesis explicativas de gran calado, le aporta, sin embargo, al film un grado de unidad: los niños trabajadores de Lima, los kurdos castigados por Turquía y los condenados a muerte en los Estados Unidos comparten importantes carencias en sus formas de vida.

La espalda del mundo propone, por lo tanto, un modelo de representación política y cultural que curiosamente coincide con

una reciente revisión del marxismo, con un replanteamiento crítico de las políticas posmodernas de la identidad y con la búsqueda de una agenda común para fuerzas progresistas y causas políticas emancipatorias. En esta labor, Terry Eagleton ha tenido un papel fundamental y, aunque sus argumentos respecto al tema son muchos, podríamos destacar dos brevemente. En primer lugar, Eagleton alerta contra el peligro de seguir identificando márgenes y minorías. Según el crítico británico, el capitalismo intensificado y globalizador de la segunda mitad del siglo XX ha enviado a los márgenes a una creciente mayoría de individuos, colectividades, naciones e incluso continentes. Esa mayoría puede y deber ser el actor protagonista de cualquier cambio, contestación o respuesta realmente significativa (*After Theory* 23-40). Es esta mayoría en los márgenes (y no una determinada minoría étnica o genérica) la que parece proponer y articular *La espalda del mundo* como protagonista de cualquier guión social de la izquierda. En segundo lugar, Eagleton aborda y cuestiona la implantación de la diferencia y la otredad como máximos valores políticos de la progresía posmoderna. Este autor arguye que detrás de esa implantación hay en muchas ocasiones una lógica formal y reduccionista, añadiendo que la diferencia y la otredad no son *per se* esencialmente positivas, y que la estrategia teórica y práctica para cualquier movimiento rupturista y nuevamente influyente pasaría por la reconsideración de una unidad teórica y práctica (*The Illusions* 112-28). No es éste el lugar para repasar las críticas cosechadas por los trabajos de Eagleton.¹⁸ Lo relevante para nuestra tesis son sus conexiones con un film como *La espalda del mundo*, del que es último y máximo responsable el cineasta, productor y guionista más importante de la izquierda española, Elías Querejeta. Un hombre de

cine que respaldó y alentó algunos de los hitos más importantes del cine progresista y crítico de los años sesenta-setenta, cuando el marxismo mantenía su estatus como referente ideológico y ético.

Este hecho resulta además relevante porque este film aparece cuando en España las políticas de la identidad (genérico-sexual, territorial, lingüística y/o racial) cobran una importancia creciente. Nos preguntamos si la mirada internacionalista de Querejeta, los aspectos universalistas de su propuesta, la búsqueda de conexiones entre problemáticas tan distantes o la atención a la materialidad de ciertos abusos sociales no constituyen un esfuerzo precisamente por configurar la identidad de una víctima que, sin tener que renunciar a su especificidad genérico-sexual, geográfica o racial, logra entablar un espacio/proyecto común con otras víctimas.¹⁹ En *La espalda del mundo* hay una preeminencia de la clase social como prisma de análisis. Un prisma que permite encontrar concomitancias entre explotaciones e injusticia. Los rasgos culturales de muy diverso tipo tienen un lugar importante en cada una de las secciones y, sin embargo, al hacerlas coincidir en una sola narración, dichos rasgos no constituyen el denominador común del tríptico narrativo. En donde terminan estos rasgos culturales, genérico-sexuales, raciales y lingüísticos, comienza una víctima que, como antes afirmábamos, retiene algo del aspecto esquemático y abstracto del humanismo liberal, pero también algo del trazo materialista de clase.

A modo de conclusión

Tiene razón Marsha Kinder cuando afirma que algunos de los documentales más relevantes de los años noventa en España, como *Innisfree* (José Luis Guerin, 1990),

El sol del membrillo (Víctor Erice, 1991) o *Después de tantos años* (Ricardo Franco, 1994) tienen una clara función respecto a la identidad nacional: descentrarla, flexibilizarla y mostrarla como una entidad plural, distinta de sí misma (82-83).²⁰ Aunque la personalidad de estos realizadores presenta no pocas diferencias, es cierto que todos los films mencionados intentan, desde distintas perspectivas y con distintas estrategias, escindir versiones monolíticas de la identidad en España. La aseveración de Kinder puede funcionar como un útil telón de fondo contra el que releer *La espalda del mundo*. Este documental parte de un claro principio de diversidad y dispersión: una trama tripartita, una línea argumental escindida en tres avenidas, varios idiomas, diversas razas, continentes diversos y problemáticas cargadas de aspectos y elementos intransferibles. Sin embargo, este abanico de factores no depara la impresión de una estructura babélica y caleidoscópica que retrate, a su vez, una realidad cada vez más atomizada para la que cualquier tipo de metanarrativa resultase imposible o temeraria.²¹ Uno de sus primeros espectadores en el Festival de San Sebastián resume este film del siguiente modo: “un retrato de la exclusión, un estremecedor documento sobre un mundo de hoy en el cual viven, tanto en el Primer como en el Tercer Mundo, ciudadanos que no son como nosotros” (Torreiro 56).

Uno de los aspectos más reveladores de este breve resumen es la facilidad con la que el crítico del diario *El País* detecta un macro-relato en el que encuadrar las historias de niños peruanos, exiliados kurdos y presos afroamericanos e hispanos en Texas. Manuel Torreiro no inventa caprichosamente ese marco, sino que lee acertadamente el film. *La espalda del mundo* aborda sus poliédricos referentes no como un sistema escurridizo de diferencias y alteridades, sino como un

espacio aprehensible y compendiable. En un momento histórico, como explica Perry Anderson, en el que la izquierda avanza en su descentralización de objetivos, tácticas y proyectos, un momento en el que los ejes lingüísticos, geográficos, raciales y genéricos han sacudido el proyecto marxista (5-10), este film destila una añoranza por una representación política que, sin ignorar completamente todos esos nuevos ejes, encuentra una unidad perdida, un discurso sobre la explotación y la vejación de “aquéllos” que, como afirma Torreiro, comparten el no ser “como nosotros” y, por lo tanto, se tornan en un referente político claro. “Ellos” son los que sufren, los parias del nuevo orden mundial construido tras la Guerra Fría, y ese sufrimiento común resulta mucho más decisivo y tiene más envergadura que cualquier diferencia que pudiese resquebrajar la unidad de la víctima. Una víctima en la que además se puede centrar cierta frustración y sustentar además un nuevo impulso para una determinada cultura política española.²²

El rol que el documental puede jugar en cualquier proyecto progresista ha sido y es muy importante. Como plantea implícitamente William Alexander en su clásico libro sobre el tema, el documental puede ser un género en el que es posible criticar y proponer alternativas a una corriente cultural de la posmodernidad que se complace *à la* Baudrillard en la proliferación de simulacros, el destierro de la realidad, la desaparición de lo social, la comunidad democrática de los centros comerciales y un circuito cerrado de intertextualidades y narrativas igualmente falsas o verdaderas. Ahora bien, el peligro de una sobre-reacción contra esta posmoderna sensibilidad epistemológica, política y estética, no es otro que la búsqueda cinematográfica de un referente obvio, “seen as a repository of truth in the mechanistic

manner of lazy Marxism” (Chanan 46). Precisamente este último crítico advierte contra las comunidades cinematográficas de talante progresista que, desde distintas ex/metrópolis, desde la frustración por la marcha de sus propias sociedades capitalistas y desde el desencanto por la inoperancia o desconcierto de su izquierda, reinventan “la” realidad innegable y exacta de un otro-víctima al que sus proyectos se refieren para tomar impulso.

Es inevitable (y no necesariamente negativo) que el interés por cualquier “otro” geográfico, racial o lingüístico en un documental español albergue siempre una doble aproximación. Una primera que examina la información que dicho film aporta sobre su lejano referente, y una segunda que rastrea en esa misma información los apriorismos de los documentalistas y de su contexto. A esto mismo se refiere Gianni Vattimo cuando afirma que la hipotética descripción de una cultura ajena que se pensase a sí misma como neutra y objetiva “would bring [...] as the basic elements of description, structures and relations which are always basic in ‘our’ own culture and experience” (148). No proponemos, por lo tanto, un imposible y utópico modelo de documental que tuviese como punto de partida un pretendido desinterés científico o un espacio metafísico incontaminado desde el que observar al otro. El documental utópico *pero* posible sería aquél que, como explica Dominick LaCapra en relación a la labor historiográfica, discute y tematiza las inevitables transferencias del historiador/autor/director/guionista sobre su referente. En otras palabras, este tipo de documental asumiría explícitamente su propia agenda, convirtiéndola en parte de la narración. La clave no residiría en negar o esconder las inevitables transferencias, sino en reconocerlas y negociarlas críticamente.

En este ensayo hemos destacado en relación a *La espalda del mundo* la trascendencia que pueden tener, por ejemplo, una voz en *over* (explícitamente subjetiva) que muestre los planteamientos de los documentalistas, la inclusión de “escenas de llegada” en las que observados y observadores negocien los términos de la grabación, o un sistema de entrevistas que permita al espectador tener conocimiento de las preguntas y las reacciones del entrevistador. Estas y otras posibles estrategias conforman lo que, en última instancia, debería ser una nueva metodología para el rodaje y ulterior montaje de este tipo de documentales (Nichols, *Representing* 227-28). El objetivo no es otro que un documental más democrático, autocrítico y abierto. No sería el peor de los caminos para este documental mirar más allá de sus fronteras nacionales precisamente cuando éstas parecen no suponer ninguna cortapisa para un mercado neoliberalizado y un capitalismo globalizador que intensifica y multiplica tanto el número como dimensión de sus estragos. Ahora bien, esta atención a otras latitudes y otros contextos no debiera duplicar el gesto homogeneizador del sistema que precisamente pretenden denunciar. José Gabilondo ha notado acertadamente “the neoliberal turn taken by many European (and American) states which re-imagine themselves in a neonationalist/imperialist fashion” (247). Este giro neoconservador debiera ser contestado por un documental que no sólo aborda una situación concreta, sino que además entabla con ese “otro” una dinámica dialogante y atenta a sus exigencias y demandas. Ante el uso y abuso de este “otro” con fines económicos no cabe como respuesta volver a instrumentalizarlo con fines cinematográficos.

El objetivo sería quizá un documental internacionalista en su capacidad de explo-

rar aquellos efectos y causas globales del sistemático empobrecimiento/aniquilación de comunidades enteras,²³ pero también particularista en su atención a la especificidad de cada contexto cultural, lingüístico o genérico. De este modo, se prevendría la reificación del “otro-víctima” con el fin de convertirlo en una moneda de cambio con el que saldar las fracturas y crisis de los proyectos progresistas españoles y, en general, europeos. La articulación de cualquier impulso democratizador e igualitario no será el producto de la creación de una víctima idealizada, consistente o unitaria. En este sentido, *La espalda del mundo* plantea algunos de estos dilemas culturales e ideológicos de una corriente del cine español que, desde su oposición al Franquismo hasta su difícil rearticulación en el período democrático, busca avenidas de expresión ideológicamente ambiciosas y formalmente coherentes.

Notas

¹ Gregorio Morán, por ejemplo, afirma de *La espalda del mundo* que:

se trata de un documental conmovedor hasta las lágrimas [...]. Un documental que revela un talento excepcional en el arte del montaje [...]. y en el curso narrativo, pues llega a convertir lo que son historias reales en auténticos filmes de autor. (34)

Carlos Boyero comenta, por su parte, que el “estremecedor trío de documentales que forman la película provoca escalofríos durante su proyección y un desasosiego [que] continúa a la salida del cine” (51). Leopoldo Alas alaba finalmente “la emocionante desnudez” de “un brillante documental que nos acerca a tres dramáticas realidades” (35).

² Miguel Juan Payán incluye en su libro un amplio dossier de estadísticas y cuadros explicativos que muestran claramente los problemas de financiación, distribución y estreno del cine

español (59-87). Este dossier tiene la ventaja de aportar la información no sólo a nivel nacional, sino también provincial y autonómico.

³ Las voces de descontento hacia la cultura española de los ochenta, hacia esa improvisada y lúdica pos/modernidad del momento, han sido muchas. José Rodríguez Ibarra califica, por ejemplo, esta cultura de “neoindividualista” (264) y Julio Rodríguez Puértolas afirma que fue precisamente el “realismo” la estética que no encontró su espacio en el celebrado “pluralismo” cultural de los años ochenta (268).

⁴ Somos conscientes del complicado y extensísimo debate que desde hace varias décadas se desarrolla en torno al concepto de realismo en las artes plásticas y/o narrativas. Es evidente que el realismo no se trata de un retrato fiel de la “Realidad” sino de un modelo estético que recrea cualquier referente de acuerdo a una serie de normas internas.

⁵ El hasta ahora último film de Alejandro Amenábar, *Mar adentro* (2004), puede ser interpretado como un giro de su director hacia un tipo de cine menos apegado al *thriller*, lo fantástico y el terror psicológico. De hecho, *Mar adentro* fue celebrada como un paso adelante en la maduración de un joven artista que, por fin, realizaba una película de temática “adulta” y preocupaciones “serias.” Diego Galán afirmó, por ejemplo, que este film “confirmaba el talento de Alejandro Amenábar, que por primera vez ha realizado una película sobre seres humanos de verdad y sobre un tema social de enorme trascendencia” (58).

⁶ Querejeta, como productor, guionista y director, ha dotado a toda su producción de una exitosa alquimia: un cine políticamente comprometido, cargado de comentarios sociales, pero con una presentación visual muy cuidada y con un espacio para forjar, en palabras de André Bazin, un sello de autor. En los últimos años, Querejeta ha participado en proyectos como *Asesinato en febrero* (Eterio Ortega Santillana, 2001) e *Invierno en Bagdad* (Elías Querejeta, 2005). Los dos últimos filmes mencionados, así como *Condenados al corredor* (Javier Corcuera, 2003), *Perseguidos* (Elías Querejeta, 2004) y *La otra mirada* (María Ángeles Hernández, 2004)

son filmes de no ficción. En otras palabras, desde el año 2000 Elías Querejeta ha estado involucrado en la filmación de seis documentales.

⁷ Javier Corcuera tuvo distintas responsabilidades en el rodaje de *Familia y Barrio*, y es el director de los documentales *La guerrilla de la memoria* (2002), *Condenados al corredor* (2003) e *Invierno en Bagdad* (2005). Corcuera rodó además uno de los capítulos de *En el mundo a cada rato* (2004), un documental que contó con el apoyo de UNICEF y que está compuesto por diversos cortos que abordan las problemáticas relacionadas con los derechos del niño.

⁸ Walter Mignolo plantea esta idea del siguiente modo: “There is an intriguing parallel between the institutional locations of financial and economic ‘centers’ and the institutional locations of epistemic and financial centers” (33). El artículo de Mignolo parte precisamente de una crítica atención a la influencia del capitalismo en la geopolítica del conocimiento: “Who is producing knowledge/understanding? Where? Under what condition and to what end?” (34). Una paradoja señalada por Mignolo (de interés además para nuestro trabajo) es que muchas de las instituciones o disciplinas progresistas de conocimiento son producto del mismo sistema y de la misma lógica político-espacial hacia la que adoptan una postura crítica o contestataria.

⁹ Stanley Fish deja claro que no hay estructuras narrativas o técnicas representacionales que puedan ser descartadas de manera absoluta como represivas. Cada narración incorpora y negocia distintas técnicas y estrategias y la valoración de éstas debe hacerse precisamente de manera particularizada en cada narración.

¹⁰ Tanto Nichols como Carl Plantinga señalan que el gran peligro de los elementos metadocumentalistas es que terminen deparando una obra ensimismada y narcisista. Por esto mismo es importante aclarar nuestra postura: cualquier aspecto metacinematográfico no es necesariamente democratizador y progresista, lo serán aquéllos que muestran el documental como una continua y difícil negociación (aun que sea asimétrica) entre observadores y observados.

¹¹ La no intervención y la invisibilidad son aspiraciones que pueden ser vistas con mucha anterioridad al *Direct Cinema*. Lo que caracteriza a este movimiento fue su acceso a una tecnología mucho más ligera, rápida y eficiente que permitía grabar en cualquier momento, con menos aparatosisidad y sin una intromisión aparente, las existencias de los filmados.

¹² Para este asunto recomendamos el artículo de Brian Winston, que aborda el problema de la representación de la víctima en el documental desde una perspectiva muy completa.

¹³ Aunque con una temática muy distinta, recientes documentales como *Promises* (Carlos Bolado, 2001), *My Architect* (Nathaniel Kahn, 2003), *Born into Brothels*, (2004) o *Death in Gaza* (James Miller, 2004) realizan una ambiciosa tarea de contextualización. En *Children Underground* (Edet Belzberg, 2000) esta labor es llevada a cabo por subtítulos que aportan abundante información sobre el mismo proceso y dinámica de rodaje. El espectador podrá o no estar de acuerdo con los apriorismos de estas narrativas, pero éstos son expuestos con mucha claridad: quién cuenta, para qué y desde qué posición.

¹⁴ A este respecto Nichols argumenta que “the greatest problem, at least in recent documentary, has been to retain that sense of gap between the voice of interviewees and the voice of the text as a whole” (The Voice 55). Una manera de restablecer esta conexión es incluir a los responsables del documental, sus ideas y propuestas.

¹⁵ Obviamente cualquier inicio puede ser subvertido por el desarrollo posterior del film. De hecho, una narración puede basar uno de sus principales efectos estéticos precisamente en la ruptura de las expectativas iniciales aportadas por su arranque.

¹⁶ Hay algunas diferencias entre las tres secciones porque “La palabra,” dedicada a un exiliado kurdo, sí realiza un recorrido histórico por la trayectoria del problema político kurdo basándose fundamentalmente en imágenes de archivo. Esta visión diacrónica (ausente en las otras dos secciones) crea un contexto histórico para la situación de este exiliado kurdo y de su familia.

¹⁷ Gianni Vattimo expresa los peligros de esta “común esencia humana” del siguiente modo:

This alterity becomes to some degree ‘regulated,’ or as it were exorcised, through the metaphysically inspired appeal to a common humanity and to a suprahistorical essence within whose confines all human phenomena—no matter how different they may appear—may be situated. (147)

En este mismo sentido se podría encuadrar la crítica de Slavoj Žižek a la declaración universalista pero occidental de los Derechos Humanos, que “naturalize or essentialize contingent, historically conditioned traits” (115).

¹⁸ Un buen ejemplo, nos parece, de esta reacción crítica hacia los textos de Eagleton es el artículo citado de Judith Butler.

¹⁹ Esto es evidente, por ejemplo, en el tipo de medidas adoptadas por el actual gobierno socialista español durante sus primeros meses en el poder. Las de mayor impacto han sido las cuestiones de derechos genérico-sexuales y reivindicaciones territoriales. Estas medidas eminentemente progresistas no se han visto acompañadas por cambios sustanciales en la estructura económica del país, en la acumulación de capitales o en el desregularizado mercado laboral. En otras palabras, las acciones relacionadas con derechos culturales o identitarios parecen el espacio en el que esta nueva izquierda se centra, mientras cultiva simultáneamente una economía capitalista y neoliberal que parece haberse naturalizado en el humus político.

²⁰ Barry Jordan y Rikki Morgan-Tamosunas le atribuyen una función parecida al documental tras la muerte de Franco: reinscribir unas identidades nacionales frente a los discursos y las imágenes impuestas por el Franquismo (19-23).

²¹ Tenemos en mente, por ejemplo, el film (que contiene algunas secciones documentales) *11' 9" 01 - September 11*, al que once realizadores (entre ellos, Ken Loach, Alejandro González Iñárritu, Mira Nair o Sean Penn) aportaron once breves cortometrajes que acontecían en once lugares del mundo el once de septiembre del año 2001. La intención de este proyecto era reflexionar sobre la magnificación y monumentalización del ataque a las Torres Gemelas, mostrando un mundo en que grandes

y pequeños hechos ocurrían al mismo tiempo sin que ninguno pudiera explicar o incluir impositivamente a los otros.

²² John Beverly discute este mismo asunto, aunque en el contexto de la arena política de los Estados Unidos, y argumenta lo siguiente: “The very logic of identity politics [...] has become to prohibit the formation of a hegemonic political position from the left” (223). Beverly propone algún tipo de alianza entre agendas en la izquierda, que sin caer en el error de promulgar, en palabras de este mismo crítico, “an overarching interpellation or instance” (225), sí apueste por la articulación de “an internally fissured, heterogeneous, multiple [subject]” (228). Sería este sujeto el que, de una manera democrática e inclusiva, atento a las particularidades pero también a la necesidad estratégica de cierta unidad, el que podría crear no sólo un espacio de resistencia o protesta, sino una nueva hegemonía social y una ruptura *de facto* con las diversas explotaciones del capitalismo.

²³ Dos ejemplos podrían ser los documentales *The Big One* (Michael Moore, 1997) *Wal-Mart: The High Cost of Low Prices* (Robert Greenwald, 2005), en el que se proponen interesantes y explícitas conexiones del rol de una gran corporación con el empobrecimiento (no sólo económico) de comunidades en distintas áreas del mundo.

Obras citadas

- Alas, Leopoldo. “El corazón en un puño.” *Diario* 167 oct. 2000: 35.
- Alexander, William. *Film on the Left*. Princeton: Princeton UP, 1980.
- Anderson, Perry. “Internationalism: A Breviary.” *New Left Review* 14 (2002): 5-25.
- Angulo, Jesús, Carlos Heredero y José Luis Rebordinos. *Eliás Querejeta: la producción como discurso*. Donostia: Filmoteca Vasca, 1996.
- Barthes, Roland. *Image, Music, and Text*. Trad. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977.
- Beverly, John. “Multiculturalism and Hegemony.” *Critical Latin American and Latino Studies*. Ed. Juan Poblete. Minneapolis: U of Minnesota P, 2003. 223-37.
- Benjamin, Walter. “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction.” *Illuminations*. Trad. Harry Zohn. Nueva York: Schocken Books, 1969. 230-49.
- Boyero, Carlos. “El mejor cine está en Zabaltegi.” *El mundo* 30 septiembre 2000: 51.
- Brown, Wendy. “‘The Most We Can Hope For...’: Human Rights as the Politics of Fatalism.” *South Atlantic Quarterly* 103.1/2 (2004): 451-63.
- Burch, Noel. *Theory of Film Practice*. Trad. Helen R. Lane. Nueva York: Praeger, 1973.
- Butler, Judith. “Marxism and the Merely Cultural.” *New Left Review* 1.227 (1998): 33-44.
- Caparros Lera, J.M. *Historia crítica del cine español*. Barcelona: Ariel, 1999.
- Chanan, Michael. “Rediscovering Documentary: Cultural Context and Intentionality.” *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh: U of Pittsburg P, 1990. 31-47.
- Cruz-Cámara, Nuria. “El simulacro desde el extrarradio: Barrio de F. León de Aranoa.” *Bulletin of Spanish Studies* 82.1 (2005): 59-73.
- Doane, Mary Ann. “The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space.” *Yale French Studies* 60 (1980): 33-50.
- Eagleton, Terry. *After Theory*. Nueva York: Basic Books, 2003.
- . “Subjects and Truths.” *New Left Review* 9 (2001): 155-60.
- . *The Illusions Postmodernism*. Oxford: Blackwell, 1996.
- Ellis, Jack y Betsy McLane. *New History of Documentary Film*. Nueva York: Continuum, 2005.
- Fish, Stanley. “Rhetoric.” *Critical Terms of Literary Studies*. Ed. Frank Lentricchia y Thomas McLaughlin. Chicago: UP of Chicago, 1990.
- Gabilondo, Joseba. “Historical Memory, Neo-liberal Spain, and the Latin American Postcolonial Ghost: On the Politics of Recognition, Apology, and Reparation in Contemporary Spanish Historiography.” *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 7 (2003). 247-66.

- Galán, Diego. "Hermosa, excepcional." *El País* 3 Sep. 2004: 58.
- Jordan, Barry y Rikki Morgan-Tamosunas. *Contemporary Spanish Cinema*. Manchester: Manchester UP, 1998.
- Kinder, Marsha. "Documenting the National and its Subversion in a Democratic Spain." *Refiguring Spain. Cinema, Media, Representation*. Durham: Duke UP, 1997. 65-98.
- Kozloff, Sarah. *Invisible Story Tellers. Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkeley: U of California P, 1998.
- La espalda del mundo*. Dir. Javier Corcuera. Perf. Thomas Miller, Guinder Rodríguez y Mehdi Zana. Elías Querejeta PC, 2000.
- LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: John Hopkins UP, 2001.
- Lombardo, Manuel J. "Cine necesario, indispensable." *Diario de Sevilla* 10 Oct. 2000: 37.
- Mamber, Stephen. *Cinema Verite in America*. Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology Press, 1974.
- Mignolo, Walter. "Capitalism and Geopolitics of Knowledge: Latin American Studies Social Thought and Latino/a American Studies." *Critical Latin American and Latino Studies*. Ed. Juan Poblete. Minneapolis: U of Minnesota P, 2003. 32-75.
- Minh-ha, Trinh. "The Totalizing Quest of Meaning." *Theorizing Documentary*. Ed. Michael Renov. Nueva York: Routledge, 1993. 90-107.
- Morán, Gregorio. "Una ojeada a *La espalda del mundo*." *La Vanguardia* 14 Oct. 2000: 34.
- Montero, Cristina. "La espalda del mundo." <<http://www.laespaldadelmundo.com/criticas/index.htm>>.
- Nichols, Bill. "The Voice of Documentary." *New Challenge for the Documentary*. Ed. Alan Rosenthal. Berkeley: U of California P, 1988. 48-63.
- . *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana UP, 1991.
- . *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and other Media*. Bloomington: Indiana UP, 1981.
- Payán, Juan Miguel. *El cine español de los 90*. Madrid: Ediciones JC, 1999.
- Perry, Manackem. "Literary Dynamics: How the Order of the Text Creates its Meanings." *Poetics Today* 1.1/2 (1979): 35-48.
- Plantinga, Carl R. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge UP, 1997.
- Prieto del Campo, Carlos. "Springtime in Madrid?" *New Left Review* 31 (2005): 42-68.
- Resina, Joan Ramon. "Short of Memory: the Reclamation of the Past Since the Spanish Transition to Democracy." *Disremembering the Dictatorship. The Politics of Memory in the Spanish Transition*. Amsterdam: Rodopi, 2000. 83-126.
- Rodríguez Ibáñez, José. "España en los años noventa: estereotipos y realidades." *Revista de Occidente* 122.3 (1991): 257-66.
- Rodríguez Puértolas, Julio. "Democracia, literatura y poder." *Del Franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*. Madrid: Akal, 1995. 267-77.
- Ruby, Jay. "The Ethics of Imagemaking: Or, They Are Going to Put Me in the Movies. They Are Going to Make a Big Star of Me." *New Challenges for Documentary*. Ed. Alan Rosenthal. Berkeley: U of California P, 1988. 308-18.
- . "The Image Mirrored: Reflexivity in the Documentary Film." *New Challenge for the Documentary*. Ed. Alan Rosenthal. Berkeley: U of California P, 1988. 64-77.
- Subirats, Eduardo. "Transición y espectáculo." *Intransiciones: Crítica de la cultura española*. Ed. Eduardo Subirats. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002. 71-85.
- Torreiro, Manuel. "Un emocionante documental español sobre los desheredados." *El País* 10 Oct. 2000: 56.
- Vattimo, Gianni. *The End of Modernity. Nihilism and Hermeneutics in Postmodern Culture*. Trad. Jon R. Zinder. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1991.

- Weinberger, Eliot. "The Camera People." *Beyond Document: Essays on Nonfiction Film*. Hanover: UP of New England, 1996. 137-46.
- White, Hyden. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978.
- Winston, Brian. "The Tradition of the Victim in Griersonian Documentary." *New Challenge for the Documentary*. Ed. Alan Rosenthal. Berkeley: U of California P, 1988. 269-87.
- Žižek, Slavoj. "Against Human Rights." *New Left Review* 34 (2005): 115-31.