

El nuevo documental: Julio Medem y Helena Taberna



El género del documental cinematográfico ha demostrado históricamente una constante preocupación social y política en cuanto a los materiales narrativos

DESDE sus comienzos la Escuela Documental Inglesa, por boca de Paul Rotha, afirmaba que el método documental debía reflejar las cuestiones sociales más vitales de su tiempo, centrándose en los problemas y las realidades del presente. En el terreno de lo formal, el documental adoleció desde sus comienzos de una casi endémica relación jerárquica mediante la cual la distancia se manifiesta como control y la diferencia se mantiene como superioridad. Los sujetos escogidos como protagonistas de los documentales antropológicos o socio-culturales rara vez funcionaban como participantes y creadores del sistema de significados, sino que el control fílmico, narrativo y visual, permanecían del lado del realizador. Si volvemos la mirada a las producciones documentales de hace unas décadas, e incluso a lagunas más recientes, es fácil advertir que formalmente, estas representaciones se caracterizaron por una interpretación cultural basada en el estereotipo, el icono, el ritual y la proyección tipificada de sujetos y de contextos.

Recientemente, dos cineastas ya consagrados, con una tradición fílmica reconocida por la crítica y por el público, como son Julio Medem y Helena Taberna, han optado por la fórmula del documental como modelo fílmico para sus más recientes producciones, *La*



El realizador vasco Julio Medem

pelota vasca, la piel contra la piedra, estrenada en la última edición del Festival Internacional de Cine de San Sebastián, y *Extranjeras*, en la correspondiente edición del Festival Internacional de Cine de Valladolid. Ambos se mantienen muy cercanos a la concepción original del documental en cuanto a sus materiales, ya que el primero explora la conflictiva realidad política de Euskal Herria y la segunda se detiene en la experiencia vital de las mujeres inmigrantes de

muchas diversas procedencias que viven en Madrid. Sin embargo, se produce una radical innovación en lo referente a los procedimientos formales desplegados, ya que ambos directores nos acercan irrevocablemente a los sujetos que muestran sus cámaras y nos obliga a confrontar esos rostros y los discursos que articulan sin otro intermediario que la selección de planos y encuadres. Con respecto al documental clásico, se aprecia en ambas obras la ausencia significa-

tiva de lo que se ha denominado "escena de llegada", en la que el realizador entra en escena para presentar su obra y certifica de inmediato la diferencia entre el sujeto filmador, poseedor del conocimiento, y los personajes captados por su mirada. Otra ausencia relevante es la una voz en off o narración añadida, por medio de la cual se explica el desarrollo de los acontecimientos.

Medem y Taberna prescindieron de toda entrada personal, explicación o comentario, y sitúan a sus protagonistas directamente en primera instancia para facilitar nuestro contacto directo con los sujetos de sus historias. Ello favorece la implicación de la audiencia a través de diversos procesos de reflexión y de identificación. El carácter polémico que cabe atribuir a ambos trabajos se basa, en parte, en esa implicación, ya que la realidad política de un país y el fenómeno de la inmigración femenina se transforman en asuntos bilaterales, duales, recíprocos, que afectan a ciertos sujetos que son los que nos hablan desde la pantalla, pero también a la audiencia, que recoge esas experiencias y las hace suyas. La contemplación de es-

tos documentales, más que en el caso de otras obras fílmicas, nos impulsa a la reflexión, al comentario, a la discusión.

En ningún caso debe pensarse que Medem y Taberna transmiten sus historias sin mediación artística. En el primer caso, la inclusión de escenarios recogidos de las tradiciones del mundo vasco y de escenas de documentales y películas que han tratado el mismo tema, junto con una ejemplar utilización de la banda sonora, de Mikel Laboa, contribuyen a expresar el universo creador del cineasta. En *Extranjeras*, la especificidad de las diversas culturas recogidas y su capacidad de adaptación se articulan a través de un recorrido urbano por espacios madrileños que nos acercan a sus experiencias vitales. En ambas obras el rostro se propone como el lugar privilegiado para la filmación y los primeros planos recuperan la capacidad de acercarnos a la subjetividad y de despartir la emoción dolorosa del conflicto que está en la base de los dos documentales. Sin entrar en interpretaciones sobre el acierto político o social del fondo de las obras, importa destacar la predilección de estos cineastas por el género del documental y reflexionar brevemente acerca de los procedimientos formales empleados para ser más conscientes de nuestra propia participación en el proceso.

Mª Pilar Rodríguez

David Gilmour

PINK Floyd nació en los años sesenta, y su nombre era un homenaje de Syd Barret, líder del grupo, a dos cantantes georgianos de blues: Pink Anderson y Floyd Council. Sus componentes estudiaban arquitectura en Cambridge.

David Gilmour (Cambridge, 1944) no participó en los primeros pasos de Pink Floyd, entonces llamado Sigma 6, T-Set o Screaming Abdabs. Tampoco intervino en las largas improvisaciones que originaron el sonido psicodélico (1966-1967) en Round-house y otros locales del underground londinense, ni en la elaboración del álbum *The Piper at the gates of dawn*, título extraído de un poema de William Blake. Él se incorporaría a la banda en febrero de 1968, cuando Syd Barret, su amigo de infancia, perdió el talento en los remolinos del LSD. Roger Waters empujaba ya las riendas, pero desde el segundo disco (*A saucerful of secrets*) la guitarra inconfundible y las composiciones de David Gilmour fueron los complementos que Pink Floyd

necesitaba para sus mejores obras: *Atom heart mother*, *Meddle*, *Dark side of the moon*, *Wish you were here*, *The Wall*, etc.

Vi y escuché a David Gilmour en París. Fui uno más entre los cuatro mil que abarrotaron el Palacio de Congresos. El primer mérito del músico inglés consistió en reunir a tipos de todo pelo: adolescentes, ex-ángeles del infierno, filósofos ricos, matrimonios que cumplen todos los mandamientos de la psicodelia, jubilados de melenas quemadas, industriales encorbados que no han oído nunca la palabra droga. Esperábamos la aparición de alguien que se pareciera al guapo de los carteles, pero aquella imagen debía de ser obra del mismo genio de la fotografía que retoca los pasquines electorales de Manuel Fraga Iribarne, porque surgió un Gilmour envejecido, gordo, elegante y solitario. Arrancó, rodeado de guitarras, con *Shine on you crazy diamond* e impuso respeto. Siguió con *Fat old sun*. Sonido perfecto y una voz increíblemente fresca, indoblegable en su juventud,



David Gilmour

sin la ayuda de trucos tecnológicos. Poco a poco subieron al escenario los acompañantes, tan variados como el público: una violonchelista veinteañera y un contrabajista de la misma hornada, un saxofonista viejo, poderoso y desesperado, un baterista que ama el jazz, un coro que nos puso la carne de gallina y... Rick Wright (fundador de Pink Floyd), canoso, muy delgado,

que vio recompensada con grandes ovaciones su discreción exquisita. A partir de ese momento, la noche fue una sucesión de canciones muy bellas. ¿Cabe poner alguna pega al David Gilmour actual? Se trata de un músico de excelente calidad, sí, pero de inspiración agotada. Apenas ofreció temas nuevos.

Algunos meses más tarde, Roger Waters, anunciado como



el hermano enemigo de David Gilmour, actuó en París. Al parecer, no se dirigen la palabra (salvo en los tribunales, y con cara de perro) tras treinta años de camaradería. Un gamberro reclamaba a Gilmour, en su concierto, que cantara canciones firmadas por Waters, y el guitarrista respondía con un seco *sorry*.

Recientemente, el altruismo de David Gilmour ha llenado páginas de periódicos. Vendió una de sus dos mansiones, valorada en más de mil millones de pesetas, y entregó el dinero a los sin techo. "Ningún hombre serio puede poseer dos casas", dice. Y pega un escobazo verbal a quienes desean cananizarlo: "Recibo, por derechos de autor, unas cantidades de dinero tan obscenas que, si quiero seguir mirándome en el espejo, todas las mañanas debo firmar varios cheques para obras benéficas".

Francisco Javier Irazoki