De memorias y olvidos. El documental latinoamericano contemporáneo

María Luisa Ortega

Cuando se escriben estas páginas, el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires acaba de clausurar su octava edición, y por segundo año consecutivo el jurado de la competición internacional y el público han coincidido en premiar un documental –*En el hoyo* (Juan Carlos Rulfo, México, 2005) este año, *El cielo gira* (Mercedes Alvarez, España, 2004), el pasado–[1] en un foro que voluntariamente ha abolido las segregaciones entre documental y ficción en sus criterios de selección para dar carta de naturaleza a los terrenos fronterizos e hibridados que el cine independiente transita en estos momentos, como lo hizo en otros momentos de su historia. Tal vez sea sólo un signo coyuntural, pero significativo del auge y la renovación que el cine documental disfruta desde hace al menos una década en todo el mundo, habiéndose convertido en un espacio heterodoxo de experimentación y expresión donde tanto la crítica, la academia y el público han encontrado rasgos de vitalidad más poderosos, multifacéticos y atractivos que los desplegados por la ficción cinematográfica en líneas generales.

En América Latina, donde existe una sólida tradición documentalista, estos aires de vigorización e innovación temática y formal se han hecho especialmente visibles, al igual que se han extendido y reforzado los espacios de difusión y estudio del documental producido en la región. En el ámbito de la reflexión académica, histórica y teórica, la aparición del espléndido volumen editado por Paulo Paranagua bajo el título *Cine documental en América Latina*[2] representó no sólo un indicio más del interés despertado por el documental en los últimos años, sino que vino además a llenar una gran laguna en la reconstrucción y

[1] *El premio de los críticos de la FIPRESCI recayó también en un documental:* Los próximos pasados *(Lorena Muñoz, Argentina, 2005).*

[2] *Paulo Paranagua (ed.),* Cine documental en América Latina *(Madrid, Cátedra-Festival de Málaga, 2003).*

el análisis de la historia de una práctica fílmica marginalizada por la historiografía general y nacional, cuando ha ocupado un lugar central en el desarrollo cinematográfico de la región. Junto a ello, cada vez es más habitual encontrar en las revistas especializadas del continente, o en aquellas editadas fueras de él y dedicadas al cine latinoamericano, dossier y números especiales dedicados al documental. Por lo que atañe a los espacios de difusión y visibilidad, si la centralidad del documental –a veces olvidada o relegada–[3] en el seno del Nuevo Cine Latinoamericano tuvo su correlato en el nacimiento del Festival de Mérida (Venezuela) en 1968, primer foro especializado, en los últimos años han aparecido nuevos certámenes exclusivamente dedicados a él, como *É tudo verdade* (Brasil), que en este año 2006 celebró su décimo primera edición. Los festivales generales han ido creando secciones competitivas o informativas especializadas cada vez más nutridas y relevantes. Valga como ejemplo el festival de Mar del Plata, único de categoría A del área: en 2003 inauguró con ocho documentales una sección informativa internacional, «Ventana documental», que en 2005 estuvo ya integrada por veintiún filmes, y en su pasada edición de 2006 creó otra bajo la rúbrica de «Documental Latinoamericano»[4].

Es tarea compleja esbozar en unas pocas páginas las numerosas tendencias que el documental latinoamericano ha manifestado en los últimos años en un volumen de producción cada vez más basto y que todavía no ha sido suficientemente estudiado a nivel global tanto en sus perfiles cuantitativos como temáticos y estilísticos. Por ello pretendemos tan sólo señalar algunas líneas de fuerza destacadas, las que estimamos más novedosas e innovadas marcadas por la aparición de un puñado de títulos especialmente visibles y paradigmáticos de los nuevos rumbos del documental en América Latina. En este esbozo de una cartografía forzosamente incompleta dos polos temático-formales, y

[3] *Jorge Ruffinelli recordaba cómo en 1967, cuando el festival de Viña del Mar dirigido por Aldo Francia ambicionó convertirse en festival latinoamericano, el cine que comenzó a denominarse Nuevo Cine Latinoamericano era documental y de cortometraje, y cómo tan sólo dos años después, el cine argumental se había impuesto en el festival y el documental quedaría en reductos propios como Mérida. Jorge Ruffinelli, «Documental político en América Latina: un largo y un corto camino a casa (década de 1990 y comienzos del siglo XXI», en Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán (eds.),* Documental y vanguardia *(Madrid, Cátedra-Festival de Málaga, 2005), pp. 285-347.*

[4] *Festivales tan vigorosos como la Muestra de Cine de Guadalajara también han ido otorgando más importancia y visibilidad al documental en los últimos años.*

que se interfecundan uno a otro en ocasiones, se nos presentan como los más fructíferos de la última década: el retrato y la historia familiar.

El retrato, la construcción de personajes y sus historias,en el documental latinoamericano contemporáneo, se ha reinventado en muy diversos registros para rastrear de forma novedosa nuevos y viejos problemas ligados a la identidad individual y colectiva entre el pasado y un presente a veces ciego, otras desmemoriado. Dos filmes de retrato irrumpen entre las propuestas más frescas y rupturistas respecto a la tradición documental latinoamericana. El primero, *¿Quién diablos es Juliette?* (Carlos Marcovich, México, 1997), es un objeto inclasificable y fascinante que se interroga de manera fragmentaria, dubitativa, reflexiva, errática, sobre un personaje presentado como enigma, la joven cubana que presta su nombre al título del film inserta en las realidades de la isla por todos conocidos, con puntuaciones meditativas de otra joven, una modelo mexicana, y que se construye como película desde el pulso de la experiencia de filmación, del contacto físico de la cámara con los personajes, rasgo ineludiblemente deudor del perfil de Marcovich como uno de los mejores operadores del cine mexicano. El segundo, *Gabriel Orozco, un proyecto fílmico documental* (México, Juan Carlos Martín, 2002)[5] fue otra bocanada de aire fresco que rompió con casi todas las convenciones tanto del retrato fílmico como del documental de arte[6] apostando también por la inestabilidad en la estructura, la heterogeneidad de los soportes de filmación, la vitalidad y vigor de la edición, los guiños reflexivos, la complicidad juguetona –que no trivial– con un personaje al que se construye desde la fascinación por el proceso creativo del artista, del que el proyecto fílmico es una suerte de espejo, y a la vez desde la desmitificación y la familiaridad que permiten un abordaje de cuestiones como el de la identidad cultural, nacional y política en el mundo contemporáneo, pensando la *mexicanidad* de forma subyugante y novedosa para el espectador.

[5] *Véase el análisis que Alberto Elena realiza del filme en Paulo Paranagua (ed.),* Cine documental en América Latina *(Madrid, Cátedra-Festival de Málaga, 2003), pp.440-442.*

[6] *Podrían citarse otros ejemplos de cómo ha mutado el «documental de arte» para devenir un foro de reflexión el pasado y el presente, tales como* Cándido López, los campos de batalla *(José Luis García, Argentina, 2004), construido a partir de los cuadros del pintor sobre la guerra de la Triple Alianza (1865-1870) para abordar el genocidio sobre el pueblo paraguayo, o el ya citado* Los próximos pasados *(Lorena Muñoz, 2006), búsqueda en torno al mural ocultado y perdido que Siqueiros pintara en la villa de Natalio Botana durante su estancia en Argentina.*

La tensión identitaria y la conflictiva relación del artista latinoamericano con su realidad nacional que Juan Carlos Martín explora con Orozco tiene su correlato en el filme que Luis Ospina realiza con el controvertido Fernando Vallejo en *La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo* (Colombia, 2004). Exiliado desde hace años en México, demonizado en Colombia por la supuesta mirada envenenada que su literatura proyecta sobre la realidad nacional y que logró resonancia internacional sobrepasando los ámbitos literarios con *La virgen de los sicarios* (Barbet Schroeder, 2000), Vallejo se nos presenta aquí como un ser lúcido y sufriente en un retrato que hace desvanecer tópicos y que de nuevo nos enfrenta, aunque en un tono muy distante del filme anterior, a una intimidad y complicidad muy especial entre cineasta y personaje.

Las historias olvidadas de la lucha política también han encontrado su lugar en el retrato biográfico con un filme como *Raymundo* (Ernesto Arditto y Virna Molina, Argentina, 2003) que exhuma las imágenes y la trayectoria vital de Raymundo Gleyzer, el líder desaparecido del colectivo de cine militante «Cine de la Base» y que prolongando y retomando su legado como modelo, optó por un circuito de circulación alternativo en fábricas, escuelas, universidades y asambleas[7].

Nuestro fugaz recorrido por el retrato y la biografía documental no podría sino terminar con una de las películas más interesantes de los últimos años, *Yo no se qué me han hecho tus ojos* (Sergio Wolf y Lorena Muñoz, 2003) que conjuga todos los rasgos discursivos y estructurales más paradigmáticos del documental contemporáneo practicado en todas las geografías –recurso a la primera persona, dispositivo estructural de película en proceso, objeto esquivo, usos no ilustrativos de la imagen de archivo– para recuperar a través de un icono popular olvidado de los años treinta, Ada Falcón, la memoria de un imaginario colectivo que ha ido perdiendo sus cartografías de referencia en una ciudad como Buenos Aires. Como ya hiciera Helena Solberg con su brillante y desbordantemente catártica *Bananas is my Business* (Estados Unidos-Brasil, 1995) a partir de los retazos de la memoria individual y colectiva concitados en torno a Carmen Miranda, y atravesados por la conciencia de género y los conflictos de la identidad nacional, Wolf y Muñoz indagan y reflexionan sobre el lugar, a veces sentido como ausencia, de la cultura popular, del cine y de la música, en nues-

[7] *Cf. Guillermo De Carli, «Desterrados, furtivos, presentes, visibles. Apuntes acerca del documental en Argentina»,* Zigurat, *año 5, diciembre 2004-enero 2005, pp.71-80.*

tras más íntimas filiaciones con nuestro pasado y con nuestro desmemoriado presente, no consciente de cómo ha ido destruyendo por omisión las huellas de un legado y un patrimonio cultural colectivo en el que sorprendentemente nos seguimos reconociendo.

En la prolongación y profundización de las formas para conjurar la memoria y la identidad colectiva, la historia familiar se ha convertido en el documental latinoamericano, al igual que en el de otros lugares, en el más paradigmático exponente, adoptando formas diversas en sus rasgos fílmicos y en sus estrategias de representación. Juan Carlos Rulfo dedicó el cortometraje documental *El abuelo Cheno y otras historias* (México-Cuba, 1995) a la evocación del universo latente en la literatura de su padre convocando, a partir de la memoria de los casi centenarios supervivientes, el mundo violento que su abuelo vivió. El abuelo Cheno había sido una figura silenciada por su hijo Juan, quien iba a convertirse en el eje y objeto de búsqueda esquivo del siguiente proyecto fílmico de Juan Carlos, el largometraje documental *Del olvido al no me acuerdo* (1999). En ambos casos, la palabra del propio cineasta y la memoria y la voz de los otros, pero también los paisajes de la región, el desierto, el cielo y sus nubes, son conjuros contra la pérdida que se mueve entre el recuerdo y el olvido[8] y que no buscan encontrar o construir lineal e investigativamente la historia familiar o sus personajes.

Aparentemente muy diferente fue el registro utilizado por la directora chicana Lourdes Portillo en *El diablo nunca duerme* (México-Estados Unidos, 1994), donde la articulación de la primera persona parece convertirse en dispositivo organizador de un *thriller* de investigación para revelar los secretos en torno a la muerte de su tío Oscar. Pero la supuesta linealidad de la investigación y claridad de su objetivo pronto quedan rotos, desdibujados y contradichos, atravesados por la cultura del melodrama, por los laberintos que toda historia familiar encierra y densificados por el retrato social de las clases rápidamente enriquecidas del México fronterizo. Por su parte, el mexicano José Buil recuperó las películas domésticas filmadas por su abuelo entre las décadas de 1920 y 1940 y, junto con su mujer Marisa Sistach, les dio la forma de un peculiar álbum de familia en *La línea paterna* (1995), film que nos desvela una fascinante intrahistoria del cine familiar y *amateur* del periodo mientras reconstruye ante nuestros ojos el micro-

[8] *Véase Jorge Ruffinelli, «Juan Carlos Rulfo» en Paulo Paranagua (ed.),* Cine documental en América Latina *(Madrid, Cátedra-Festival de Málaga, 2003), pp.254-260.*

cosmos de la vida de una privilegiada clase social en el México rural de la época.

El derrotero de la historia familiar en el documental se ha convertido en un campo de batalla entre generaciones y grupos que pugnan por recordar u olvidar un pasado en ocasiones traumático. La tensión generacional entre el recuerdo y el olvido, entre el padre y el hijo, articula sólo en parte *La televisión y yo* (Andrés di Tella, Argentina, 2002). Di Tella, que con sus trabajos anteriores, como *Montoneros, una historia* (Argentina, 1995) o *Prohibido* (Argentina, 1997), iniciara un saludable vuelco a las formas fílmicas con las que revisar el pasado político y su impronta en el presente[9], articula en *La televisión y yo* un sinuoso fresco histórico, al mismo tiempo personal y colectivo que se interroga sobre el proyecto naufragado del país, en el que intersectan la historia de la televisión en Argentina a través de retazos en torno al empresario que introdujo el televisor en Argentina, Jaime Yankelevich, y la búsqueda en torno a otro gran empresario, su abuelo Torcuato Di Tella. La televisión es en el filme de Andrés Di Tella ese contradictorio objeto constructor de memoria e historia compartida, y para el documental contemporáneo en su conjunto encarna «al otro» con el que pugna, como en su periodo clásico el documental pugnó por su especificidad respecto al noticiario[10], como pone de manifiesto otro de los señeros documentales latinos recientes: *Onibus 174* (José Padilha, Brasil, 2002). El filme nos muestra a través del discurso aquello que la emisión en directo por televisión del trágico secuestro del autobús 174 en Rio de Janeiro invisibilizó desde su pulsión por mostrarlo todo: el pasado que marca el destino de Sandro, el secuestrador, quien a los seis años presenció el asesinato de su madre que lo convirtió en niño de la calle, o los pactos entre éste y sus rehenes para «representar» y fingir ante las cámaras, mientras grita e increpa una y otra vez a los espectadores que no están viendo una película de acción. Pero sobre todo denuncia el papel de los propios medios y de la televisión en la misma existencia de estos traumáticos acontecimientos (al fin y al cabo, Sandro sólo quería hacerse visible por un día) y testimonia cómo la presencia de las cámaras evitó una solución policial «técnicamente» rápida y «correcta» (la acción de un francotirador) por el miedo de las

[9] *Véase Clara Kriger, «Andrés Di Tella» en Paulo Paranagua (ed.),* Cine documental en América Latina, *op.cit., pp. 261-266*

[10] *Cf. Paulo Antonio Paranagua, «Orígenes, evolución y problemas» en Paulo Paranagua (ed.),* Cine documental en América Latina, *op.cit., pp. 70-71.*

autoridades a que el país viera en directo la masa encefálica del delincuente saltando por los aires[11].

Las tensiones y tendencias hasta aquí destacadas se cruzan e implosionan en dos títulos que, como afirmará Jorge Ruffinelli, «ponen al género de cabeza»[12], y que han convertido en las películas más discutidas y analizadas en los últimos tiempos en el terreno de la noficción latinoamericana: *Rocha que voa* (Eryk Rocha, Brasil, 2002)[13] y *Los rubios* (Albertina Carri, Argentina, 2003). En el primero, el hijo de Glauber Rocha recupera a su padre como ausencia para evocar desde la contemporaneidad audiovisual más radical una época, la de la generación de aquellos cineastas que soñaban con convertir el cine en un instrumento para transformar, descolonizar y unir políticamente a América Latina. Precisamente desde la conciencia de la contemporaneidad, utiliza unas premisas formales diferentes a aquellas que el propio Glauber, García Espinosa, Fernando Birri o Tomás Gutiérrez Alea –convocados en el filme, entre otros viejos amigos, a recordar a Rocha– practicaron. Planos de detalle extremos y distorsiones de los rostros de las entrevistas, desenfoques, incesantes movimientos de cámara, *collage* y montaje de imágenes de texturas heterogéneas sin ánimo alguno de ilustración, y la voz del padre fijada en el tiempo por un registro de audio realizado en Cuba en 1971 son los nuevos instrumentos de este ensayo fílmico que establece un diálogo intergeneracional crítico y que plantea la necesidad de repensar en presente el cine poético-político. Porque, como afirma el propio Eryk, «cada uno responde y reacciona a su época. Los caminos no se repiten, cada momento tiene sus particularidades y desafíos. Vivimos en un tiempo de hipótesis, de caminos, y no de tesis»[14].

Estas últimas palabras de Eryk Rocha podrían considerarse también el punto de partida de la propuesta de Albertina Carri en *Los rubios*, filme con el que la cineasta conjura la memoria de la desaparición de sus padres a manos de la represión de la dictadura y circunnavega con todos los recursos imaginables –Albertina y su doble, la actriz Analía

[11] *El secuestrador era uno de los niños de la Calendaria supervivientes a una matanza policial nocturna a tiro limpio que pretendía «limpiar» las calles de forma rápida e invisible.*

[12] *Jorge Ruffinelli, «Documental político en América Latina: un largo y un corto camino a casa (década de 1990 y comienzos del siglo XXI», art.cit.*

[13] *Además del texto de Ruffinelli citado, véanse José Carlos Avellar, «Amanhã começou ontem»,* Cinémas d'amérique latine, *nº11, 2003, pp.95-112 y Luiz Fernando Carvalho, «Rocha que voa» Paulo Paranagua (ed.),* Cine documental en América Latina, *op.cit., pp. 443-446.*

[14] *Citado por Avellar, art.cit., p.101.*

Couceyro como proyección autoficcional[15], la entrevista y la pesquisa, la animación con muñecos de *playmobil,* la deconstrucción y mostración autorreflexiva del proceso de producción y los mecanismos de construcción del propio filme, etc.– por los rastros de su propia identidad marcada por ese hecho, incluido el refugio familiar que en el cine ha encontrado (reflejado en esa ya célebre última secuencia del documental en la que Albertina junto al resto de su equipo, todos tocados con pelucas rubias –«los rubios» era el apodo con el que su familia era conocida en el barrio, aunque no fuera de hecho el color de su pelo– se alejan de nosotros, los espectadores). El filme encarna, por una parte, el desafío a la capacidad de las formas tradicionales del documental de testimonio para representar la fractura personal e identitaria y la forzosa desmemoria (Albertina tenía cuatro años cuando se llevaron a sus padres, y el «yo no me acuerdo de nada» devine *Leitmotiv* del filme y motor de la búsqueda formal) o la memoria de quienes no quieren recordar ante la cámara. Porque su propuesta no busca la reconstrucción histórica ni la denuncia de los responsables sino su propia autorrepresentación como víctima[16]. Por otra, es una apuesta tentativa, diríamos desde la hipótesis y no desde la tesis, por la representación y recreación de esa fractura y las ausencias que la provocan mostrando los hilos y las contradicciones. Incomprendida en ocasiones, tachada de frívola o políticamente irresponsable otras, pero también saludada efusivamente por la crítica nacional e internacional[17], la película de Albertina Carri representa un punto de inflexión inexorable para el documental latinoamericano contemporáneo.

Sería erróneo pensar, por lo hasta aquí leído, que el documental latinoamericano de los últimos años ha perdido su pulso sociopolítico clásico o que se han truncado las trayectorias de los grandes documentalistas de la región. Nada más lejos de la realidad. El documental social sigue practicando en registros que denominaríamos clásicos toda su

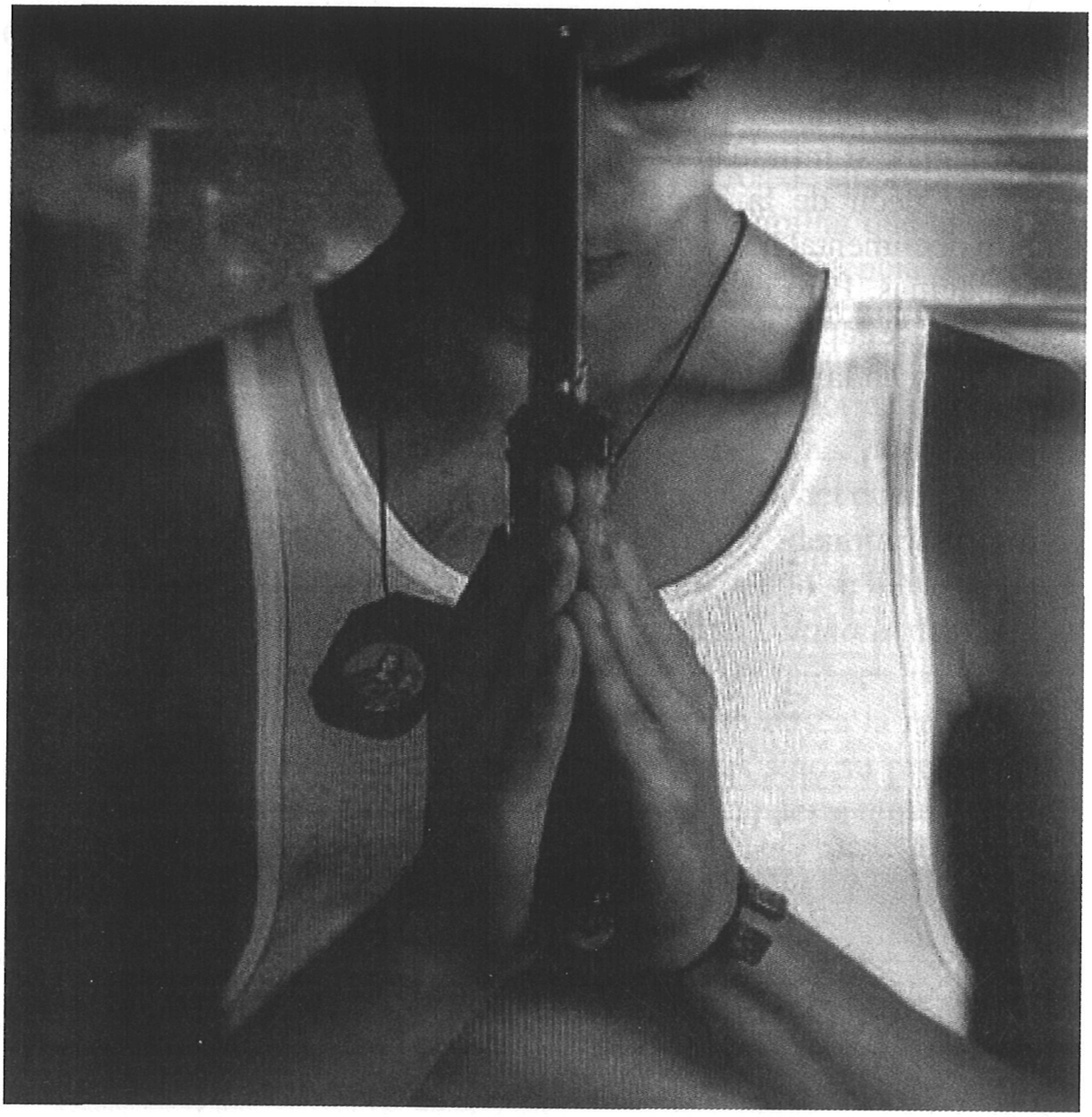
[15] *Un análisis del filme en términos de los dispositivos autoficcionales puede verse en Laia Quílez Esteve, «Yo soy otra: testimonio y ficción en los rubios de Albertina Carri», Actas de XI Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine,* Savia nutricia. El lugar del realismo en el cine español *(AEHC-Filmoteca de Andalucía, Córdoba, febrero 2006).*

[16] *Albertina Carri afirma: «... no sólo jamás acepté participar en películas testimoniales sino que no me siento representada por ninguna. Siento que hablan de mí sin hablar de mí en absoluto». Citado por Guillermo Di Carli, «Desterrados, furtivos, presentes, visibles», art.cit., p.80.*

[17] *Puede verse un muestrario de estas reacciones en Jorge Ruffinelli, «Documental político en América Latina», art.cit., pp. 335-337.*

potencia. Movimientos como del denominado «cine piquetero» reinventan el lugar del registro documental en la acción política. Y figuras clásicas del documental latinoamericano siguen dando brillantes frutos. Además, si infinidad de títulos y nombres han quedado en el tintero, qué decir de la cinematografía brasileña cuya vitalidad en el ámbito documental hace casi imperdonable su testimonial presencia en estas páginas. Pero esperamos al menos estos apuntes hayan logrado ser un eco del apasionante camino que el documental latinoamericano ha iniciado en la última década.

Lourdes Portillo: *El Diablo nunca muere* (1994)



Barbet Schroeder: *La Virgen de los sicarios* (2002)