

 Cine documental contemporáneo
en América Latina:
La pregunta por



Contemporáneo lo real

Eduardo A. Russo

No cabe duda de que el documental ha adquirido una presencia imponente en el cine latinoamericano contemporáneo, razón por la cual es objeto de una atención cada vez más creciente. Este artículo trata sobre sus rasgos, motivos y tendencias en películas de la región.

Un cine interrogativo

La pregunta por el mundo ante la cámara, o por aquel que está más allá de la pantalla, siempre ha obsesionado al cine, mucho antes de la tradicional distinción entre ficción o documental. El mismo término “documental” se presta a largas discusiones sobre su pertinencia. Desfilan categorías alternativas: cine de lo real, cine de no ficción, entre otras propuestas. Ellas intentan convocar un campo no solo en transformación sino también en expansión. Aquí, para extender un acuerdo de larga tradición entre autor y lector, lo seguiremos llamando documental, aunque previniendo sobre sus fronteras inciertas, y la dificultad de una oposición dura, binaria, con el territorio conocido como cine de ficción. Nos propondremos trazar algunas –solo algunas– líneas de fuerza en el documental contemporáneo en América Latina, heredero de ciertas prácticas fundantes de la modernidad en el cine latinoamericano, e intenso renovador de las pantallas en las últimas dos décadas.

Desde mediados de los años noventa, más que una tendencia dominante, se advierte un cúmulo de propuestas diversas, tejidas con tradiciones y rupturas respecto de otro período, fundacional en cuanto a la categoría, que podría establecerse entre el punto de partida de *Tire Dié!* (1958), de Fernando Birri, y la reflexión dramáticamente recapituladora de *La batalla de Chile* (1975-1979), de Patricio Guzmán. Documentales donde la mirada crítica se cotejaba con un discurso político que brindaba andamiaje a los filmes, aunque es preciso destacar, como lo remarca Jorge Ruffinelli, que el documental latinoamericano de aquellos años, salvo excepciones, perteneció más bien al terreno del cortometraje, y pronto, a pesar de la centralidad proclamada en foros como el Festival de Viña del Mar 1967, cedió el lugar protagónico al largometraje de ficción, no menos implicado en una visión política y adscripto a nuevos modos del realismo crítico.

La presencia del documental en el cine latinoamericano contemporáneo se advierte en numerosas posibilidades, ganando espacio en festivales, accediendo a esa tradicional zona reacia que es la de las salas de

estreno, o a una inesperada, aunque irregular, difusión televisiva. Pero no es solo que el documental se ha expandido, sino que ese crecimiento acompaña a un fenómeno que, creemos, afecta el cine contemporáneo en general. Frente a un cine-espectáculo de carácter totalizador, propuesto por la gran industria como forma predominante de entretenimiento masivo a las puertas del siglo XXI, un cine que se apoya, en tanto evento mediático, en una maquinaria autorreferencial que apunta a una lógica de consumo de imágenes-mercancía cerrado sobre sí mismo, ha cobrado forma un cine que, si bien minoritario y frágil, se afana en postular sus creaciones en su obstinada relación con el mundo exterior al espectáculo. En ese sentido, la presencia creciente del documental no consiste en la mayor explotación de un género (que de hecho no es) sino que resulta un signo nada menor de un cine reconectado con su dimensión de escritura del mundo visto y oído. Se trata de asomarse a las preguntas y al misterio de un mundo, y a la vez a sus sentidos posibles, sea en el plano histórico colectivo, sea en una escala de sujeto a sujeto.

Documentales, generaciones: La cuestión del linaje

Establecer una genealogía posible del actual documental latinoamericano no implica de ningún modo atender a una evolución al modo de la biología, sino reparar en lo que convoca el armado de cualquier árbol genealógico: pensar en los legados, en la transmisión pero también en las alianzas, negociaciones y apropiaciones que cada herencia conlleva. Pueden verse algunas de las manifestaciones actuales en el documental latinoamericano como herederas de las prácticas documentales que desde los años cincuenta a los setenta dieron a este campo un papel predominante en varios de los nuevos cines del continente. No obstante, ese papel a menudo fue menos abarcativo de lo que nuestra memoria puede pretender.

Acaso el ímpetu del cine político en los años sesenta –y los tempranos setenta– determinó una suerte de “efecto de arrastre” en el que el documental creció en la memoria de los

implicados y los textos que intentan recuperarla o reconstruirla, más aún cuando las líneas de despliegue quedaron truncas por las dictaduras que asolaron a varios de los países que tuvieron un papel destacado entonces. En algunos casos, la cuestión del paso del tiempo, sus rupturas y sus recurrencias, fueron consideradas por algunos cineastas veteranos que participaron del período fundacional de cuatro décadas atrás. Así, la citada *La batalla de Chile* permitió a Guzmán filmar en otros documentales el peso de la historia, la memoria perdida o recuperada casi como anexos o actualizaciones de aquel filme monumental en *Chile: la memoria obstinada* (1997) o *Salvador Allende* (2004). Más concentrada, aunque no menos significativa, fue la experiencia de Arturo Ripstein, quien había filmado *Lecumberri, el palacio negro* (1977), con prisioneros políticos de un mítico penal de México DF y retoma las historias de sus protagonistas en *Los héroes y el tiempo* (2005). Filmar la historia resulta, en esos casos, también filmar la propia trayectoria como realizador.

Luego del papel central que en período fundacional jugó *La hora de los hornos* (1968), Fernando Solanas prosiguió su carrera casi íntegramente en la ficción, hasta que luego de la crisis argentina del 2001 volvió a un documental no menos explícito en cuanto a su ideología, aunque más solitario en cuanto a su posición como cineasta, en el tramo que va de *Memorias del saqueo* (2004) a *La próxima estación* (2008). Y respecto de realizadores solitarios, acaso el más extremo haya sido el caso de *Perón, sinfonía del sentimiento* (1999), de Leonardo Favio. Con sus cinco horas de duración, a caballo entre el filme de archivo y el video experimental, ofrece un testimonio inusual, que oscila entre la descripción de la argentina peronista, los recuerdos de un niño feliz y la nostalgia de una plenitud nacional perdida.

En términos de la recuperación de una memoria y el establecimiento de vínculos sorprendentes a lo largo de las décadas, cabe citar por último y como excepción, por su mixtura de investigación de archivos, de reconstrucción histórica y de afán de descubrimiento, la aventura encarada por *El mamut siberiano*, del

brasileño Vicente Ferraz (2004), que indaga en la lejana experiencia del rodaje de *Soy Cuba* (1963), de Mijaíl Kalatozov, trazando un arco que liga la historia de la revolución cubana con el mundo de entonces, y a aquel mundo con el presente del cine y del continente.

Cines nacionales y contextos posnacionales: Aires de familia

Si los cines de la modernidad apelaron por lo común a identidades fundadas en la pertenencia a naciones, en el caso de los cines en América Latina, desde los tiempos fundantes de la Escuela del Litoral en la Argentina, fue acompañada por la posibilidad potencial de un cine latinoamericano. El marco contenedor de un nuevo cine latinoamericano oficiaba a menudo como proyecto, fuera declamado o advertido en los contornos mismos de los filmes de cada país. Sin duda, estaba en el horizonte de aspiraciones de muchos cineastas, y particularmente los implicados en el documental, históricamente inclinados a la agrupación en colectivos. Analizar la filmografía de un Raymundo Gleyzer da cuenta de esta conciencia de una pertenencia que intenta trascender fronteras nacionales. El documental de los sesenta no pocas veces se lanzó a buscar ese suelo identitario, en tiempos en que, por establecer una compara-

ción, nadie podría advertir el mismo tipo de identidades en un documental europeo o asiático. El mismo Gleyzer exploró estas posibilidades en filmes enrarecidos como *México, la revolución congelada* (1970), que parte de la certeza militante y sus tesis para encontrarse, hacia su mitad, en las incertidumbres del encuentro con eso irreductible que es propio de lo real.

Desde otras latitudes se ha pensado el cine actual bajo el signo de lo posnacional respecto de cuestiones como el nomadismo, el desarraigo o la extraterritorialidad. El documental latinoamericano, sin desdeñar los fenómenos de desplazamiento, extranjería y las pertenencias en crisis, no deja de presentar algunos elementos que permiten mantener en pie cierta ligazón a una zona compartida. Algo identitario brota, como el aire de familia en un retrato colectivo. Un efecto de reconocimiento atraviesa naciones que han vivido dramas similares en términos históricos, o comparten padecimientos o ideales en crisis presentes. En el documental, lejos de la apelación al exotismo que busca la explotación de lo distinto para el deseo o la aprensión, las diferencias parecen achicarse ante lo que nos acerca.

A modo de ejemplo, cotejemos algunos documentales recientes: En *Relatos desde el encierro* (2005) Guadalupe Miranda muestra las vidas cotidianas de las internas de un penal en Jalisco. Una penitenciaría

que se pretende moderna, bien lejos de Arcana, la cárcel de Valparaíso que da título al filme del mismo nombre que en ese año realizó Cristóbal Vicente, quien se sumerge en una oscura historia que es también la de una sociedad, a través de su sistema penitenciario. Y también en el 2005 se conoció *El comité*, del ecuatoriano Mateo Herrera, sobre un célebre penal de Quito cuyas condiciones de vida fueron examinadas con este documental como parte de una investigación sociológica. Trabajos diferentes que, no obstante, dejan traslucir vasos comunicantes, no solo en referencia a la realidad carcelaria de cada país sino que extienden su mirada sobre sociedades y sujetos que padecen o anhelan cosas similares.

Hacer mirar, dejar escuchar

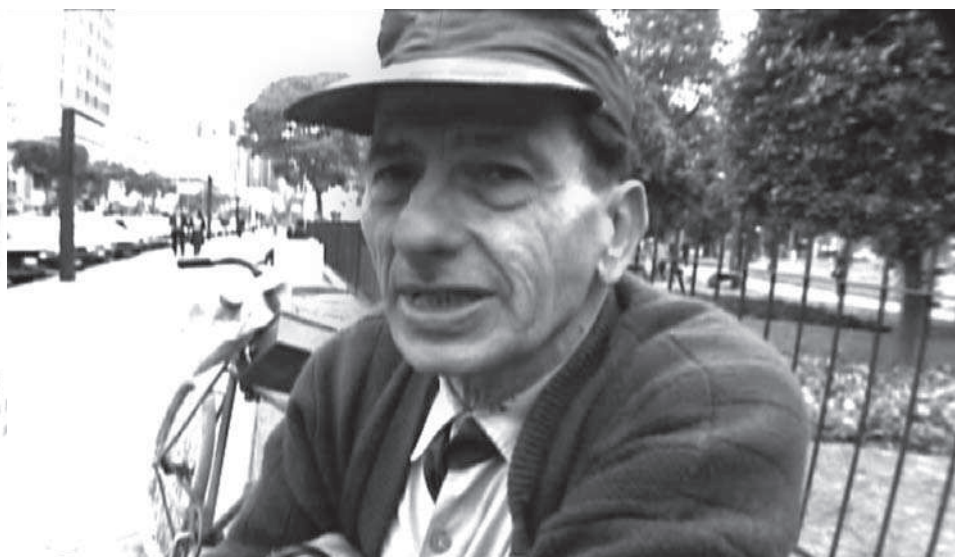
Acaso las dificultades comunes y las desigualdades sociales en América Latina –entre las más marcadas del planeta, nos dicen las estadísticas– hagan que los márgenes sean territorio recurrente en muchos exponentes destacados del documental presente. El tono puede variar, desde la afabilidad excéntrica de *Bonanza* (2001), un documental sobre una especie de monarca de los arrabales filmado por el argentino Ulises Rosell, hacia el arrasador delirio combinado con zonas de extrema lucidez en *Estamira* (2004), del brasileño Marcos Prado, con su protagonista habitando un



Intimidaciones de Shakespeare y Victor Hugo.



El caudillo pardo.



basural. O nos podemos encontrar con el mundo bizarro y torturado de un peculiar nazi en el documental peruano *El caudillo pardo* (2005), de Aldo Salvini. En todos los casos, el respeto y hasta cierto cuidado por su protagonista reemplazan el énfasis paternalista o inquisitorial propio de tanto documental tradicional. Se trata no de exponer, menos aún de emitir un juicio a cargo del cineasta para ser compartido por el espectador, sino de instalar una evidencia visible cuyo sentido deberá ser elaborado por quien lo mira y escucha. Si algo insiste en las formas en que estos documentales de hoy se presentan ante sus espectadores es cierta voluntad *investigativa* en un sentido muy distinto al periodístico o policial. Más allá de que reflexionen sobre qué es un documental, o que vayan haciéndose sobre la marcha del rodaje, abiertos al encuentro con su propia forma, esto lleva a que no pocas veces los cineastas se muestran a sí mismos en el rol de investigadores. Así ocurre, de un modo que creemos fundante, en *El diablo nunca duerme* (1994), de la mexicana Lourdes Portillo, como en *33* (2001), del brasileño Kiko Goifman, si bien en un caso hay un crimen en el inicio, y en otro una ascendencia incierta. La cuestión del linaje también insiste en el plano íntimo, y tal vez encuentre en los documentales de Andrés Di Tella —desde *La televisión y yo* (2002) a *Fotografías* (2007)— su formulación más consciente. Pero a veces se inclina en el misterio de un personaje tan cercano como enigmático en

Santiago (2007), del brasileño João Moreira Salles, o en la sorprendente *Intimidaciones de Shakespeare y Víctor Hugo* (2008), de Yulene Olaizola, donde los recuerdos de la abuela se abren a los abismos del posible trato con un asesino serial. Y en los goznes entre drama privado y tragedia colectiva, *Los rubios* (2002), de Albertina Carri, o *M* (2007), de Nicolás Prividera, ambos cineastas hijos de desaparecidos en la última dictadura argentina, ensayan nuevos modos de instalar lo político en su discurso, a la par de la búsqueda que explícitamente encaran, como parte de un documental que se rebela a los mandatos de corrección o la adecuación a protocolos establecidos.

Este espíritu de búsqueda permite al documental abrirse a las estrategias propias del cine experimental. No por espíritu vanguardista, sino por la necesidad de extender la exploración al ámbito de la materia de lo audiovisual, o de sus formas posibles, entrando en el campo de lo poético. El brasileño Cao Guimaraes, siguiendo en el camino en el que había incursionado en *Alma do Osso* (2004), con su retrato de un personaje marginal que habitaba las cuevas nordestinas, en *O Andarilho* (2007) observa, a medio camino entre los personajes y la materialidad de su mundo, la vida de tres vagabundos. A su vez, en *Paraíso* (2006), Felipe Guerrero ensaya un recorrido por la memoria de Colombia y su larga lucha con la violencia colectiva. Lo hace con la coartada inicial de explo-

rar una vanguardia artística tardía, el *nadaísmo*, pero pronto va tejiendo una estructura a medio camino entre el relato y la descripción poética, en el que una guerra interminable asedia un presente en riesgo.

Documental y ficción, ámbitos complementarios

Quien es hoy acaso el mayor documentalista latinoamericano, Eduardo Coutinho, ha dado cuenta de la dependencia recíproca de documental y ficción desde la ineludible *Cabra marcado para morir* (1984), donde parte de una ficción que no pudo ser concluida en 1964 para terminarla como documental dos décadas después. En obras como *Edificio Máster* (2002) o *Juego de escena* (2007) Coutinho ha diseñado un refinado dispositivo que parte de distintos matices de representación, que, sin abandonar el documental, indica cuánto de ficción hay en su arquitectura más íntima. Por otra parte, es preciso destacar que algunos cineastas latinoamericanos han dotado a sus ficciones de ciertos ángulos que rozan lo documental y se nutren de sus poderes, como es el caso de Lisandro Alonso en *La libertad* (2001), Paz Encina en *Hamaca paraguaya* (2005), o el chileno José Torres Leiva en *El árbol, el cielo, la tierra y la lluvia* (2008).

Jugando al documental desde la ficción más desenfadada, *Un tigre*

de papel (2007), de Luis Ospina, sigue la tradición del *mockumentary*, el falso documental. Presentando la trayectoria de un inefable artista de vanguardia, examina medio siglo de historia colombiana, latinoamericana y global. Con extrema agudeza, aunada a un humor devastador y una imaginaria que no solo apela al cine y lo audiovisual sino también a las artes visuales contemporáneas, se convierte en un ejercicio que, en el presente, refina y desarrolla los lineamientos de interjuego entre documento y ficcionalización que abrió, junto con su colega Carlos Mayolo, en ese filme pionero que fue *Agarrando pueblo* (1977), con su desmontaje de la espectacularización de la pobreza y la marginalidad latinoamericana al servicio de las almas bellas del primer mundo, lo que ellos denominaron gráficamente como *pornomiseria*.

Lo político reconsiderado

Escasean en el documental de hoy las estrategias expositivas que pretenden persuadir al espectador. Más bien se postula a este como alguien implicado en una construcción en curso, cuyo sentido no es reductible a un mensaje que se pueda formular como consigna. He aquí uno de los rasgos fundamentales que lo distinguen del mundo televisivo y sus manuales de instrucciones para espectador. El caso de Brasil ha sido especialmente interesante al respecto. En *Noticias de una guerra particular* (1999), de João Moreira Salles y Katia Lund, el enfrentamiento entre la policía y el crimen organizado en las favelas permitió visibilizar un mundo que luego fue asimilado –y lamentablemente reducido– por la ficción cinematográfica en clave de *spot* comercial en *Ciudad de Dios*, de Meirelles. Más curioso resulta aún el caso de *Omnibus 174* (2002), de José Padilha, con su investigación del dispositivo mediático en torno al tratamiento periodístico de una toma de rehenes en un bus paulista. Como ejercicio de revelación de la ideología dominante y su soporte mediático, cuesta advertir la continuidad entre este notable documental y su complejidad, respecto de la sumamente cuestionable ficción posterior del mismo Padilha en *Tropa de elite*. Los dos documentales citados

forman parte de una verdadera reflexión documental sobre los mecanismos de represión y control urbano, que puede ser complementada con *Prisionero da grade de ferro* (2004), de Paulo Sacramento, donde los internos del penal de Carandirú graban en sus minicámaras su propia vida de reclusos.

Algunas conclusiones fronterizas

Culminando esta revisión, necesariamente limitada, de algunos de los casos resaltantes del documental producido en el continente desde mediados de la década anterior, vale la pena señalar que en su delimitación no insiste tanto la clásica diferencia con el cine de ficción, sino otra que implica un campo audiovisual complejo, que excede ampliamente al del arte cinematográfico.

Como alguna vez señalara jocosamente Bill Nichols, estamos demasiado acostumbrados a diferenciar documental y ficción como si fueran dos reinos. Como quien distingue entre reino mineral y reino animal. Al respecto, Nichols destacaba que las diferencias entre documental y ficción era más parecida a las que hay entre verduras y legumbres. El documental latinoamericano –cabe destacar, en esto se asemeja ampliamente a las batallas del documental en otras latitudes, muy especialmente en los países que algunos se empeñan en llamar hoy “periféricos” incluso cuando la idea misma de centro esté cada vez más en cuestión– no se opone a la ficción cinematográfica, sino al relato y la representación de la realidad propuesta por el poder mediático. En el contexto presente, ese poder posee las formas de un aparato que, comandado por la televisión como medio de masas, procura formatearlo bajo los parámetros del reportaje periodístico. Como si el documental fuera, por su relación con la realidad, un ámbito más de eso que aún el poder mediático gusta presentar como un “reflejo de la realidad”, ocultando lo que de escrituras, traducciones y manipulaciones poseen sus construcciones audiovisuales de esa realidad. De hecho, la actual explosión de documentales latinoamericanos,

más que testimoniar vocaciones de reporteros o la intención de sumarse al cortejo eufórico o depresivo de los *media*, no postula una realidad cuya definición solo debe ser acatada para obrar en consecuencia, sino que cuestiona la consistencia de esa misma construcción, interrogándose sobre lo real. Es en este punto en que los documentales están del lado del arte, otra práctica que bordea lo real, y no de la comunicación y su imposición de formas. Uno de los más incisivos teóricos contemporáneos del documental, el inglés Brian Winston, destacaba –al inicio de esta década– que el desafío impuesto a los documentalistas contemporáneos radicaba en cómo esquivar a ese reclutamiento por el periodismo audiovisual. La promesa del formato televisivo no oculta sino una camisa de fuerza. Y eso no quiere decir que los documentales deban estar ausentes de la televisión. Es más, así como el cine de ficción, un documental cinematográfico puede, desde la oferta televisiva, a veces agrietar ese discurso totalitario que se pretende fiel a una realidad (a una *sola* realidad, o a un entrevero de voces e imágenes donde todo tiende a neutralizarse bajo el comando del animador de turno). Paradójicamente, este intento de absorción del documental por el periodismo televisivo se produce a la par de la posible extinción del periodismo tradicional bajo las fuerzas de la comunicación mediática guiada por el *márketing*, las relaciones públicas y la publicidad. Está, por tanto, también presente el acecho de que muchos proyectos documentales terminen siendo lo que en nuestras latitudes se conoce como un “*insitucional*”, obediendo al diseño pretendido por alguna corporación que busque promover su realidad en pantalla. No es un camino sin acechanzas, como puede advertirse. Pero el documental reafirma que el cine que hoy vale la pena es un cine crítico. Y que un filme, lejos de ser una burbuja destinada a consumirse en una experiencia autorreferente y a lo sumo placentera, es un fenómeno que pertenece al mundo, que puede tanto arruinarlo un poco más aún, como enaltecerlo, haciéndolo –a veces gozosa, a veces dolorosamente– más vívido y más digno de ser vivido. ◻