



**EL SELFI
audiovisual en
búsqueda de
los orígenes
Documentales
en PRIMERA
PERSONA en
América Latina**

La moda de autorretrarse, o hacerse un selfi, no es exclusiva de nuestros tiempos, ni de la fotografía. En esta nota, se hace un recuento de realizadores de la región que han manifestado, mediante el documental, una mirada sobre sí mismos y lograron destacadas incursiones.

Isaac León Frías

Antecedentes

Desde hace varias décadas Jonas Mekas, el cineasta de origen lituano radicado en Nueva York, se propuso la filmación de diarios que dieran cuenta en imágenes de hechos ligados a su cotidianidad y la de su medio familiar. Una de las muestras más destacadas de esa propuesta es *Reminiscencias de un viaje a Lituania* (1972), una crónica poética de una visita al terruño después de una larga ausencia. En realidad, lo que allí hace Mekas es valerse de un registro que ya tenía una larga historia: la cámara familiar (de 8 mm, Súper 8, 9 mm o, eventualmente, 16 mm), extendida en los Estados Unidos desde los años veinte y confinada al ámbito casero. Mekas le otorga una legitimidad artística de la que, hasta entonces, carecían las *home movies*, trabajando sobre las potencialidades expresivas de ese registro en apariencia desprolijo, moviendo la cámara de un modo menos descuidado (aunque por ratos lo parezca) y estableciendo súbitos enlaces con el empleo de las elipsis.

Con el correr de los años —y manteniéndose Mekas siempre activo, hoy con más de 90—, otros cineastas se sumaron a esa búsqueda, ubicándose detrás y delante de la cámara, aunque no siempre lo segundo, e incorporan-

do la voz propia. Uno de ellos fue el norteamericano Ross McElwee y otro el holandés Johan van der Keuken. El realizador italiano Nanni Moretti hizo en los noventa dos ensayos audiovisuales de tónica confesional, en los que aparece no como el personaje álgido del director como en otras películas suyas —por ejemplo, el Michele Apicella de sus inicios—, sino como el mismo Moretti que cuenta sus experiencias, aunque muy probablemente, como ocurre con frecuencia en estos tiempos, esos relatos puedan tener una cierta dosis de invención. Ya Orson Welles en *Fraude* (1973) reflexionaba sobre la ilusión de lo verdadero o real, lo que viene muy a cuento a propósito de las derivaciones del documental en el que se borran cada vez más los límites con la ficción.

Las experiencias latinoamericanas

En América Latina se conocen pocos antecedentes en la línea esbozada. Los documentales han sido en el pasado de observación o de reportaje, principalmente. Con la instalación de las cámaras digitales, que han producido cambios en todas partes y han contribuido a las bifurcaciones del género que estamos vien-



▶ **Santiago**

do aquí y allá, también se ha incorporado el documental en primera persona que ya constituye un verdadero subgénero al interior de ese súper género, o gran matriz genérica que es lo que se conoce como el documental o el cine de no ficción.

Hasta hace muy poco, lo racional era pensar que el terreno de lo individual, de lo expresivo, de lo creativo, de lo subjetivo, estaba en los predios de la ficción narrativa o experimental. Parecía casi un contrasentido que el documental fuese un medio de transmitir las experiencias o los afectos del realizador, pues se conceptuaba mayormente (lo de Mekas se atribuía al campo de lo experimental) que era el género de lo 'objetivo' por excelencia, en oposición a la ficción, el género de lo 'subjetivo'. El documental miraba hacia 'afuera y no hacia adentro'.

Eso ha variado, sin que, claro, afecte a todo el universo documental ni mucho menos. Los tiempos del selfi fotográfico se proyectan en diversas direcciones y ya no es arrogancia del realizador ni del camarógrafo voltear la cámara hacia sí mismo. Ciertamente, las nuevas tecnologías acentúan el individualismo, alientan la expresión de la propia subjetividad, estimulan la automirada. Y eso hace parte del documental contemporáneo, no necesariamente para la complacencia en la imagen personal. No, por lo menos, en los mejores trabajos que se han venido haciendo y que se retrotraen al pasado familiar, a la historia de vida o a hechos significativos asociados al realizador. A veces, el filme se convierte en una suerte de autoanálisis, otras veces es evocador

o reflexivo, pero no frívolo ni autocomplaciente. Eso es lo que caracteriza a la mejor producción en el terreno de 'la mirada hacia sí mismo'; se hace en la indagación de aquello que permanece más o menos oculto o desconocido en la vida del autor o que se mira con otros ojos y desde la posición que trae consigo el tiempo transcurrido.

Veamos algunos ejemplos de lo que se ha venido haciendo en la región, por orden cronológico. No son necesariamente los mejores ni los más representativos: todavía no hay nada parecido a los consensos que en otras áreas se pueden encontrar, como cuando se habla de las mejores películas de la historia. Esos títulos canónicos no existen aún en el territorio que visitamos, al menos no en América Latina. Por otra parte, todas son expresiones de una mirada retrospectiva, una suerte de *flash back* sobre situaciones que afectan los orígenes y comprometen el contexto familiar. Son historias personales, pero también sobre la realidad social y política del continente en el que nos ha tocado nacer y vivir.

La línea paterna, de José Buil y Marisa Sistach (México, 1995)

Buil encontró un cofre con pequeños rollos que el abuelo paterno, un médico español que migró a Papantla, un pueblo cerca de Veracruz, había filmado entre 1925 y 1940 con una Pathé Baby en el formato de 9.5 mm ampliados a 35 mm. Esos rollos dejan ver en 1995 los rastros de un pasado olvidado: están los abuelos pero sobre todo los hijos

(el padre y los tíos del director) desde niños hasta jóvenes, como si el abuelo, aficionado a la fotografía y al cine, se hubiese adelantado sin pretenderlo en absoluto a lo que ha hecho Richard Linklater en *Boyhood* (2014). Claro, es Buil en compañía de Sistach, quien organiza y edita esas viejas imágenes en las que renace el pueblo de Tatantla y la casa de la familia Buil setenta y sesenta años atrás. El director comenta lo que va mostrando y reconoce, en primer lugar, al padre; luego a los tíos y tías, a los que conoció y a los que no conoció porque alguno se fue o murió joven.

Las imágenes evocadas y el relato nos implican de una u otra manera a todos, aun siendo lo que vemos una evocación particular con nombres y apellidos, pues se superpone a todo ello nuestra propia genealogía, los padres, tíos o abuelos que conocimos o no y que, muy probablemente, no tendremos oportunidad de ver nunca en imágenes como las que muestra *La línea paterna*.

Los rubios, de Albertina Carri (Argentina, 2003)

Una de las primeras películas que se interna en el terreno político a partir de una metodología ligada a la primera persona fue *Los rubios*. Sin embargo, más que un documental en sentido estricto es una de esas películas fronterizas entre la ficción y la no ficción que se han desplegado con tanta abundancia, especialmente a partir del uso de las cámaras digitales cada vez más portátiles.

En *Los rubios*, el documental y la ficción se entremezclan en torno a la desaparición forzada de sus padres después de la toma del poder militar en 1976. Albertina Carri no intenta hacer una exploración puntual del por qué de esas desapariciones, como hace Nicolás Prividera en *M*, más bien, propone un modo de acercamiento a ese pasado combinando datos pretéritos con otros que pertenecen a la actualidad; mezclando testimonios con fragmentos interpretados (una actriz representa a la directora y lo dice expresamente cuando aparece en escena) e incluso con animación de muñecas, sin que la directora deje de aparecer, pues la vemos en varios momentos, incluso con su 'doble', la actriz que la encarna. Carri muestra un universo quebrado, desestructurado, que es una proyección de sí misma, de su condición de huérfana, del vacío que esa pérdida supuso en su vida.

Alias Alejandro, de Alejandro Cárdenas (Perú, 2005)

El director es hijo de uno de los dirigentes del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), Peter Cárdenas, quien purga prisión

desde comienzos de los noventa. Alejandro había dejado de ver a su padre a los cinco años y prácticamente lo había olvidado, hasta que una carta de Peter —que recibió a los 22 años— lo confronta con ese padre ausente. A partir de allí, Alejandro indaga en la 'línea paterna', no solo en el padre sino en los hermanos, abuelos y tíos que desconocía e inicia un recorrido que lo lleva desde Suecia (donde vive la segunda esposa del padre y sus medio hermanos), hasta el Perú donde conoce al abuelo y a los tíos.

Lo que no aparece, porque no le permitieron ingresar con la cámara, es el encuentro con Peter Cárdenas en la cárcel, pero lo reconstruye sintéticamente con imágenes animadas. La voz de la madre del realizador desempeña una función crucial al ir contando la historia del hijo, así como los noticiarios y extractos de documentales informan sobre las actividades del MRTA. Con ello hay una doble pesquisa: la que apunta a la propia historia personal y la que apunta al marco histórico que le ofrece claves para entender las razones del distanciamiento paterno.

Santiago, de Joao Moreira Salles (Brasil, 2006)

En este caso, el realizador Moreira Salles —hermano del también cineasta, y más conocido, Walter Salles—, no confronta el pasado a través de imágenes encontradas, sino del testimonio del antiguo mayordomo de la casa familiar, un hombre de origen argentino llamado Santiago que habla el portugués con fuerte acento extranjero, pese a las decenas de años vividos en Brasil. Santiago se explaya con amplitud en respuesta a las preguntas de Moreira y habla de su vida, de



▶ *Alias Alejandro*

su gusto por la ópera y de su pasión coleccionista de datos acerca de reyes y nobles.

Pero, al mismo tiempo, habla de la relación muy cercana –casi familiar–, con la rica familia de la que fue mayordomo y esos datos alcanzan al propio director-entrevistador. Es decir, hasta cierto punto Santiago es el espejo del propio Moreira y no alguien ajeno a quien se entrevista; como suele ocurrir en los documentales periodísticos o, incluso, en la tradición del *cinéma vérité* iniciado por Jean Rouch y Edgar Morin en Francia y en las películas que filmó el argentino Jorge Prelorán, por más familiaridad que los realizadores hubiesen logrado con él o los entrevistados. En el caso de *Santiago*, el realizador está presente en el fuera de campo y solo su voz se escucha, pero de algún modo está presente en el mismo entrevistado, como *interpósita persona*.

El telón de azúcar, de Camila Guzmán (Cuba, 2006)

Camila Guzmán es hija del célebre documentalista chileno Patricio Guzmán y vivió su infancia, desde los dos años, en el exilio cubano de su padre mientras que la dictadura militar chilena regía en el país sureño. En *El telón de azúcar*, Camila, residente en París, regresa a Cuba después de varios años y vuelve a los lugares que habitó, a sus amistades de infancia y adolescencia que se formaron en el sueño de una sociedad revolucionaria. El reencuentro, narrado por la misma

directora, está marcado por el desencanto. Los sueños de un mundo mejor se han desmoronado en la penosa situación en que Cuba quedó después del 'periodo especial', luego de la caída de la Unión Soviética y la disgregación de sus repúblicas.

Pocos documentales han mostrado con la elocuencia de *El telón de azúcar*; los signos de un tiempo transcurrido donde lo que parece estar igual a primera vista (las casas, las calles, los barrios, las escuelas) ya no lo está, y el testimonio de los que se quedaron puede ser realmente impiadoso. Aunque la directora transmite su malestar emocional, sin los latiguillos contrarios a la revolución cubana que, probablemente, otras visiones en primera persona de exiliados cubanos, por ejemplo, hubieran enfatizado. En el documental de Camila Guzmán, más que nostalgia, hay pesar por del desfase entre lo que se 'soñó' y la realidad de estos tiempos.

M, de Nicolás Prividera (Argentina, 2007)

En diversos países, pero sobre todo en Argentina, el documental se ha consolidado como un medio para indagar, investigar, reflexionar o evocar la violencia homicida desde el poder estatal. En el caso argentino, la que se instaló durante el último régimen militar, entre 1976 y 1983. Y no solo el documental, pues la ficción ha sido también copiosa en el tratamiento del tema.

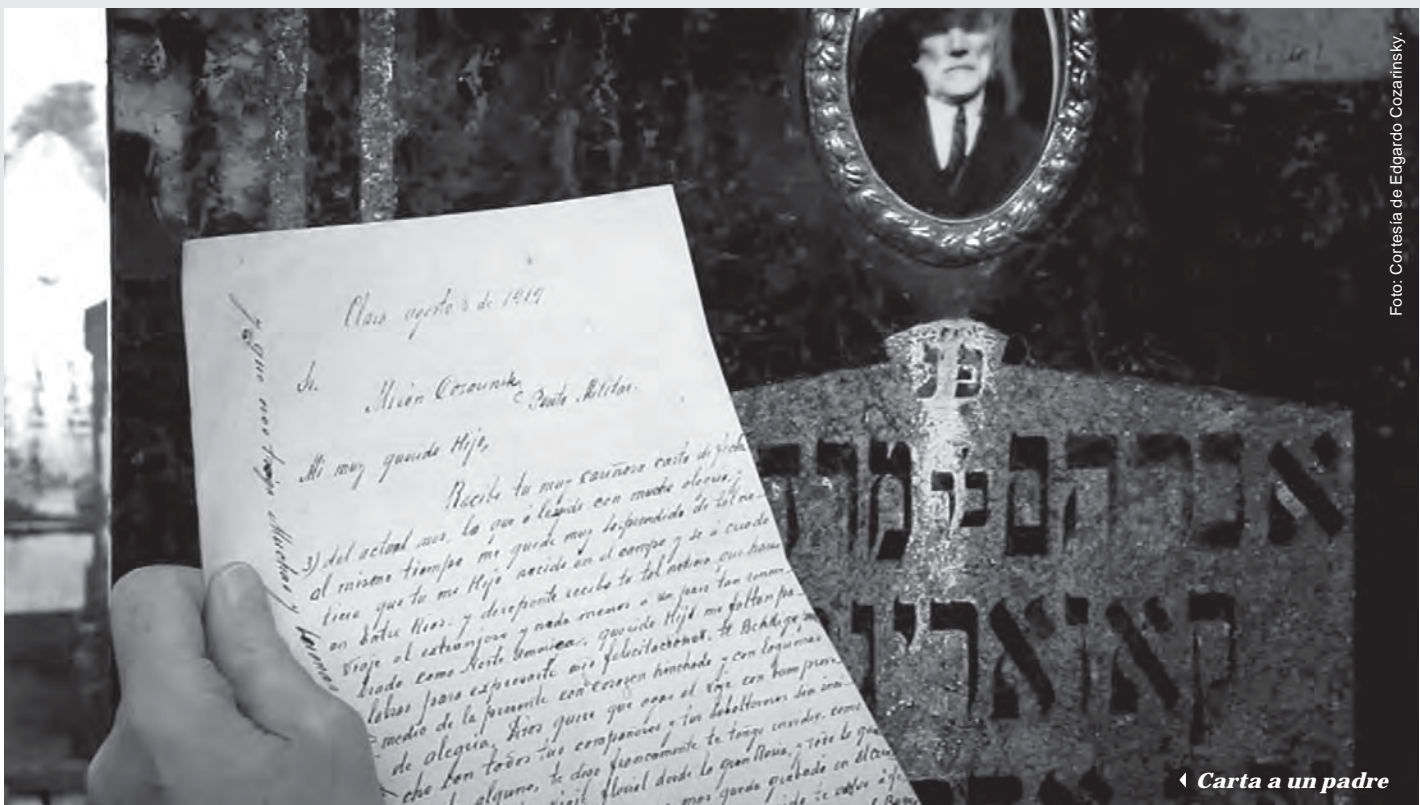


Foto: Cortesía de Edgardo Cozarinsky.

◀ Carta a un padre

Una de las vías por las que discurre la indagación del pasado es a través de realizadores directamente comprometidos con los traumas de esa violencia, como Albertina Carri en *Los rubios*. Otro de ellos es Nicolás Prividera, cuya madre, la bióloga Marta Sierra, fue 'desaparecida' a los pocos días del golpe militar de 1976. A *M* (título que sugiere el nombre Marta y también la M de montoneros) se le ha llamado un filme de búsqueda. Es cierto, como lo son varios otros que escarban en el pasado para intentar conocerlo y comprenderlo. Prividera busca aquí los restos de su madre y al no encontrarlos, busca a quienes la conocieron y estuvieron cerca de ella. El realizador no entrevista; pregunta, interroga, discute y se hace presente de manera muy pasional al interior del itinerario que supuso la concepción y realización de esta película, incluso cuando muestra imágenes filmadas de su madre.

Más allá de lo que significa *M* como una experiencia de indagación en el pasado y en la identidad personal, estamos ante una suerte de búsqueda generacional de quienes tratan de encontrarle un sentido a ese trauma histórico que fue para Argentina la 'desaparición' de tantos jóvenes durante un periodo en que la supuesta ley de la seguridad nacional se valió del secuestro y del asesinato.

Fotografías, de Andrés Di Tella (Argentina, 2007)

Otra vez el motivo de la búsqueda de la madre, pero en circunstancias y por razones distintas. Di Tella, hijo de argentino y de india, indaga en el pasado de su madre y en la cultura de la que provino, intentando, claro está, entender su propia identidad antes prácticamente negada, según lo que dice en la película, por no sentir como propia la raíz materna de su personalidad. Di Tella viaja a Madras y completa luego su periplo ('completar', en estos casos, es un eufemismo porque muchas cosas quedan fuera), en la misma Argentina, donde entre otros confronta a su padre, Torcuato Di Tella, con el recuerdo de la madre, psicoanalista de profesión.

Como en *M*, las imágenes filmadas, sobre todo las fotografías que están señaladas desde el título, son las que activan ese pasado que se siente como muy lejano, incluso remoto, debido a ese otro mundo (el de la madre, el de la sociedad a la que perteneció) tan diferente y, sin embargo, anclado en los genes del propio realizador. Como un habitante de dos mundos que intenta armar su propio rompecabezas, Di Tella va uniendo los pedazos sueltos de una historia propia desarticulada por circunstancias que trata de explicar, aún cuando, como en otros casos, la explicación sea insuficiente.



Foto: Cortesía de Andrés Di Tella.

► **Fotografías**

Carta a un padre, de Edgardo Cozarinsky (Argentina, 2014)

Nuevamente la búsqueda de las raíces, pero en un tono más íntimo aún, más privado y confesional. Edgardo Cozarinsky, un ya veterano cineasta y escritor argentino de raíces judías, indaga en los orígenes europeos de su familia; en el viaje hacia Argentina, en el establecimiento familiar en Entre Ríos, en la conversión del abuelo en un 'gaucho judío' y en la integración plena de su padre en la vida del país: hizo la carrera naval, llegando a ser un oficial de la armada argentina.

Cozarinsky muestra cartas, fotos, visita los lugares donde la familia se instala, dialoga y pregunta, intentando bucear en sus propias raíces (como hacen otros de los realizadores que se internan en el pasado étnico-familiar), a las que, como él mismo lo dice en la narración, no les había prestado suficiente atención. *Carta a un padre* es un cálido homenaje a la memoria de quien no fue un padre ausente, aunque sus intereses y preocupaciones fueran muy divergentes a los de su progenitor, tal vez algo menos de lo que creía el hijo, a la luz de las informaciones que logra reunir en este documental de búsqueda.

Estos ocho títulos constituyen solamente un muestrario de una veta que se sigue explorando y que, seguramente, seguirá dando que hablar y escribir. Vendrán sorpresas y variantes que en estos momentos no se pueden predecir. Lo que sí vemos es que hay una copiosa producción de documentales autobiográficos o en primera persona, la mayor parte de ellos es deleznable desde un punto de vista expresivo o irrelevante como testimonio personal. Como siempre, lo valioso es escaso y esta selección da cuenta de algunos títulos especialmente significativos. ◻