

TRANSICIONES Y TRANSFORMACIONES: **EL CINE de lo REAL LATINOAMERICANO durante la última década**

El artículo examina algunos rasgos del actual documental producido en América Latina, a partir de la afirmación del llamado "giro subjetivo" y sus derivaciones en este ámbito. Las transformaciones tecnológicas y de los regímenes de visibilidad implicados en el pasaje a lo digital, el lugar del ojo y de la cámara, los bordes entre ficción y documento en el filme, el ascenso con el trabajo sobre archivos y las dimensiones performativas del documental son abordados a partir de una selección de películas de la década producidas en la región.



ine de lo real, categoría en transición

Es difícil elegir un término para referirnos a esa categoría de casi un siglo, denominamos, mayoritariamente, documentales. La larga trayectoria de esta palabra, si bien habilita un reconocimiento plausible, se relaciona, en el imaginario del espectador común, con ciertos modelos que a lo largo de las últimas décadas han sido intensamente delineados por formatos y hábitos televisivos. Por otra parte, algunas definiciones normativas del documental también persisten, desde mucho antes, a partir de ciertas identidades recurrentes en la historia misma del cine. No obstante eso, durante las últimas décadas, este campo en transformación ha sido designado mediante términos en disputa: nuevo documental, documental de creación o de autor, cine de no ficción, entre otras. También se ha difundido la expresión que consta en el título de este artículo que, aunque no sea del todo satisfactoria, aquí escogimos para dar cuenta de un modo de hacer y ver cine que se interroga por sus relaciones cambiantes con el mundo sometido a la mirada y la escucha, el estatuto de esa zona compartida que denominamos realidad, y los modos en que la ficción se relaciona con ella. Un cine de lo real, entonces, que forma parte de lo más activo e innovador del presente cine latinoamericano.

Es posible delinear ciertas tendencias en el cine de lo real filmado durante la última década en América Latina. Entre ellas, sin duda, consta una decidida afirmación de las narrativas en primera persona, que ya habían ido en ascenso desde los tramos finales del siglo pasado, en sintonía con una tendencia global. El punto de vista documental ha sido así reconsiderado a partir de ese entramado subjetivo que porta indefectiblemente, aun cuando se reclamase como abanderado de la más pulcra objetividad.

Como suele insistir Jean-Louis Comolli, lo que registra un documental es fundamentalmente su modo de documentar. La asunción consciente de un sujeto que construye y es portador de un punto de vista (óptico, narrativo, ideológico), y se dirige a otro, el espectador, que aportará lo suyo en la fruición cinematográfica, se evidencia como un importante punto de confluencia en la producción de la década. Cineastas y espectadores, interpelados por un cine que plantea preguntas sobre su relación problemática con la realidad como algo preexistente, y cuestionándose sobre ese horizonte escurridizo y que, no obstante, nos determina, y que designamos como lo real.

Consumado ya el tan mentado giro subjetivo en el cine de lo real, lo que se ha expandido en la década son ciertas opciones para explorar nuevas fronteras. En este artículo destacaremos algunos elementos sobresalientes de dicha exploración en curso.

Reafirmación de la cámara

Una de estas expansiones del cine de lo real se refiere a la articulación entre el lugar de la cámara y los nuevos regímenes de lo visible. Cuando en la última década del siglo pasado se instaló un cambio rotundo en los regímenes de lo visible mediante el avance de la digitalización, el primer ámbito percibido como síntoma de esa revolución era el de la aparición de nuevas formas de imagen. El imaginario digital parecía instalar al registro de imagen en un lugar contingente, superado por las posibilidades de modelización de las computadoras, que habían arribado para proponer imágenes dotadas de un realismo fotográfico. Pero al filo del cambio de siglo, las nuevas cámaras miniDV, sumadas luego a las *action cameras* y dispositivos de captura de alta definición, determinaron que el ojo tecnológico se instalase en un lugar determinante. Una nueva cámara



Foto:
Navajazo

Fuente: YouTube

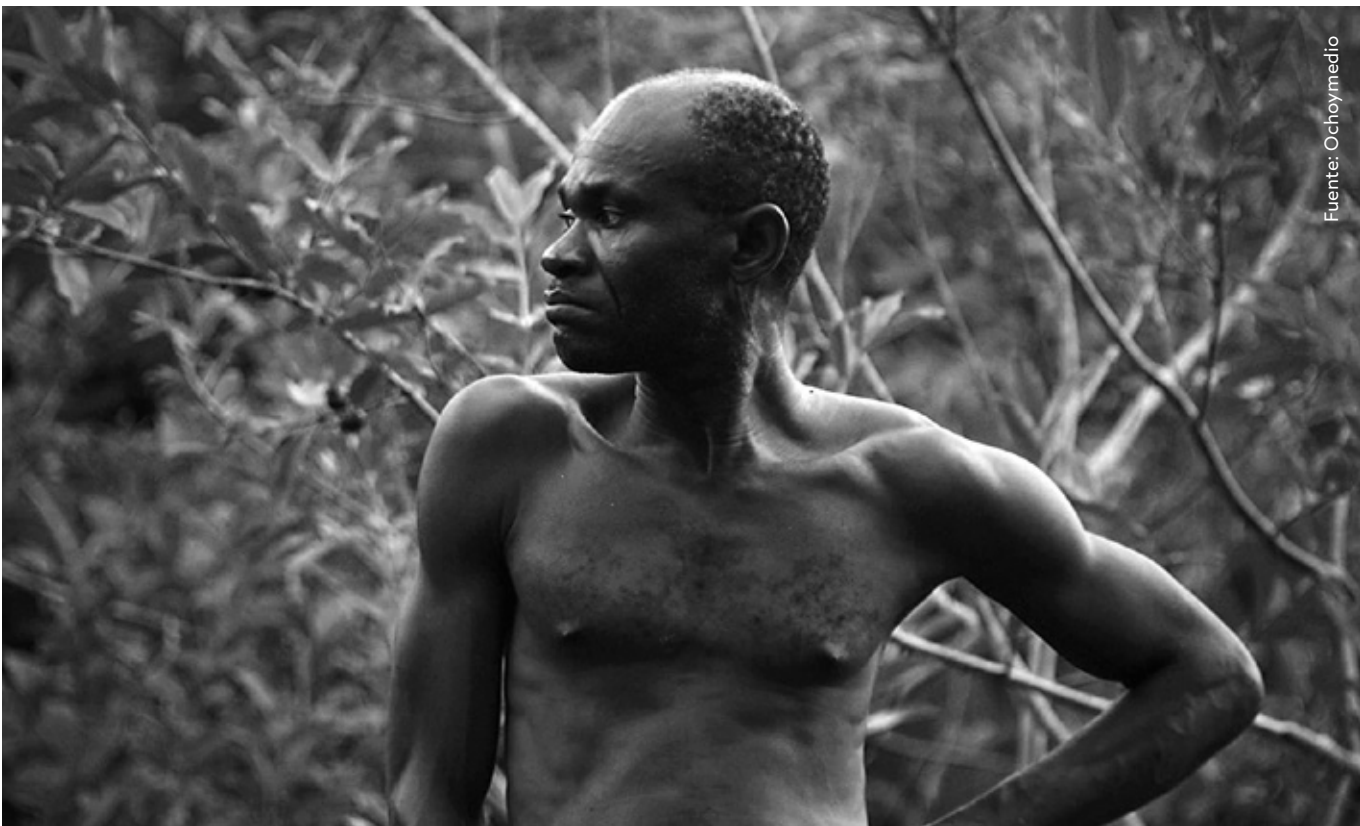


Foto:
Jean Gentil

desencadenada. A partir de allí, el cine de lo real se abrió a nuevas circunstancias en su abordaje del mundo. Aquella observación celebrada por el *direct cinema*, entre otros, posibilitó nuevas experiencias y una subcategoría muy activa, tanto como para hacer común la identificación de “documental de observación” para muchas obras de las últimas dos décadas. Más allá de cierta tendencia a caer en la mera fórmula de asistencia impasible ante los hechos observados, algunos trabajos atravesaron, mediante un verdadero ejercicio crítico de la observación, las superficies capturadas para acceder a una inusitada poesía, como la vida en un lejano salar norteño en la chilena *Surire* (2015) de Bettina Perut e Iván Osnovikoff o los trabajos cotidianos de un equipo de pintores de leyendas políticas, entre la economía informal y el diseño de tipografía vernáculo, en la argentina *Cuerpo de letra* (2015), de Julián D’Angiolillo.

Resplandores del ensayo

Las incursiones del argentino Edgardo Cozarinsky en la tan intrincada como decisiva zona del ensayo cinematográfico han sido ampliamente reconocidas desde los tiempos de *La guerra de un solo hombre* (1982). En la última década, tras la confesional y recapitulatoria *Apuntes para una biografía imaginaria* (2010), el cineasta formuló con su *Carta a un padre* (2013) una rememoración que es tanto la de la historia de la relación con su padre, un marino cuyos permanentes viajes espaciaron el trato con su hijo, como la crónica de la comunidad judía en el litoral argentino a la que aquel perteneció. Si bien el ensayo, esa apuesta

subjetiva que integra conocimiento e implicación emotiva buscando un contacto cercano entre autor y espectador, insistió desde los inicios mismos de las realizaciones de Cozarinsky, en otros veteranos referentes como el chileno Patricio Guzmán, parece haberse acentuado en la última década. En *Nostalgia de la luz* (2010) el cineasta relaciona lo cósmico con lo político y lo íntimo, mediante la inesperada vinculación que descubre entre el trabajo de los astrónomos en el desierto de Atacama y la búsqueda incierta en ese mismo desierto, donde algunos familiares hoy siguen buscando los restos de sus seres queridos asesinados por la dictadura de Pinochet. Guzmán prosiguió con la aún más ambiciosa *El botón de nácar* (2015), con su seguimiento a través de una suerte de memoria acuática, de las relaciones entre el mar, los marineros británicos, los indígenas patagones y los prisioneros políticos de la dictadura. No es el menor de los logros en estos trabajos de Guzmán que estos verdaderos prodigios de escala en su visión fueran estrechamente articulados con una enunciación de notable cercanía con el espectador.

El ensayo audiovisual en el cine de lo real plantea de una manera dramática ciertas cuestiones de distancia: entre realizadores y espectadores, entre el sujeto y el objeto de la filmación. Distancia que puede plantearse en forma amorosa. Así ocurrió con *Ata tu arado a una estrella* (2017), donde Carmen Guarini retrata a su viejo amigo y maestro, Fernando Birri, en un largometraje cuyas imágenes fueron rodadas a lo largo de dos



Foto:
*Nostalgia
de la luz*

décadas, y que no es solamente la crónica de una larga amistad sino el análisis de una utopía que llevó el nombre de Nuevo Cine Latinoamericano. La evocación no está teñida de nostalgia sino lúcida mente abierta por Guarini y el mismo Birri, en diálogos casi socráticos hacia el cine del porvenir.

Los bordes del documento y la ficción

El cine de lo real ha demostrado como uno de sus rasgos remarcables el establecimiento de fronteras borrosas entre el orden de la realidad y el de la ficción. Más aún, suele expandirse en esos intersticios donde la presunta frontera se revela como toda una zona de carácter indecidible. Filmografías como las del mexicano-canadiense Nicolás Pereda han sabido interrogar en detalle esa región donde la indeterminación del régimen de los acontecimientos requiere de una apuesta tanto del cineasta como de los espectadores. Desde *Verano de Goliat* (2010) hasta *Mi piel, luminosa* (2019) el adentrarse en esa zona incierta ha sido una de las marcas de su producción. En otro registro, pero también entremezclando el intento de captura de lo real y la construcción ficcional, la dupla integrada por el mexicano Israel Cárdenas y la dominicana Laura Amelia Guzmán presentaron en *Jean Gentil* (2010) las tribulaciones de un maestro haitiano intentando dificultosamente ganarse la vida en Santo Domingo.

Dos aproximaciones a los límites de la representación lograron en la década acercarse con contundencia al fenómeno de la violencia en México tensando los límites de la clásica representación documental y abriéndola a otras

perspectivas. En *Tempestad* (2016) Tatiana Huevo recoge el testimonio de dos mujeres, Miriam y Adela, afectadas por una violencia que impregna cada resquicio de lo cotidiano. Pero en lugar de atenerse al testimonio oral de cuerpos presentes en el encuadre, elige la disyunción entre los relatos de sus protagonistas y las imágenes que configuran todo un paisaje del terror en el México contemporáneo. De un modo igualmente experto en su mezcla de reticencia e impacto emotivo, Everardo González indaga en *La libertad del diablo* (2017) las vidas de víctimas y victimarios de la violencia sistemáticamente instalada, expuestos ante la cámara, pero dotados de una máscara que —excepto en un caso decisivo— ocultan sus rostros. El daño a los cuerpos, las vidas irremediablemente destruidas, desfilan en una puesta en escena del espanto que recurre a esos más oscuros fantasmas que provienen no de la mostración obscena, sino de la apelación a un espectador partícipe que colabore con sus propias imágenes privadas para enfrentar lo que la pantalla oculta, demuestra.

En ese terreno, donde la realidad y ficción convergen y se complementan, ha extendido parte de su filmografía el chileno José Luis Torres Leiva, quien en una propuesta como *El viento sabe que vuelvo a casa* (2016) toma como protagonista a su colega Ignacio Agüero, quien, con una excusa ficcional, despliega un revelador viaje por el sur de Chile que es también un tránsito por las fronteras entre distintos órdenes del relato en el cine de lo real. El mismo Agüero, en tanto cineasta, prosiguió en la década con *El otro día* (2013) o

Nunca subí el Provincia (2019), elevándose de hechos particulares y hasta casuales de su casa y vecindario hasta el delineamiento de verdaderos retratos plurales de su mundo y su tiempo, en filmes que, no obstante la amplitud de su espectro, mantienen una mirada cercana que oscila entre la realidad y la fábula.

Performatividad y trabajo de archivo

Más allá de permitir un tipo particular de documentales en tanto subcategoría, lo performativo se encuentra en buena parte del núcleo mismo del cine de lo real en las pantallas contemporáneas. Se trata de una dimensión que, por una parte, convierte al acto mismo de hacer un filme en una intervención que en cierto modo transforma el mundo retratado, perforando las nociones de objetividad y abriéndose a un principio de incertidumbre que obliga a preguntarse no solamente sobre qué es esa realidad que asoma ante la cámara, sino también sobre qué discurso y qué sujetos involucra, abiertos a un cambio provocado por el mismo proceso que se realiza. En el camino se diluyen especialmente los perfiles de una representación consolidada para permitir un acceso exploratorio, cuestionador de una realidad previamente constituida. De ese modo, desde Tijuana, casi en la frontera entre México y los Estados Unidos, Ricardo Silva en *Navajazo* (2014) dispone, mediante un ejercicio de etnoficción, un tenso mosaico que hace estallar las delimitaciones entre realidad y artificio. Juliana Antunes, en su ópera prima *Baronesa* (2017), indaga las difíciles vidas de varias mujeres solas en una favela de Belo Horizonte; la chilena Lissette Orozco se lanza en busca de la verdad sobre una tía querida que guarda un secreto oscuro relacionado con la dictadura pinochetista en *El pacto de Adriana* (2017). En todas esas propuestas queda en evidencia cómo el tema de un documental performativo no lo preexiste, sino que es hasta un efecto de lo que surge en su marcha.

Si a grandes rasgos los noventa fueron para el cine los años de la instalación de un imaginario digital sostenido por nuevas imágenes informáticas y la década siguiente fue signada por la ampliación de las posibilidades de la cámara, con la reconsideración del cine como un ojo técnico abierto al mundo visible, la segunda década de este siglo demostró que la revolución digital también implica una radical transformación en el ámbito de los archivos audiovisuales. El contacto renovado y multiplicado con esas evidencias del pasado es una práctica crecientemente central en el cine de lo real. Aunque el trabajo con archivos no es cosa nueva, y ya puede advertirse en los magistrales trabajos pioneros de realizadoras como Esfir Shub en tiempos tan distantes como los del cine revolucionario soviético, puede advertirse que por su abundancia y disponibilidad este tipo de materiales ha sido insumo fundamental en unas cuantas realizaciones clave realizadas en nuestra región en años recientes.

Por ejemplo, en *La muerte de Jaime Roldós* (2013) los ecuatorianos Lisandra Rivera y Manolo Sarmiento culminaron un trabajo de siete años de investigación en archivos tratando de esclarecer la muerte del presidente de su país ocurrida hace cuatro décadas en un extraño accidente aéreo.

Los archivos se recuperan, se acumulan, se ofrecen a disponer relaciones. Partiendo de un trabajo previo realizado en formato de videoinstalación, la argentina Albertina Carri se remonta en *Cuaterros* (2016) a una doble historia. Por un lado, el de la búsqueda de un filme perdido sobre la vida del bandolero rural Isidro Velázquez, que fuera filmado por el cineasta Pablo Szir, desaparecido en la última dictadura. Pero por otro, *Cuaterros* también trata sobre la relación entre Albertina y su padre, Roberto Carri, también desaparecido bajo el régimen de las Juntas, quien trató la figura de Velázquez en un influyente libro escrito durante su breve trayectoria como sociólogo. El largometraje resultante, de montaje virtuoso y narrativa torrencial, mantiene una experiencia multipantalla en su diseño que permite al espectador confrontar los archivos en tensión dentro de su campo visual, casi abierto a la experiencia de un fascinado montajista.

Algunas veces, como ocurre con *El silencio es un cuerpo que cae* (2017), de la argentina Agustina Comedi, los archivos fundamentales pueden ser viejos videos familiares realizados por un padre hoy ausente. Indagando esas grabaciones de familia, fiestas y vacaciones, la cineasta descubre no solamente un secreto familiar largamente guardado, sino un retrato coral donde la diversidad sexual en un clima marcado por la represión política se revela a partir de la trama de la vida de los seres más cercanos. Comedi lee en esos videos y en algunos testimonios actuales el gozne donde lo privado e íntimo se articula con lo colectivo

Foto:
Últimas
conversas



Fuente: Ambulante

elaborando un discurso que es enunciado en un registro personal y político a la vez.

Acaso más destacable que las melancólicas reflexiones políticas vertebradas por João Moreira Salles en su filme *En el intenso ahora* (*No Intenso Agora*, 2018) sea la confrontación del espectador con la impactante presencia de los archivos con que arquitectura su filme. Imágenes que van desde la espectral visita de la madre del realizador a la China de Mao hasta las sublevaciones políticas y juveniles en el plano internacional que acompañaron al célebre mayo del 68, que atravesaron Europa y América. Lo que el filme dispone a partir del poder del archivo, es la evidencia de un tiempo de radical discontinuidad con un presente vivido como estado de pérdida.

El trabajo sobre archivos también ha sido esencial en filmes colombianos como *Carta a una sombra* (2015), de Daniela Abad y Miguel Salazar y proseguido sobre materiales más fragmentarios y enigmáticos aún en *The Smiling Lombana* (2018), también de Abad, donde a partir de documentación dispersa y un tejido de ausencias en torno a un personaje del que se conservan vestigios apenas perceptibles, recuerda no solo que lo personal es político, sino que también lo familiar es político tanto en el plano de lo manifiesto como en los secretos que intentan sellar algunas incómodas revelaciones.

La memoria en tensión, la historia en curso

Podría afirmarse que durante la pasada década el cine de lo real en América Latina, cuando volvió su mirada al pasado, acentuó su incidencia en cuestiones relativas al trabajo de la memoria. Como trasfondo, por cierto, estuvo la historia, aunque el giro subjetivo más bien optó por aludirla en forma oblicua, tamizada por puntos de

vista que la dejaron avizorar como una compleja composición de fondo que se advierte detrás de las activas figuras de entramados personales, familiares o lo dispuesto mediante lo tejido por otras intersubjetividades.

En *Diario de una búsqueda* (*Diario de Uma Busca*, 2010), la argentino-brasileña Flavia Castro indagó en una exploración que fue un buceo en su memoria familiar e investigación de los rastros que a lo largo de varios países dejó su padre Celso, activista y exiliado político, muerto en Porto Alegre en confusas circunstancias revestidas de hecho policial. Castro reconstruye una autobiografía itinerante como hija de combatientes conjugando la necesidad de conocimiento y la recuperación de una memoria afectiva. Por su parte, la realizadora paraguaya Renata Costa, con su *Cuchillo de palo* (2010), a partir de sus interrogantes sobre los secretos que rodeaban a un tío ya muerto, retrató la condición y subcultura gay en el entorno represivo de la dictadura de Stroessner.

El tránsito propuesto fue de lo familiar, a través de la memoria, hacia lo político. De una manera delicadamente oblicua, Paz Encina dispuso en *Ejercicios de memoria* (2016) su abordaje de la figura y la vida de Agustín Goiburú, el más conspicuo opositor político del régimen de Alfredo Stroessner, que sería uno de los desaparecidos en el marco del Plan Cóndor, que unió a varias dictaduras continentales en una monumental campaña represiva. A partir de los testimonios orales de su esposa e hijo, elaboró un guion donde las evocaciones interactúan con imágenes de espacios vacíos ligados a su vida en el exilio, a distintos archivos provenientes de los legajos de Goiburú, o a los lugares que verifican su ausencia. Si en *El intenso ahora*, Moreira Salles teñía con desencanto su mirada política y deshojaba la historia entre diversos fantasmas, esa misma historia, más bien, se permitió aparecer dramáticamente, en tiempo presente, en filmes como *O processo* (2018), de María Ramos, que toma las crónicas mediáticas del *impeachment* a Dilma Rousseff en el marco del virulento ascenso de la derecha en Brasil. Mediante un elaborado montaje, solo identificando, seleccionando y relacionando las imágenes del proceso, Ramos elabora su análisis y demuestra nítidamente las implicancias de un drama histórico en curso. En un registro más intimista, Petra Costa en *Al filo de la democracia* (*The Edge of Democracy*, 2019) sigue entre bambalinas la persecución y encarcelamiento de Lula da Silva. A propósito de este último filme: otra decidida tendencia de la década no se evidenció tanto en la producción como en la circulación y acceso del cine de lo real. De las salas a los espacios alternativos, por una parte, extendiendo los circuitos físicos de contacto con los espectadores, pero muy especialmente también fue decisiva la mayor disponibilidad que puede apreciarse con la extensión a las plataformas virtuales. Más allá de sus diferencias y de la acechanza de reducción a

Foto:
Navajazo





sus fórmulas provenientes del reportaje televisivo, al aparecer rodeado de propuestas de corte más convencional, no pocos trabajos pudieron ser vistos por *streaming* bajo diversas plataformas nacionales, regionales y globales. En algunos casos, hasta han sido producidas por estos ascendentes actores de la pantalla contemporánea, como ha ocurrido en el caso de Netflix, que ofició como productora de *Al filo de la democracia*.

Despedidas y legados

En la década asistimos, además, a dos despedidas de cineastas de lo real que en las últimas décadas se habían convertido en referentes mayores, signando con su influencia los últimos años. El brasileño Eduardo Coutinho dejó inacabada, con su trágica desaparición, su *Últimas conversas* (2015), que completarían sus asistentes João Moreira Salles y Jordana Berg. En esa ocasión, el cineasta confesaba lo que a su juicio era un fracaso de su “cárcel”, el dispositivo fílmico-conversacional, que había depurado en la última década, enfrentado al complejo contacto con el mundo adolescente. Pero más allá de las perplejidades de Coutinho, el filme deja apresar una forma exquisita del arte de la mirada y la escucha que es el cine, regulada por quien acaso no encuentre herederos en esa maestría.

Otra ausencia mayor fue provocada por la muerte de Luis Ospina, quien con su monumental *Todo comenzó por el fin* (2015) elaboró una mixtura de ensayo autobiográfico y diario filmado, conec-

tado con una situación extrema de su salud, que se convertiría en la *summa* de una generación, la del célebre grupo de Cali, y a la vez en un vital testamento cinematográfico. Ospina, que especialmente a partir de *Un tigre de papel* (2008) fue extendiendo con su inteligencia y gentil figura un creciente grado de ascendencia entre las nuevas generaciones de realizadores, fue otro maestro que dejó en esta década una marca fundamental.

Epílogo: el sostén de una promesa

Más allá de continuidades y transformaciones, estos años dejaron entrever que por las configuraciones cambiantes del cine de lo real se hizo presente buena parte de lo más estimulante producido para las pantallas en nuestro continente augurando en cada nuevo encuentro una dimensión de novedad y sorpresa que no se observa con tanta frecuencia en las producciones pertenecientes al campo comúnmente designado como ficción. Al mismo tiempo, estas piezas son manifestaciones de una política y una ética del cine como práctica de mirada y escucha que no se concentra en la contemplación gozosa de su ombligo audiovisual, sino que se lanza a un horizonte que posee mucho de reinención de aquella promesa cinematográfica suscripta por los pioneros en las postrimerías del siglo XXI. Una promesa que se relaciona con el goce y la emoción, pero también con el conocimiento y la posibilidad de pensar y repensar, entre otras cosas, qué es eso que luego de tanto tiempo seguimos llamando cine. ◻

Foto:
Lisette
Orozco,
directora de
*El pacto de
Adriana*