

**Aproximación a las teorías y prácticas  
del documental de "intervención política"  
en Nuestra América**



**JORGE FALCONE**

*A la memoria de mi maestro Gerardo Vallejo,  
y mis amigos Octavio Getino y Susana Velleggia*

## **I . Sobre las nociones de "Nuestra América" y el documental de "intervención política"**

### **Crítica al supuesto origen latino de América**

El concepto de "América Latina" fue creado por un sociólogo francés, Michel Chevalier, en el siglo XIX, cuando el emperador Maximiliano fue instalado en México y los franceses querían justificar una expedición militar a ese país con la idea de expandir su imperio a los países del sur.

Este intelectual viajero y senador francés de mediados del siglo XIX, era un abanderado de los suelos imperialistas de Francia en América, y quería probar que aquel país, y no Estados Unidos, era el que reunía mayores afinidades históricas con la región, cosa absurda de por sí, considerando a España y Portugal. Chevalier argumentaba que los países al sur de Estados Unidos eran "latinos" y "católicos", mientras que los Estados Unidos y Canadá eran "anglosajones" y "protestantes". La conclusión lógica, para Chevalier claro está, de esta división de América era que Francia, la principal potencia "latina" del mundo de entonces, estaba llamada a liderar a sus naciones hermanas en las Américas. Pocos años después, España acuñaría un término para marcar su propio rol de liderazgo en la región: Iberoamérica.

Chevalier había llegado a convencer a Napoleón III de instalar al emperador Maximiliano en México, como una avanzada de lo que esperaba se convirtiera en un inmenso imperio francés en el Nuevo Continente.

Otra versión sostiene que fueron los propios latinoamericanos, a través de ensayistas como el dominicano Francisco Muñoz del Monte, los chilenos Santiago Arcos y Francisco Bilbao, y, sobre todo, el colombiano José María Torres Caicedo, quienes empezaron a usarlo como referencia geográfica a comienzos de 1850, algunos años antes de los escritos de Chevalier. Los hispanoamericanos adoptaron el término como reivindicación en un momento en que Estados Unidos parecía empeñado en crear un imperio que se extendería cada vez más hacia el sur del continente.

No está de más advertir que, pese a lo arraigado de dicho concepto, este dista de reflejar la auténtica genealogía de la región.

### **En procura de reflejar otra pertenencia**

La definición "Nuestra América" parecería ser la más apropiada para abarcar y delimitar el espacio y la identidad que nos pertenecen a los hasta ahora llamados latinoamericanos y caribeños.

El psiquiatra y escritor Guillermo Cohen De Govia propuso en un taller, en el marco del III Congreso Anfictiónico Bolivariano desarrollado en la Universidad de Panamá en noviembre de 1999, la utilización del término “nuestroamericanos” para definirnos a nosotros mismos.

En la línea de Martí, quien en su famoso trabajo de 1891 nos aconsejaba: *“La historia de América, de los incas a acá, ha de enseñarse al dedillo, aunque no se enseñe la de los arcontes de Grecia”*, Alejo Carpentier, en un discurso pronunciado en el Aula Magna de la Universidad Central de Venezuela, el 15 de mayo de 1975, decía: *“De ahí que la historia de nuestra América haya de ser estudiada como una gran unidad, como la de un conjunto de células inseparables unas de otras, para acabar de entender realmente lo que somos, quiénes somos, y qué papel es el que habremos de desempeñar en la realidad que nos circunda y da un sentido a nuestros destinos. Decía José Martí - agrega Carpentier - en 1893, dos años antes de su muerte: ‘Ni el libro europeo, ni el libro yanqui, nos darán la clave del enigma hispanoamericano, añadiendo más adelante: Es preciso ser a la vez el hombre de su época y el de su pueblo, pero hay que ser ante todo el hombre de su pueblo.’ Y para entender ese pueblo - esos pueblos - es preciso conocer su historia a fondo, añadiría yo.”*

Entender realmente lo que somos, quiénes somos, nos dice Carpentier, para darle un sentido a nuestro destino; y ese destino no es otro que el de resignificarnos en nuestra verdadera identidad para lograr la liberación definitiva. Aprender nuestra verdadera historia - hasta ahora la de los vencidos, la que yace en los subterfugios de la memoria colectiva y de las promesas comprometidas -, pero no *“con el fetichismo - como nos sostenía Julio Antonio Mella - de quien gusta adorar el pasado estérilmente, sino de quien sabe apreciar los hechos históricos y su importancia para el porvenir, es decir, para hoy.”*

Sin fetichismos pues, para no confundirnos, proclamemos nuestro rebautismo. Sin adjetivos ni aditamentos que nos avergüencen con nuestra historia. No es la “América Hispánica” la nuestra, porque ni somos de España, ni descendientes en su totalidad de aquellos peninsulares.

Si al problema lo analizamos desde el punto de vista de los colonialistas de ayer y de hoy, tenemos que alertarnos sobre las denominaciones “iberoamérica” y “panamérica”.

La llamada “Comunidad Iberoamericana”, si bien nació como idea en España durante los primeros años de la transición democrática, iniciada tras la muerte del dictador Francisco Franco (1975) - aunque está el antecedente, según cuentan Guerra y Maldonado en su libro, de un Congreso Hispano - Americano realizado en Madrid en 1900 en donde se aprobó la creación de una Unión Iberoamericana - , se materializó al calor de los “festejos” por el quinto centenario, en la convocatoria de 1991 en Guadalajara, México, que nucleó a 19 países de nuestro continente más España y Portugal. A partir de entonces se han concretado varias cumbres; detrás de los objetivos *“de promover y coordinar la cooperación*

*horizontal y multilateral entre los 21 países”, subyace la intencionalidad de los europeos de recuperar influencias sobre el Nuevo Mundo, en particular avanzando en una especie de neocolonialismo a partir de la compra de empresas estatales, como se dio en la Argentina.*

A tal punto esta nueva identidad iberoamericana no cuajó, que muchos de sus promotores sostienen que hay un *“factor inquietante que pervive en el seno de la Comunidad Iberoamericana... Se trata de la distinta percepción que los países tienen de la ‘iberoamericanidad’ que los convoca y que se pone de manifiesto de manera indistinta, según pertenezcan a regiones de una u otra orilla del Atlántico. Esta diferencia se aprecia incluso en el uso que los diplomáticos y políticos de ambas regiones - en especial los españoles - hacen de los términos Latinoamérica, latinoamericano e iberoamericano”*.

*“En España, la mayoría de sus líderes políticos, diplomáticos, empresarios y medios de comunicación, confunden conceptualmente los términos Iberoamérica y Latinoamérica, utilizándolos de forma indistinta, como sinónimos, cuando se refieren a los países de habla hispana y portuguesa ubicados al otro lado del Atlántico.”*

Como dice el refrán, a confesión de partes, relevo de pruebas. Este sello de identidad no marcha.

El otro término sobre el que debemos cuidarnos, “panamérica” deviene del panamericanismo, modelo construido por los Estados Unidos, de inspiración “monroista”, con objetivos hegemónicos hacia los países de Nuestra América, que surge hacia fines del siglo XIX con la clara intención de sumergir en el olvido los ideales de verdadera integración por los que bregaran los patriotas de nuestra primera independencia. El origen del panamericanismo se puede ubicar en la circular convocando la Primera Conferencia Panamericana por parte del Secretario de Estado norteamericano Blaine, el 29 de noviembre de 1881, para que se desarrollara a partir de 1882. En este año el término “panamericanismo” apareció por primera vez en *The Evening Post* de Nueva York. Debido al asesinato del presidente James Garfield la iniciativa se vio postergada, y recién pudo concretarse en 1889.

El panamericanismo dio origen a la Unión Panamericana y se desplegó durante gran parte del siglo XX. Posteriormente a la Segunda Guerra Mundial, y preocupado Estados Unidos por las consecuencias de la llamada Guerra Fría y, en particular, lo que consideraba el avance del comunismo en América latina y el Caribe, este método de dominación se transformó en la Organización de Estados Americanos (OEA). Las llamadas Cumbres Americanas podrían considerarse la nueva etapa, presidida por la iniciativa de negociar la instauración del Acuerdo de Libre Comercio de las Américas (ALCA) - enterrado definitivamente en la Cumbre de Mar del Plata -, en realidad, el viejo objetivo buscado desde 1889.

Éstos fueron y son intentos de bautizarnos con nombres funcionales a las apetencias dominadoras.

Volviendo a nuestro intento por rebautizarnos, ni pensar en alguna combinación con los términos “aborígenes” y “naturales”. *“El primero - dice Heinz Dieterich - despierta inevitablemente asociaciones de entes paleontológicos o antropoides prehistóricos. El segundo está peor todavía. La diferencia específica entre el hombre y los animales radica precisamente en el hecho de que el hombre está dotado de la razón y del trabajo consciente. Al denominarlo como ‘natural’, se le hace parte del reino animal: se le asigna a la clase lógica de los infrahumanos.”*

Hoy, diferentes representantes de etnias indígenas insisten en el uso de la denominación Abya Yala para referirse al continente, en vez del término ‘América’. Quiere decir ‘tierra madura’, o según algunos ‘tierra viva’ o ‘tierra en florecimiento’. El uso de este nombre es asumido como una posición ideológica por quienes lo usan, argumentando que el nombre ‘América’ o la expresión ‘Nuevo Mundo’ serían propias de los colonos europeos y no de los pueblos originarios del continente”. Evidentemente es una denominación con todo el valor de provenir de los orígenes precolombinos, pero por eso mismo limitada, además de ser usada como una posición ideológica.

También afuera se posicionarían obligatoriamente muchos si habláramos de América morena o “Afroamérica”. Y una combinación de todos los aditivos señalados, como por ejemplo “Afroindohispanoamérica”, pierde sentido como nombre, por no tener la capacidad de sintetizar un fenómeno y caer en la sumatoria de definiciones parciales, las que a su vez poseen componentes diferenciados entre sí.

En atención pues a nuestra historia, a nuestra identidad y, sobre todo, a nuestra dignidad, esta cátedra considera pertinente adoptar el concepto martiano de Nuestra América.

**Este poema de José Martí contiene algunos de nuestros considerandos:**

### Éramos

Éramos una visión,  
con el pecho de atleta,  
las manos de petimetre  
y la frente de niño.

Éramos una máscara,  
con los calzones de Inglaterra,  
el chaleco parisién,  
el chaquetón de Norteamérica

y la montera de España.

El indio, mudo,  
nos daba vueltas alrededor,  
y se iba al monte,  
a la cumbre del monte,  
a bautizar a sus hijos.

El negro, oteado,  
cantaba en la noche  
la música de su corazón,  
solo y desconocido,  
entre las olas y las fieras.

El campesino, el creador,  
se revolvía, ciego de indignación,  
contra la ciudad desdeñosa,  
contra su criatura.

### **Todo cine es político**

Nuestro enclave geocultural ha sido pródigo en manifestaciones y tendencias artísticas. Desde fines del Siglo XIX, una de ellas ha sido el cine, y muy particularmente el de no ficción. A mediados del siglo pasado, acorde a las turbulencias políticas de la región, esta singular expresión audiovisual comenzaría a comprometerse de modo cada vez más explícito con la lucha de nuestros pueblos, cuestionando o directamente rechazando la dramaturgia tradicional heredada de la novela del siglo anterior; al cine industrial, que impide al cineasta erigirse como el autor integral de cada obra; al cine - espectáculo de alto costo y narcotizante; a los encuadres cerrados como instrumentos de manipulación del espectador; la incapacidad de conciliar espectáculo con realidad; la cámara oculta, en favor de la cámara explícita; los actores - personajes, en favor de los actores - actores y el rechazo del cine que fingía ser la realidad y del espectador que fingía creerlo.

Si admitimos que una determinada cosmovisión resulta inalienable de cualquier actividad humana, y más aún cuando esta incide en el campo de la comunicación,

será fácil concluir - pese a lo mancillado del concepto - que todas nuestras expresiones son al fin y al cabo políticas. Desde este punto de vista es que hemos preferido aquí referirnos al cine documental de "intervención política" para designar de ese modo a aquel concebido para transformar - o al menos incidir sobre - la realidad histórica.

No obstante, intentaremos una aproximación al tema del documental de "intervención política", no tanto desde el concepto de "la política" en abstracto, sino desde "una" determinada política. Se tratará pues de aquella que expresa una concepción del mundo, del hombre y de los pueblos distinta de la que propone el cine hegemónico. Una propuesta inclusiva, según el tiempo y el espacio, de posiciones ideológicas y políticas diferenciadas pero convergentes en su vocación crítica y en la voluntad de cambio social y cultural.

Como ya otras veces sucediera en la historia del cine, será hacia los años 60 que nuestras cinematografías comienzan a superar el estado de balcanización impuesto por los centros de poder mundiales y sus cámaras se vuelven hacia la realidad histórica de cada país, no sólo en calidad de tema, sino para hacer de ella la materia prima del sentido que ha de generar una nueva poética, una nueva estética y un nuevo programa comunicacional. Este programa pone en el centro de las preocupaciones la relación obra - espectador, cine - sociedad, volviéndose a la historia no con la pretensión ingenua de registrar la realidad "tal cual es" - de lo que hicieran gala las grandes vertientes del realismo cinematográfico - sino "la realidad tal como debe ser".

Algunos denominadores comunes del fenómeno en cuestión han de ser:

\* La adjudicación de un papel activo y subjetivo al director y a los espectadores en la formación de los significados de las obras.

\* Influencia de tres movimientos de ruptura en la historia del cine: El cine soviético del período clásico (Ej.: el cine - ojo de **Vertov** y la experiencia del cine - tren de **Medvedkin**), el neorrealismo italiano de la posguerra, sobre todo el del primer período (**Rosellini, De Sica, Germi**), y el cinema verité de **Jean Rouch** (pero



sobre todo el de dos grandes del documental político contemporáneo: **Joris Ivens** y **Chris Marker**)

\* El desplazamiento de los artificios del espectáculo por un nuevo actor, lo popular, constituido en sujeto del cine y de la historia, se manifiesta tanto en los temas y motivos seleccionados cuanto el tratamiento de los mismos.

A medida que la producción fílmica crece y encuentra una buena acogida en ciertos festivales regionales e internacionales, las reflexiones teóricas se multiplican bajo la forma de ensayos y, sobre todo, manifiestos y declaraciones, géneros estos tan caros a las vanguardias. La aguda crítica al cine instituido de cada país y una voluntad contrahegemónica recorren estos escritos.

Asumiendo que toda periodización de los fenómenos históricos implica una concepción del mundo, identificar las características de las rupturas supone correr, como mínimo, dos riesgos: sustraer al objeto de estudio del flujo histórico perdiendo de vista la dialéctica de la discontinuidad, o bien reducir la complejidad de la ruptura a los elementos formales de las obras. En el primer caso se omitiría el carácter articulador de todo movimiento de ruptura que, por la misma dinámica que niega una tradición - "lo viejo" - en función de una apertura al cambio - "lo nuevo" -, lleva en sí ciertos rasgos del pasado que posibilitan, al anticipar el futuro, actuar a la vez como puente entre ambos momentos.

La mirada única, portadora del pensamiento - y, por tanto, dirigida a producir sentido único - da cuenta de un notable empobrecimiento simbólico. Si el realismo pictórico y literario se inscribe, según Lyotard, en el objetivo de la burguesía ascendente de "preservar a los espíritus de la duda", el realismo del cine-espectáculo o el pseudorealismo del que hace gala la televisión, resultan hoy impotentes para cumplir tan ambicioso cometido. Hoy más que ayer, **la gran batalla por la emancipación de los individuos y las sociedades es la lucha por la formación social del sentido**. En definitiva, la crisis de los denominados, por los teóricos de la postmodernidad, "grandes relatos" es la crisis del sentido unívoco con el que la razón iluminista - burguesa o "socialista real" - pretendió

invertir míticamente al mundo. De las ruinas de estos mitos modernos, hoy emergen, no sin dificultades y contradicciones, nuevos actores sociales y nuevos sentidos. Esto nos habla de nuevos imaginarios en gestación.

Algunas preguntas a formularse:

**Qué factores dificultaron hasta los años 60 el acceso al cine nostramericano para el público de nuestros países?**

**Qué Políticas de Estado han preservado una cuota de pantalla protectora de nuestras respectivas producciones?**

**Qué factores político - culturales intervinieron en la revalorización del cine de no ficción hacia los albores del siglo en curso?**

**Cómo impacta el advenimiento de las nuevas tecnologías sobre la estética y la narrativa de los nuevos filmes de no ficción?**

Lecturas recomendadas

LÓPEZ, HORACIO A. (2011), Rebautizar América (IV Parte) Nuestra América y nuestroamericanos, en Segundas Jornadas del Departamento de Historia C.C.C. y ADHILAC.

Disponible en:

<http://www.centrocultural.coop/blogs/nuestramericanos/2011/07/25/rebautizar-america-i-parte/>

GETINO, OCTAVIO y VELLEGLIA, SUSANA (2002), El cine de las historias de la Revolución. Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967 - 1979), INCAA / Altamira.

## 2. Configuración de la mirada documental

### Orígenes y desarrollos conceptuales del documental

Desde el bisonte de Altamira hasta los dinosaurios virtuales de "Jurassic World" el ser humano ha exhibido una enorme vocación por representar fielmente la realidad.

El 28 de Diciembre de 1895 en París, junto con el cinematógrafo nació un nuevo *standard* de verosimilitud en la representación de la realidad. Así lo interpretaron los hermanos Lumière al llamarle originalmente biógrafo (representación de la vida). Así lo demostraron los primeros espectadores aterrados ante la imagen del arribo de un tren monocromático y silente a la estación de Lyon. Así lo expresó el editorial del diario Le Post, que escribió al día siguiente de tal acontecimiento "*Es la vida misma. La muerte absoluta ya no es posible*".

Hasta entonces, el paradigma tecnológico para representar la realidad era el proceso fotoquímico desarrollado por Nicephore Niépce al que conocemos como fotografía. Bajo el influjo de la era industrial, aquella imagen, sucesivamente capturada por la acción de una manivela a un ritmo de 16 a 18 fotogramas por segundo, simulaba movimiento. Pero la descomposición/recomposición del mismo sólo permite hablar de una ilusión. Y habría de ser un ilusionista de poca monta - George Méliés - quien mejor entendiera las posibilidades expresivas del nuevo medio.

Paradoja fundacional, entonces, el cine nace - merced a la impronta de los Lumière - como el instrumento mejor dotado para reproducir fidedignamente la realidad, pero lleva en su seno el estigma de la ficción. El de la confiabilidad del documental acaso haya sido uno de los tópicos más controvertidos de su historia. A ese respecto opina el veterano **Michael Rabiger** que "*Un documental no puede ser 'la verdad'. Un documental es prueba, testimonio. Y la diversidad de los testimonios constituye el corazón del proceso democrático*". **Bill Nichols**, autor del ensayo canónico "**La representación de la realidad**", enriquece esta polémica al sostener que "*Puesto que el documental no aborda el espacio ficticio de la narrativa clásica sino un espacio historiográfico, prevalece la premisa y asunción de que lo que ocurrió frente a la cámara no se representó en su totalidad pensando en la cámara. Habría existido, los acontecimientos se habrían desarrollado, los actores sociales habrían vivido y se habrían representado a sí mismos en la vida cotidiana con independencia de la presencia de la cámara*".

Será pues cuando promedie la obra de Méliés y haga falta caracterizar nuevamente al fenómeno en cuestión - consagrando como documental el trabajo de los Lumière y como ficción el de "El Mago de Montreuil" - que se desarrollará una historia signada por la tensión entre dos miradas que nunca llegaron a constituir compartimentos estancos. "*Falsa dicotomía Lumière-Méliés* - sostiene el especialista Antonio Costa en su ensayo "Saber ver cine" - *No existe documento que no pueda ser provechosamente sometido a la crítica histórica y la misma*

*noción de lo real es siempre un producto histórico, fruto de convenciones culturales, semióticas e ideológicas”.*

Múltiples han sido pues los vasos comunicantes establecidos desde temprano entre documental y ficción, al punto que temprana fue también la necesidad de bautizar al híbrido resultante de tal cruce como docudrama. Eso fue lo que hizo **Robert Flaherty** con la versión definitiva de “**Nanook el esquimal**” (1922), paradójicamente considerada como la piedra basal de la mirada documental por el sociólogo escocés **John Grierson**. Eso fue también lo que hizo Luchino Visconti, uno de los pioneros del neorrealismo italiano, con su film “**La terra trema**” (1948). Y eso mismo hizo un dilecto discípulo del anterior, nuestro **Fernando Birri**, promotor del emblemático Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral (Santa Fé), cuando filmó su célebre “Tire Dié” (1956).

El cine en cuestión nace en los países centrales, asociado a la investigación en ciencias sociales (el mapa estructural con el que se planifica un documental recomienda tomar en cuenta los pasos de hipótesis, trabajo de campo y tesis). Despunta, a su vez, con una visión positivista y de carácter colonial. Al respecto, y muy atinadamente, opina **Claude Levi Strauss** que *“durante un tiempo, el documental fue una visión de los desnudos por parte de los vestidos”*.

La historia del documental está atravesada, en consecuencia, por una constante reubicación en los términos de la ecuación sujeto observador - fenómeno observado:

- En los años 20, el punto de vista de Flaherty respecto de la tribu esquimal con que convivió supuso una mirada perpleja ante lo exótico, influenciada por el mito rousseano del “buen salvaje”.
- En la segunda mitad de la década del 30, el holandés **Joris Ivens**, con su filme “Tierra de España”, ensayó una mirada paritaria con los partisanos antifascistas de la República española.
- Durante el Mayo Francés (1968), el Grupo “Dziga Vertov” liderado por Godard propuso una suerte de delegación de la mirada al sujeto histórico - social, así como Solanas y Getino, fundadores del “Grupo Cine Liberación” de Argentina, descentralizaron entre la militancia popular la difusión de su filme-manifiesto “La hora de los hornos”.

Por último, como ya se ha dicho, múltiples han sido y son las influencias del documental sobre la ficción. Claramente perceptibles en la vanguardia soviética, se vuelven incontrastables en las producciones de Eisenstein “Acorazado Potemkin” y “La Huelga”, por ejemplo. Otro tanto ocurre con el neorrealismo italiano, tal el caso de “Ladrones de bicicletas” de Vittorio De Sica. Y desde la Escuela de Cine de Roma a la nuestra del litoral santafesino, pasan por “Los inundados” de Birri y llegan hasta “Pizza, birra, faso”, de la dupla Caetano -

Stagnaro. Podemos sostener por tanto, y sin temor a exagerar, que muchos más elementos que los de no ser actores profesionales vinculan a aquel desocupado protagonizado por Lamberto Maggiorani en la citada obra cumbre de De Sica y a nuestro Luis Margani, el desocupado de la brillante “Mundo grúa” de Pablo Trapero.

Cabe a esta altura preguntarse porqué de tanto en tanto esta mirada neorrealista vuelve a nuestro cine. Y acaso una de las respuestas posibles sea que hasta ahora ha funcionado como el espejo más fiel de un país que aún no halla el camino de su definitivo despegue.

Una apretada reseña de la evolución de este cine permite descubrir en su vasta producción distintos tipos de tratamiento que han sido bautizados a lo largo de la historia según su especificidad:

1911- Herbert Haunting rueda “90 grados al sur”; como diario de viaje.

1917- Dziga Vertov inaugura la experiencia del cine-verdad o *kino pravda*.

1922- Robert Flaherty rueda “Nanook el esquimal”, dando a luz el filme que será considerado como piedra basal de este tipo de cine.

1929 - Jean Vigo rueda “A propós de Nize” como documental pictórico.  
John Grierson, simultáneamente, rueda “A la deriva” (Drifters).

1932 - Luis Buñuel estrena su polémica “Tierra sin pan” (Las Hurdes).

1935 - Basil Wright rueda “Canto de Ceilán”.  
Leni Riefenstahl realiza para el Tercer Reich “El triunfo de la voluntad”.

1937 - Joris Ivens rueda “Tierra de España”. Toda su obra ejerce singular influencia sobre los documentalistas latinoamericanos.

1942 - Frank Capra - a instancias de la Casa Blanca - rueda su filme “Porqué luchamos”, documental de propaganda clarinesca.

1947 - Nicole Bedrais rueda “Paris 1900”, documental de tipo crónica histórica.

1955 - Alain Resnais estrena “Noche y niebla”, uno de los testimonios más valientes acerca del Holocausto.  
Jean Mitry rueda “Pacific 231”, considerado documental poético.

1958 - Bert Haanstra gana un Oscar sin precedentes en el género con “Vidrio”.  
Jean Rouch realiza “Yo, un negro”, paradigma del documental etnográfico.

1962 - Frederic Rossif, eludiendo los alcances de la censura franquista, estrena

“Morir en Madrid”, valiente testimonio de la Guerra Civil Española.

1964 - Los hermanos Maysles, filmando “Los Beatles en EEUU”, acuñan la modalidad del cine directo.

1967 - Varios realizadores prestigiosos (Ivens-Resnais-Godard) toman partido antiimperialista al encarar la realización del filme “Lejos de Viet Nam”, ejemplo de documental guerrillero.

1977- La productora National Geographic estrena la serie televisiva “La máquina increíble”.

1986 - El realizador chileno Miguel Littin, en el marco de las experiencias más comprometidas de nuestro continente, filma clandestinamente “Acta General de Chile”, documental reportero cuyo *making off* publicará luego Gabriel Garcia Márquez.

1957-

1999 Se estrena la serie televisiva norteamericana “Siglo XX”, una de las experiencias más innovadoras en la materia.

En el Siglo XXI el impacto de las nuevas tecnologías ha favorecido grandemente al cine de no ficción, tanto miniaturizando dispositivos de registro - lo que proporciona mayores estándares de intimidad sobre los sujetos o comunidades a documentar - como facilitando recursos de intervención creativa sobre los materiales de archivo impensables hasta ahora.

**Aparecen aquí algunas palabras claves que debemos conceptualizar:**

#### **Documental - Cine de no ficción - Docudrama o Docu-ficción**

##### Documental:

Enfatizando un requerimiento estético por sobre el afán de poner la realidad en conserva, el pionero John Grierson lo define como “*tratamiento creativo de la realidad*”, mientras que, con acento en lo ético, el maestro Michael Rabiger propone que “*es un escrutinio de la organización de la vida humana y tiene como objetivo la promoción de sus valores individuales y colectivos*”.

##### Cine de no ficción:

Dada la evidente contaminación entre documento y ficción que signa la producción cinematográfica actual, el catedrático español Antonio Weinrichter, afirma que

*“Llegados a este punto se hace evidente que el venerable y en realidad siempre conflictivo término de documental resulta insuficiente para dar cuenta de la asombrosa diversidad del trabajo que se está llevando a cabo en la actualidad y que debemos denominar todavía por exclusión, como es uso aceptado en el campo literario por herencia del inglés, con el fastidioso nombre de Non Fiction”.*

#### Docudrama o Docu-ficción:

El crítico ibérico Javier Macqua considera al híbrido conocido como docudrama una “*frontera de la ficción*”, lo que, tratándose de un sustantivo compuesto, prefiere recostarse sobre el segundo término en la medida en que, a su criterio, toda obra cinematográfica conlleva una mirada subjetiva de carácter autoral. En cualquier caso, docudrama o docu-ficción son neologismos que intentan definir por aproximación ese territorio gris existente entre la realidad y su representación.

#### **Mismidad y alteridad cultural según el filósofo americanista Günther Rodolfo Kusch (\*)**

Rodolfo Kusch permanece todavía semioculto en el campo académico de la filosofía argentina, pero su figura es una incitación creciente entre los jóvenes que se dedican a las ciencias sociales, atravesando nuestras fronteras. Su magisterio trasciende lo libresco y se convierte en enseñanza vital, haciendo de su nombre un símbolo de autenticidad, hondura y humildad intelectual. No se debe olvidar que en sus comienzos la obra de Kusch se ubica en los lindes del ensayo filosófico y la creación literaria, donde se entrecruzan una mirada intuitiva y atenta a la percepción del entorno, una introspección traspasada de autoafección y una reflexión continua que bucea en el área de la expresión simbólica. Sus obras de teatro, poemas y narraciones manifiestan la mirada poética y el sentido trágico de la vida que impregnan sus ensayos filosóficos. Practicó un desnudamiento constante frente a las categorías cristalizadas del pensamiento, así como ante toda tentativa de congelar y conceptualizar rígidamente la vida. Para muchos intelectuales Kusch pasa por ser un indigenista, cuando no se trata de eso. Sin negar desde luego su sensibilidad social, tan aplicable al indígena como a todo hombre postergado por las inequidades políticas, su interés por la visión del indígena americano no es curiosidad antropológica ni vindicación de derechos sociales, sino el progresivo descubrimiento de un otro que revela en sí los estratos más ocultos de lo humano. Ningún filosofar genuino en América, sostiene Kusch,

puede prescindir de ese sujeto básico, a medias o muy escasamente incorporado a las categorías y modos de vida del occidental. Pretende hacer de él el sujeto cultural americano y en consecuencia, el sujeto fundamental de la filosofía americana, una filosofía que para ser tal ha de arraigar en un suelo y en una cultura. Frente al orgullo del intelectual de Occidente, matizado en la escuela universitaria, Kusch postula la actitud espiritual de quien al abrirse a la comprensión del otro desnuda su propia interioridad oculta.

Todo encuentro real con el otro, con otros, arraiga en definitiva en un encuentro con el origen. Kusch ha encauzado su meditación sobre el hombre argentino y americano hacia sujetos populares cuyo rasgo definidor es su indigencia y marginalidad con relación a las instituciones, le importa rastrear la originariedad de América en una intuición del paisaje, y reconocer al hombre americano en el despojamiento máximo del no ilustrado, el pobre. Busca lo vital y preformado de la sociedad, aquello que ha permanecido al margen de las categorías del progreso, la institucionalización, la masificación y la apariencia social.

Le interesa el otro en cuanto sujeto en orfandad, sólo sostenido en el marco de una cultura que le provee un aparejo simbólico y ritual. En ese otro, ajeno al terrible sentimiento de culpa que pesa sobre el europeo, visualiza una condición de inocencia y exposición al destino que califica como estar. Por la mediación de la alteridad, el filósofo en cuanto sujeto pensante, puede verse a sí mismo en su primordial condición humana, relación primigenia con la naturaleza, religación con el origen. Para Kusch la ciudad tiene algo de ficción. Dice por ejemplo, *La capacidad de actuar que posee el ciudadano, de irrumpir en el mundo para transformarlo, no es oriunda de América. Proviene de Europa donde el mundo es lógico, inteligente y práctico e implica un tipo de hombre emprendedor, confiado en sus propias fuerzas y en su inteligencia, que busca adecuar la realidad a sus aspiraciones por su propio esfuerzo.* En la pasividad del mundo vegetal americano descubre una imagen de la dimensión contemplativa del aborigen o mestizo, que es calificada como pereza y pasividad: Pasividad, indolencia, pereza, se expanden al igual que el inconsciente, en torno de la acción, reflejándose en la conciencia sin penetrarla. Mantienen siempre el carácter de axioma no escrito en todos los actos que se realizan en la ciudad. Mientras la acción apunta a un extremo fijo y determinado, la inconciencia apunta a varios. Por la misma razón que la actividad es unipolar, la pereza es multipolar... es un fenómeno de imaginación biológica, de imaginación orgánica que arboriza, crece y crea por sí su subsistencia. Una metáfora vegetal recorre la reflexión de Kusch sobre la onticidad americana. Su antropología se centra en el carácter religioso del indígena y del mestizo, insertos en una geocultura que no separa al hombre de su marco cósmico, ni a cada hombre de los otros hombres y de los dioses. Advierte,



por contraste, la precariedad de una cultura urbana desvinculada del suelo y de lo sagrado.

Kusch practica esa entrega a la alteridad del pobre sin negar su radicalidad ontológica. En su pensamiento se hace visible la presencialidad del ser en el otro, en el indigente. América Profunda, obra que participa de la calidad de un admirable ensayo literario sin que esto disminuya su enjundia filosófica (Kusch es un gran escritor y como tal debe ser también profundizado) se propone *“sondear en el hombre mismo sus vivencias inconfesadas”*. *“El pensamiento como pura intuición implica aquí en Sudamérica una libertad que no estamos dispuestos a asumir”*. Ese pensar intuitivo es asimismo el pensamiento del artista, a quien a menudo se le niega un pensamiento. Kusch elige la vía de una fenomenología de la cultura, que significa en primera instancia una aproximación empática al lenguaje, los ritos y las manifestaciones sociales de los pueblos andinos, sin ignorar algunos avances anteriores como los de Imbelloni, José María Arguedas, Luis Valcárcel y otros. Quiere hallar allí las bases de una *“dialéctica sudamericana”*, que se produce como intercambio de opuestos. Va más allá del trabajo de gabinete, sabiendo que es necesario *“recoger el material viviente en las andanzas por las tierras de América, comer junto a sus gentes, participar en sus fiestas y sondear en los yacimientos arqueológicos”*, pero también *“tomar en cuenta ese pensamiento natural que se recoge en las calles y en los barrios de la gran ciudad”*. Su trabajo sobre la crónica del indio Santa Cruz Pachacuti participa de la condición de una fenomenología hermenéutica. Ve surgir en las expresiones del indígena la categoría de ese estar o estar aquí que define una modalidad de lo humano en América, contrapuesta al ser alguien típico de la mentalidad moderna europea. Surge de allí la fagocitación como proceso cultural que va reduciendo lo superficial a lo profundo, generando la preeminencia de la sabiduría que se halla presente en el subsuelo social. En el fondo hacía Kusch un llamado a los intelectuales, tan a menudo ajenos a ese sustrato sapiencial. Bien lo dice la imagen inicial de América profunda al presentarnos el recinto amparador de la iglesia de Santa Ana del Cuzco, y la periferia oscura y mendicante: *“siempre nos queda la sensación de que afuera ha quedado lo otro”*, esa otredad sintetizada como hedor, como lo rechazado; *“es todo lo que se da más allá de nuestra populosa y cómoda ciudad natal”*. Es imposible no advertir cuánto hay de personal y asumido en estas afirmaciones del pensador, que habla siempre desde un nosotros culposo. *“En el Cuzco nos sentimos desenmascarados, no sólo porque advertimos ese miedo en el mismo indio, sino porque llevamos adentro, muy escondido, eso mismo que lleva el indio”*.

En definitiva es esa napa profunda de nuestro propio ser la que produce la fagocitación de la pulcra mentalidad estructurada de Occidente. Rodolfo Kusch,

filósofo y creador, se nutre del sustrato vital, del sentimiento y la intuición pre-racional. *“América es un mundo de opuestos rotundos y evidentes”*. La distancia que separa la modernidad de las culturas ancestrales es en efecto muy superior a la que en otros tiempos separaba a otros grupos sociales o étnicos que fueron enfrentados por el proceso histórico. De ahí la peculiar dialéctica americana, ya presente en los tiempos de la Conquista, y descubierta por los primeros escritores del continente. Pero Kusch lleva esta dialéctica más allá de lo racial y social, convirtiéndola en una dialéctica interior. El miedo de vivir, el prejuicio, nos priva de la libre entrega al otro, y por lo tanto de la posibilidad de ser nosotros mismos. Nos espanta, dice, la presencia viviente del prójimo. Acusa tanto al burgués como al marxista de construir una imagen del hombre fundada en una esencialidad abstracta. Cabe referir al eros ese encuentro profundo con el otro. El amor siempre acaece como encuentro en la trascendencia. Al volcarse al otro el sujeto descubre y profundiza su propia interioridad, presente en ese tender a otro y no en captar frutos.

(\*) Nacido en Buenos Aires en 1922 y fallecido en la misma ciudad en 1979. De padres alemanes radicados en Argentina. Profesor de Filosofía por la Universidad de Buenos Aires en 1948. Ejerció una actividad técnica en la Dirección de Psicología Educativa y Orientación Profesional del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires en el ámbito de la sociología y la psico- y socioestadística y una amplia actividad docente en la Enseñanza Secundaria y sobre todo Superior en Universidades argentinas y bolivianas.

Realizó viajes de investigación y trabajos de campo en la zona del NO argentino y del altiplano boliviano; organizó simposios, seminarios y jornadas académicas sobre la temática americana ; participó entre otros eventos como miembro titular del XXXVII y XXXIX Congresos Internacionales de Americanistas, del II Congreso Nacional de Filosofía en Alta Gracia, Córdoba 6/1971 y de las Semanas Académicas en torno al pensamiento latinoamericano organizadas por la Universidad del Salvador, área San Miguel, 1970-1973; fue miembro de la Comisión Directiva de la Sociedad Argentina de Escritores 1971-1973; integró el equipo argentino dirigido por J.C.Scannone sobre “Investigación filosófica de la sabiduría del pueblo argentino como lugar hermenéutico para una teoría de filosofía de la religión acerca de la relación entre religión y lenguaje” 1977-79.

Fue sobre todo autor de numerosas obras filosóficas y literarias, en las que transmitió lo que su gran sensibilidad poética y pensante le permitió captar de propio y valioso en América. Su obra ha sido reunida en 4 tomos de Obras completas, Editorial Fundación Ross, Rosario, 1998-2003, quedando aún algunos inéditos, sobre todo anotaciones y materiales de trabajos de campo:

Tomo I: Datos bio-bibliográficos, Presentaciones; La seducción de la barbarie; Indios, porteños y dioses; De la mala vida porteña; Charlas para vivir en América.

Tomo II: América profunda; El pensamiento indígena y popular en América; Una lógica de la negación para comprender a América: La negación en el pensamiento popular.

Tomo III: Geocultura del hombre americano; Esbozo de una antropología filosófica americana; Ensayos.

Tomo IV: Lo americano y lo argentino desde el ángulo simbólico-filosófico Pozo de América; América parda; Bolivia; SADE; Teatro; Anotaciones para una estética de lo americano; Homenaje a R. Kusch de la Cámara de Diputados de la Nación.

Algunas preguntas a formularse:

**En este momento histórico, correspondería hablar de cine latinoamericano o de cine realizado en Latinoamérica?**

**Cómo definir el ADN (la idiosincrasia) del cine nacional?**

**Cuáles serían los factores comunes y los diferenciables entre el cine documental y el de ficción?**

**Qué variantes de las enumeradas en la cronología que se desarrolla en el cuerpo de este apunte han tenido correlato en la producción regional?**

**Cuáles serían las aportaciones más valiosas de Gunter Rodolfo Kusch a la hora de pensar a ese OTRO que ha venido siendo objeto del cine documental desde sus orígenes?**

Bibliografía recomendada:

COLOMBRES, ADOLFO (1985), Cine, antropología y colonialismo, Serie Antropológica, Ediciones del Sol - CLACSO, pp. 11 - 43.

Disponible en:

<https://es.scribd.com/doc/44413571/Cine-antropologia-y-colonialismo-Adolfo-Colombres>

KUSCH, RODOLFO (1953), La seducción de la barbarie. Análisis herético de un continente mestizo. Editorial Fundación Ross.

Fragmentos disponibles en:

<https://onedrive.live.com/?authkey=%21AJVqAm3e6P7iwdY&cid=4502B7FC46B53D6D&id=4502B7FC46B53D6D%21824&parId=4502B7FC46B53D6D%21798&o=OneUp>

### 3. Cinematografías influyentes (I)

#### La revancha del quetzal: el documental mexicano

##### Orígenes

Se considera que el género documental hizo su aparición en México casi al mismo tiempo que en Europa, con la visita que hicieron los hermanos Lumiere. Sin embargo, es hasta que aparecen las primeras filmaciones del general Porfirio Díaz, encabezando diversos actos de gobierno, cuando comienza a hablarse de los pioneros mexicanos del documental: hombres como Jesús H. Abitia, Salvador Toscano, Enrique Rosas o Enrique Echaniz. Poco tiempo después, el estallido de la Revolución Mexicana comenzaría a impulsar la realización de numerosos trabajos sobre el desarrollo del conflicto armado. En el filme *Memorias de un mexicano* (1950) de Salvador Toscano, su hija Carmen se dio a la tarea de recuperar y organizar todas las imágenes que su padre había filmado durante la revolución varios años antes para que éstas fuesen proyectadas masivamente.

Durante los primeros años de la posrevolución los documentales más célebres se caracterizaron por retratar aspectos de la geografía o la cultura nacional. *Nace un volcán* (1943) de Luis Gurza, documentó la erupción del Parícutín en el estado de Michoacán; *Carnaval chamula* (1950) de José Báez Esponda, capturó el universo místico indígena y *Torero* (1956) de Salvador Velo, mostraba material sobre el matador Luis Procuna y su familia.

##### Desarrollo

Luego de la violenta represión al movimiento estudiantil de 1968, *El grito* (1968) de Leobardo López Aretche, marcaría el comienzo de una gradual politización de la cinematografía azteca particularmente en el género documental. Hacia la década de los setentas, varios cineastas importantes como Jorge Fons, **Arturo Rístein**, Giovanni Korporaal, Felipe Cazals, Alejandro Pelayo, Rafael Montero y José Luís García incursionaron en la realización de documentales con temáticas de corte sociopolítico con obras como *Así es Vietnam* (1970) de Fons, *Lecumberri: el palacio negro* (1976) de Rístein e *Islas Marías* (1979) de Korporaal, por citar algunas.

Por aquellos años se dio también la fundación del Archivo Etnográfico Audiovisual del Instituto Nacional Indigenista (INI), que documentaría la vida de diversas comunidades indígenas y su relación socioeconómica con el campo mexicano. Se produjeron entonces obras como *El día en que vinieron los muertos/Mazatecos* (1979) de Luis Mandoki; *Judea, semana santa entre los coras* (1973) y *María sabina, mujer de espíritu* (1979), ambas de Nicolás Echevarría.

Durante la década de los ochentas y noventas la aparición de nuevas tecnologías de grabación de bajo costo como el *Digital Versatile Disc* (DVD) propiciaron un cambio decisivo en la capacidad de difusión de las obras documentales, en tanto

que la masificación tecnológica brindó a los espectadores la posibilidad de adquirir todo tipo de material filmado en cine o video y poder verlo en sus televisores sin necesidad de tener que entrar a un complejo cinematográfico. De este modo, tanto los documentalistas como el público lograron evadir parcialmente los mecanismos de censura política del estado y nuevos productores independientes pusieron al alcance de millones de personas, como nunca antes, todo tipo de obras que exhibían y cuestionaban sistemáticamente la corrupción y el autoritarismo de presidentes y gobiernos priístas y, posteriormente, panistas.

Asimismo, en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) se formaron varias generaciones de documentalistas que continuaron explotando las vertientes sociopolíticas críticas de la creación audiovisual; entre algunos de sus egresados podemos mencionar a Carlos Mendoza, Carlos Cruz y Salvador Díaz. En los últimos años, la producción del documental político se ha mantenido vigente con obras como *EPR: Retorno a las armas* (1996) y *Operación Galeana/ la historia inédita del 2 de octubre de 1968*, ambas de Mendoza; o ***Los últimos zapatistas, héroes olvidados*** (2002) de Francisco Taboada.

El tratamiento de historias familiares como los elementos autobiográficos en la obra de Juan Rulfo o la inmigración judía a México, también ha sobresalido en cintas como *Un beso a esta tierra* (1994) de Daniel Goldberg, *La línea paterna* (1995) de José Buil y Maryse Sistach, y *El abuelo chemo y otras historias* (1995) de Juan Carlos Rulfo.

*¿Quién es el Sr. López?* y *Fraude*, México 2006, de Luis Mandoki, son quizá el ejemplo más reciente y representativo del uso del género documental en México como vehículo de propaganda y divulgación política. En la presentación inicial de la serie documental *¿Quién es el sr. López?*, su autor afirma ante las cámaras que “luego de conocer personalmente a Andrés Manuel López Obrador (AMLO) y charlar con él, desarrolló una profunda afinidad con las reflexiones políticas de este último y con su proyecto de obtener la candidatura a la presidencia por el PRD para las elecciones del 2006”. A raíz de dicha experiencia, Mandoki comenzó el rodaje de una serie documental dividida en cuatro videos, a lo largo de los cuales se analizaron con detalle los principales obstáculos políticos que enfrentó López Obrador durante su gestión como Jefe de Gobierno, para no ser marginado por sus adversarios políticos de la contienda por la Presidencia de la República en 2006.

Durante los meses posteriores a la elección presidencial de 2006, Luis Mandoki comenzó a preparar un nuevo documental en formato cinematográfico con el propósito de llevarlo a su exhibición comercial. Apegado en todo momento a la hipótesis del fraude electoral, Mandoki contó con el apoyo económico del empresario Federico Arreola para la realización de una segunda película documental sobre López Obrador llamada *Fraude, México 2006*.

La película se realizó con algunos fragmentos de "pietaje" realizado por Mandoki para *¿Quién es el sr. López?* y con el producto de más de trescientas horas de

material filmado por las cámaras de ciudadanos, que muestran, entre otras cosas, imágenes de la supuesta manipulación de paquetes electorales por parte de funcionarios del IFE, boletas quemadas, quejas por el supuestamente adulterado padrón electoral y boletas electorales que ni siquiera fueron dobladas para introducirlas en las urnas. El filme se estrenó el 15 de noviembre de 2007 con aproximadamente 200 mil copias, cantidad nada despreciable en México para un documental.

Más allá de su evidente sesgo político, *¿Quién es el sr. López?, Fraude, y México 2006* consiguen retratar algunos de los efectos más importantes que el cambio político y la globalización han ejercido en la sociedad mexicana contemporánea al tiempo que invitan a reflexionar sobre el grave peligro que entrañan actualmente las profundas desigualdades materiales para el futuro del país.

En primer término, ambos documentales muestran que la sociedad civil participa intensamente en la política electoral a través de los canales institucionales de la democracia representativa. En segundo lugar, Mandoki demuestra cómo las enormes desigualdades materiales en México han polarizado a la sociedad mexicana; por ello, a pesar de registrarse altos niveles de participación política es clara la ausencia de un genuino diálogo entre los diferentes sectores sociales y entre los partidos que los representan en el Congreso.

### **El nuevo documental mexicano**

Un rápido análisis de la experiencia documental mexicana de los últimos veinte años en su vertiente política nos muestra que el abaratamiento de las tecnologías de grabación y reproducción motivado por la aparición del formato digital no fue la causa del desmantelamiento del régimen presidencialista autoritario priísta, sino un efecto de la democratización política que ha experimentado dicho país. El punto anterior se relaciona también con el funcionamiento de los canales alternativos de información y entretenimiento en México, ya que, si bien éstos han estado presentes en el medio audiovisual nacional desde hace muchos años, no siempre contaban el mismo poder de difusión con el que cuentan ahora, en virtud de la aparición de las nuevas tecnologías ya mencionadas.

Una rápida ojeada por la producción documental de corte sociopolítico en los últimos años nos sugiere que, lejos de ser una moda pasajera traída desde el extranjero, este tipo de cine sigue vigente actualmente como una forma de expresión artística y como herramienta de crítica social. Entre algunos de los últimos trabajos documentales mexicanos, podemos citar *Mi vida dentro* (2007) de Lucía Gajá; *Quién soy tú* (2007) de Pavel Aguilar; *Súper amigos* (2007) de Arturo Pérez Torres; *Bajo Juárez* (2008) de Alejandra Sánchez y José Antonio Cordero; *Abrir aulas para cerrar celdas* (2008) de Paloma Aylon Rosas y *Trazando aleida* (2008) de Christiane Burkard. Las temáticas de estos trabajos abarcan problemas como los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez (*Bajo Juárez*), los abusos en contra de los indocumentados mexicanos residentes en Estados Unidos (*Mi vida dentro*), la homofobia (*Súper amigos*) o la guerra sucia de los años

setentas en México (*Trazando aleida*), por mencionar algunos. Asimismo, debemos comentar la realización de la gira de documentales *Ambulantes* financiada por Documental Ambulante A. C., la productora Canana y la cadena Cinépolis.

Es necesario precisar que, si bien el documental puede llegar a ser una fuente alternativa de información acerca de un hecho determinado, nunca dejará de ser otra pieza subjetiva y parcial de información. Empero, tal y como hace el espectador de una sala de cine, el espectador que ve cine documental en su casa tiene también la oportunidad de salir a la calle y evaluar por sí mismo la congruencia o incongruencia entre la interpretación que de un problema hicieron los documentalistas y la realidad misma. La visión de los productores de cualquier documental no es una manera independiente de mostrar la realidad, pero, debemos considerar que, para acercarnos a la comprensión de cualquier hecho o problema siempre es indispensable contar con varios puntos de vista. La visión del documental, junto a la de la prensa, radio y TV son sólo herramientas con las cuales el espectador puede interpretar, según su conveniencia la propia realidad que lo circunda.

A pesar de los grandes avances tecnológicos en comunicaciones e informática, hoy día aún persisten graves asimetrías y desigualdades sociales y económicas de tipo comunicativo entre los países ricos y las naciones pobres. Académicos como **Néstor García Canclini** consideran que dicho fenómeno se manifiesta en la aparición de nuevas formas de pobreza en las naciones periféricas como el bajo número de usuarios de internet, las deficiencias en los flujos de información y el bajo nivel educativo del público. El anterior panorama dificulta el acceso a las producciones de cine y video documental en dichas naciones, porque sólo los ciudadanos con mayor nivel educativo e ingreso pueden acceder a estas. Sin embargo, habría que considerar también que en varios países de Latinoamérica, son justamente aquellos sectores con un alto nivel educativo, como los estudiantes universitarios y los intelectuales, quienes, a través de su participación en la prensa, la radio y la TV, poseen una mayor capacidad de movilización social que los sectores desposeídos, precisamente en virtud de su perfil educativo. Son entonces dichos grupos los que, finalmente, terminan influyendo a diversos sectores de la opinión pública a través de los medios informativos. El caso de Mandoki, así como el resto de la producción documental mexicana de los últimos años son un ejemplo del punto anterior; así, en México el objetivo principal de la mayor parte de las productoras audiovisuales independientes pareciera no ser el de buscar el mayor número de espectadores posible ante una situación predominante de ignorancia y pobreza sino, más bien, atraer el interés de aquellos espectadores que, en virtud de su perfil educativo y social, estén abiertos a todos los lenguajes visuales y no sólo al hollywoodense.

Canclini argumenta también que, hoy día, la percepción ciudadana está mediada cada vez más por la lógica mercantil de la globalización y por la pretensión absolutista del mercado de asumir la totalidad de las interacciones sociales. Sin embargo, habría que enfatizar que las interacciones sociales ciudadanas en



México también están mediadas por los cuerpos políticos representativos del Estado-nación democrático (la presidencia y el congreso federal), quienes pueden y deben limitar las pretensiones dominadoras del mercado a través de su autoridad institucional y de su capacidad de legislar a favor del bienestar ciudadano. Lo anterior puede verse reflejado en la realización de festivales culturales dirigidos a todo tipo de público así como en el otorgamiento por parte del Estado de incentivos fiscales a los creadores para favorecer la producción del audiovisual mexicano como el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE).

### **“QUE VIVA MÉXICO!”: UN HITO SUMAMENTE INFLUYENTE**

Bajo el auspicio de Upton Sinclair y otras personas, Serguéi Eisenstein llegó a México el 5 de diciembre de 1930, acompañado por Gregori Alexandrov y Eduard Tissé, con el objetivo de realizar un filme que mostrara las «costumbres, leyendas y modo de vida» de ese país. El proyecto recibió un presupuesto original de 25.000 dólares por parte de la Mexican Film Trust, conformada por Sinclair y su esposa Mary Craig Sinclair, para cubrir los gastos de tres o cuatro meses de estancia y rodaje. A cambio, Eisenstein debía entregar una película concluida para ser estrenada en los Estados Unidos el año siguiente.

Tras su llegada, Eisenstein declaró a *El Nacional*: “No tengo alguna idea preconcebida de antemano de lo que mi cinta será”. Con *El Universal* fue más explícito al aclarar:

*“Durante un mes aproximadamente me dedicaré a estudiar el ambiente mexicano, y después procederé a la manufactura de la película basada en el asunto local. Tras este estudio decidiré si la obra la basamos en un argumento determinado o en una exposición fiel del país, de sus costumbres y de su pueblo, documentándome previamente en visitas que realizaré al Distrito Federal y regiones inmediatas, al Istmo de Tehuantepec y a Yucatán, pues no omitiré por ningún motivo las famosas ruinas de Chichén Itzá, y mi interés por el folklore local es enorme”.*

9 de diciembre de 1930.

Luego de ser detenido por autoridades mexicanas, y con el temor de que se retraten los problemas sociales existentes en el país, Eisenstein recibe permiso para la filmación bajo la condición de ser acompañado por el etnólogo Agustín Aragón Leiva y el artista Adolfo Best Maugard. El 11 de diciembre se inicia la filmación de la película en Tacuba y, al día siguiente, continúa en La Villa, durante la festividad de Nuestra Señora de Guadalupe. Asimismo, junto a Diego Rivera, Frida Kahlo, Pablo O'Higgins, entre otros, “se insertó en un México básicamente marcado por la huella indigenista”. También se realizaron filmaciones en el lago de Xochimilco y la plaza de toros de La Condesa, Acapulco, Oaxaca y Yucatán.

En el proyecto original se planteó que el filme estaría conformado por un prólogo (que marcaría “el paralelismo entre el pasado y el presente de México”), un

epílogo (“retrato del México moderno” en contraste con el antiguo) y cuatro episodios: *Sandunga* (boda indígena en Santo Domingo Tehuantepec), *Maguey* (desencuentros entre campesinos en una hacienda porfirista), *Fiesta* (preparación de un torero previo a la corrida) y *Soldadera* (dedicado a “reivindicar a la mujer revolucionaria”). Este último episodio, inspirado en los trabajos de José Clemente Orozco, no se filmó debido a la cancelación del rodaje.

Tras ser filmados 200.000 pies de celuloide, en febrero de 1932, el proyecto fue cancelado por conflictos entre el representante de Sinclair, Hunter Kimbrought, y los cineastas y por problemas económicos (el presupuesto se incrementó hasta los 53.000 dólares). Incluso, también hubo problemas con el régimen soviético, que acusó a Eisenstein de desertor. Al momento de la cancelación, el filme aún no estaba editado y faltaban algunas partes de filmar. Además, los diálogos y la música no estaban incorporados.

El título ¡Que viva México! (*en ruso, Да здравствует Мексика!*) propuesto por Eisenstein, fue utilizado para una versión realizada por Grigori Alexandrov, que trató de respetar los cuatro episodios del filme original. La obra fue estrenada en 1979, aproximadamente una década después de que el material fuera enviado por el Museo de Arte Moderno a la Unión Soviética. Además, ese mismo año recibió un reconocimiento en el Festival Internacional de Cine de Moscú. El propio Alexandrov y Sergei Bondarchuk fueron sus narradores, empleando las notas escritas por Eisenstein.

Recapitulando, según el historiador Aurelio de los Reyes, la época de oro del cine mexicano no ocurrió en los cuarenta, sino durante los años de la Revolución Mexicana. Si esta valoración suena controversial, no es solo porque de los Reyes pone su mirada en una producción cinematográfica de principios de siglo, sino porque además destaca que es a través del género documental que la cinematografía en cuestión alcanza su punto más alto. Sin embargo, desde aquellos años de la revolución hasta la actualidad, la presencia del documental en dicha cinematografía ha sido intermitente, con ausencias contrastadas con altos puntos de visibilidad. El balance final resulta complejo de definir. Hoy en día, la producción documental en México muestra trabajos sobresalientes donde se apuesta por nuevas estrategias cinematográficas que intentan rebasar etiquetas y estigmas. Actualmente hay esfuerzos por hacer estos documentales más visibles, pero también existen prácticas en la distribución cinematográfica que marginan al género. Aunque el mayor riesgo es la censura.

Entre los esfuerzos hacia la visibilidad del documental se cuentan los festivales de cine. Ya en el año 2000 aparece ***Contra el Silencio Todas las Voces*** que se avoca al documental social. En 2006, se organiza DocsDF en la ciudad de México, el cual retoma el premio José Rovirosa. Los festivales más importantes del país, como los internacionales de Guadalajara (FICG) y de Morelia (FICM), han reconocido la calidad del documental mexicano. El FICG en 2003 da su premio

Mayahuel a mejor película a dos documentales: *Recuerdos*, de Marcela Arteaga y *La pasión de María Elena*, de Mercedes Moncada.

Uno de los obstáculos que marginan al documental es el dominio de las distribuidoras de Hollywood y las cadenas de exhibición en México. Recientemente, la multipremiada *Cuates de Australia* (González, 2011), tuvo una programación muy limitada en cines comerciales. Otros documentales ni siquiera llegan a exhibirse. Por ello, en los últimos años se ha formado la red de documentalistas DOCRED, con capítulos en cada estado. La red tiene entre sus objetivos darle una mayor visibilidad al género.

Sirva el caso de *Presunto culpable* (Hernández y Smith, 2011) para ejemplificar la calidad del documental en México y lo que enfrenta. Con una estructura narrativa efectiva y una edición ágil, el filme captura al espectador. Sin embargo, a pesar de su éxito en los cines, tuvo que salir de la programación, víctima de la censura. Hoy, sus productores están en riesgo de llegar a la cárcel por atreverse a mostrar, solo como un documental puede hacerlo, un sistema judicial corrupto.

Así, se puede afirmar que el documental en México está sano en su producción, pero su visibilidad aún requiere superar obstáculos en la distribución y exhibición. Pero, sobre todo, debe enfrentar los riesgos de una censura, a veces implacable.

En conclusión, el aparente auge del cine y el video documental como herramienta de análisis de la realidad social y política en México no es parte de una tendencia de creación pasajera con pretensiones meramente comerciales, sino que se inserta en una dinámica histórica mucho más larga. La aparición del género documental en México no es tardía sino casi paralela a la que se dio en Europa hacia fines del siglo XIX y principios del XX. Por otra parte, el uso del video y del cine documental con temáticas sociopolíticas como instrumento de análisis de la realidad y herramienta de cuestionamiento del poder, queda inserto dentro de una dinámica histórica mucho más amplia, la cual se definió con motivo de la represión al movimiento estudiantil de 1968 y que se profundizó con las cuestionadas elecciones presidenciales de 1988 y con las subsecuentes transformaciones políticas y sociales que ha experimentado la sociedad mexicana durante los últimos años, las cuales han empujado al país por la ruta del debate crítico. De lo anterior, dan cuenta la historia de productoras como Canal 6 de Julio, pero también el éxito comercial de numerosos festivales documentales que se concentran en la difusión de trabajos con una expresa connotación sociopolítica para el análisis de problemáticas con una dimensión tanto nacional como internacional.

Algunas preguntas a formularse:

**Qué nuevas posibilidades ofrece el soporte digital a la hora de recurrir a materiales de archivo?**

**Cómo impacta la censura en el desarrollo de una cinematografía nacional?**

**Qué novedades aporta el documental mexicano a dicho quehacer continental?**

Lecturas recomendadas

POERY, RICARDO (2012), La ética en el documental mejicano, en portal Tierra Adentro.

Disponible en:

<http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/la-etica-en-el-documental-mexicano/>

ZAVALA, LAURO (2012), El nuevo documental mexicano y las fronteras de la representación, en revista digital Toma Uno.

Disponible en:

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/download/8567/9432>

#### 4 . Cinematografías influyentes (II) La Revolución Cubana: Cámara y fusil

##### Enrique Díaz Quesada, y los pioneros del período silente

La última década del Siglo XX arranca con el derrumbe de la última gran utopía laica de la humanidad - la URRSS -, cuya influencia acaso subsista parcial y trabajosamente en la ya legendaria isla socialista del Caribe.

Así como la primera película de la historia del cine fue un documental - un filme de los hermanos Lumière -, la primera cinta cubana ostentó también esta categoría. En fecha tan temprana como el 7 de febrero de 1897, a dos escasas semanas de la función inaugural del cinematógrafo en Cuba, el francés Gabriel Veyre, quien lo introdujo después de haber arribado de México, rodó un ejercicio del cuerpo de bomberos del Comercio de La Habana, a petición de la actriz española María Tubau, quien se encontraba actuando en el Teatro Tacón con su compañía. Dicha representación filmada se conoció con el título de *Simulacro de incendio* y tenía un minuto de duración. Este material, como casi todos los documentales del período silente, se perdió al no existir en aquella época una preocupación permanente por su conservación.

Al año siguiente, al actor cubano José E. Casasús le correspondió la fortuna de realizar un primer corto publicitario: *El brujo desapareciendo*, que estuvo dedicado a servir de propaganda a una firma cervecera. Una copia de este se envió a los hermanos Lumière, y otra a Thomas A. Edison. En esta pequeña película colaboró un muchacho de quince años de edad llamado **Enrique Díaz Quesada**, que luego se convertiría en la figura más relevante del cine cubano en la etapa muda.

Entre 1906 y 1915, Díaz Quesada fue el principal realizador de documentales en dicho país. La primera de sus obras, *El parque de Palatino* (1906), es la muestra más antigua que se conserva de una película cubana, así como la única existente en los archivos, de todas las cintas rodadas por este pionero. Desde inicios del siglo XX hasta mayo de 1923 en que fallece, Díaz Quesada luchó tenazmente por impulsar la producción cinematográfica en Cuba. Un incendio que tuvo lugar poco después de su muerte destruyó prácticamente casi todos los negativos de su obra. Entre los filmes rodados por él figuran *La Habana en agosto de 1906*, *La salida de palacio de Don Tomás Estrada Palma*, *Un turista en La Habana*, *Un cabildo en Ña Romualda*, *Los festejos de la Caridad en Camagüey*, *Toma de posesión de José Miguel Gómez*, *Salida de Mr. Magoon de Cuba*, *Los funerales de Morúa Delgado*, *Los cruceros Cubay Patria entrando en el puerto de La Habana*, *Vuelo del aviador McCurdy sobre La Habana*, *Salida de tropas hacia Santiago de Cuba durante la guerra racista*, *El epílogo del Maine*, *Industria de la caña de azúcar*, *Los carnavales de Cienfuegos*, *Toma de posesión del general Menocal* e *Inauguración de la estatua del general Maceo*.

Como se observa, en sus inicios, el documental tuvo una función principalmente de carácter testimonial, donde se recogían algunos de los sucesos políticos, sociales, históricos o culturales, significativos de la época, aunque también ejerció un papel promocional o divulgativo. El propio Díaz Quesada realiza, en 1910, un trabajo de publicidad: *El sueño de un estudiante de farmacia*, en el que se muestran distintos departamentos de la antigua Droguería Sarrá, y dos años más tarde, *Festival infantil de Bohemia*, un reportaje sobre una distribución de juguetes organizada por dicha publicación para los niños habaneros. En 1915, el llamado “padre de la cinematografía cubana” captó en celuloide la pelea de boxeo entre Jess Willard y Jack Johnson, que tanto diera que hablar en su tiempo. Un lustro después rodará *Cómo se hace un periódico*, que además de mostrar el proceso de edición de un diario anunciaba el concurso del periódico La noche, para elegir al artista más popular del momento.

Ya en 1920 se edita un primer noticiero silente, Suprem Film, que contenía noticias sobre la alta sociedad y anuncios comerciales. Su realizador era Juan Valdés y en él colaboraba el cronista social Enrique Fontanills. Su frecuencia era esporádica. Además de este intento de noticiario, existieron otros de la etapa muda como las Actualidades Habaneras, de Jorge Piñeyro, Salvador Cancio (Saviur) y Rogelio Pujol, en colaboración con el periódico La Prensa; el Noticiario OK - que también editó Juan Valdés -; el Noticiario Santiagueras - más bien una revista cinematográfica -; y el Noticiario Liberty, pero solo este último continuó en el período sonoro, aunque con ediciones ocasionales.

De la segunda mitad de la década de 1910 se tiene conocimiento de otros documentales, de los cuales tampoco se conservan copias ni se conocen los nombres de sus realizadores. Entre estos se sabe de títulos como *Convulsión liberal en Oriente*, *Cuba en la guerra*, *La manifestación en honor de Estados Unidos*, *Las regatas de Varadero* y *El soldado de Cuba*.

Entre los materiales del género, de determinada importancia, en la década de los años veinte, pueden citarse: *La llegada del Alfonso XIII*, un corto publicitario del refresco Orange Crush, *Las regatas de Cienfuegos*, *Camagüey histórico y legendario* - de Anselmo Lazcano -, dos reportajes sobre el ciclón de 1926 - uno de Manuel Andréu y otro de Abelardo Domingo - *¿Cuál es la cubana de los ojos más lindos?* - de Ernesto Gallardo - (divulgador de un concurso publicitario auspiciado por la revista Bohemia)

El gobierno del general Gerardo Machado creó en 1925 un departamento de cinematografía, adscrito a la Secretaría de Obras Públicas, que filmó un nutrido metraje de películas de carácter propagandístico. Su director fue Manuel Martínez Illas, realizador de documentales que había debutado en 1906 rodando el corto *Cine y azúcar*, para la Manatí Sugar Company. Parte de este metraje está archivado en las bóvedas de la Cinemateca de Cuba, el cual había sido añadido en los años cincuenta a noticieros de esa época.

### **Max Tosquella y el arribo del sonoro**

Para realizar la primera demostración de cine sonoro en Cuba, el inventor norteamericano Lee De Forest viajó en febrero de 1926 al país con sus equipos de filmación. El gobierno del general Machado financió un documental con el propósito anterior. Lamentablemente no se conserva copia de ese material.

Sin embargo, del primer experimento de cine sonoro realizado en Cuba por técnicos cubanos, que data de 1932, *Un rollo Movietone* sí se guarda constancia. Arturo del Barrio, Antonio Perdices y Ramón Peón habían fundado, en 1929, la BPP Pictures que además de algunos largometrajes de ficción produjeron una serie de documentales conocidos con el nombre genérico de *Conozca a Cuba*.

En los archivos de la Cinemateca se conserva una copia del no. 5 de los materiales de esta serie, realizado por **Max Tosquella**, en el cual se recoge la inauguración del pabellón García Tuñón en la antigua Quinta de Dependientes, hoy Diez de Octubre; también se guarda otro título de la serie referente al bojeo del buque escuela Patria por las costas de Cuba, que también dirigió el mismo Tosquella. La BPP Pictures realizó otros documentales como *Varona Suárez y el baile de las naciones* y *La última jornada del Titán de Bronce*, ambos de 1930, de los cuales se conservan copias.

En 1932, Max Tosquella rueda propiamente el primer cortometraje sonoro, *Maracas y bongó*, con música de Eliseo Grenet, aunque este tiene una trama de ficción. Como en los primeros años treinta se mantienen los efectos de la crisis económica de 1929 y resulta complicado aún propiciar rápidamente los cambios tecnológicos para asumir el cine sonoro, todavía fueron realizados algunos documentales mudos en este período como el referente al terremoto de Santiago de Cuba, en 1932, y *La epopeya revolucionaria cubana* y *Una página de gloria. Vuelo Sevilla-Habana*, ambos de 1933.

Durante la república neocolonial numerosas empresas e individuos se vincularon al negocio de la producción de documentales y cortometrajes, pero muy pocos lograron subsistir durante un período razonable. Entre ese privilegiado grupo figuró Manolo Alonso, dibujante, administrador de cines, periodista, y sobre todo gran negociante, quien logró monopolizar desde principios de los años cuarenta hasta 1950 la producción de noticieros, además de realizar documentales, comerciales y dedicarse a la exhibición. Comerciantes, políticos, el gobierno mismo, utilizaban fundamentalmente el cine como medio de propaganda. Las empresas de los noticieros incursionaron también en el género documental y produjeron cortos que a veces denominaban con nombres genéricos: Miniaturas Royal - serie de tipo turístico y didáctico inaugurada por Luis Ricardo Molina, editor del reportaje *La tragedia de Cali* (1937), perteneciente al Noticiero Royal News -, *Verdades increíbles*, entre otros.

Al comenzarse a incorporar el sonido al celuloide aparecen los primeros cortometrajes musicales: *El frutero* (1933) y *Como el arrullo de palmas* (1936), de Ernesto Caparrós, inspirados en la música del compositor Ernesto Lecuona. Lamentablemente no se han podido localizar copias de estas obras. En 1938, el

propio Caparrós realiza *Tam-Tam o El origen de la rumba*, que muestra el desarrollo de este baile afrocubano desde la época de la esclavitud hasta el año de su producción. Es en este mismo año en que el Partido Socialista Popular, de orientación comunista, funda la Cuba Sono Film, la cual a través de Luis Álvarez Tabío y el operador José Tabío realiza numerosos noticieros y documentales. Esta institución fílmica, que se mantuvo hasta 1948, plasmó en imágenes la historia del movimiento obrero y sindical cubano de esos años, además de denuncias y valiosos testimonios de la realidad del país, pero el material se ha perdido en su casi totalidad. Entre los documentales militantes iniciales pueden citarse títulos como *Acto a Castelao*, *Gran manifestación de septiembre de 1938*, *Toma de posesión del Comité Nacional del Partido Comunista*, *Asamblea Juvenil por la Constituyente*, *Constitución de la CTC*, *Gran manifestación del 20 de agosto de 1939*, *La Jata: intento de desalojo en Guanabacoa*, *Llegada de combatientes internacionalistas cubanos*, *Por un Cerro mejor*, *Talleres para Hoy*.

Entre los cortometrajes de finales de los años treinta, aparte de los materiales sensacionalistas que los noticieros recogían, se rodaban reportajes especiales sobre sucesos deportivos como *La pelea de Kid Chocolate y Fillo Echevarría*, producido por Jorge Piñeyro, o sobre la crónica roja como *El caso de Margot García Maldonado*, de Leo Aníbal Rubens.

En el panorama de los años de la Segunda Guerra Mundial junto a documentales de la *Cuba Sono Films* como *Escuelas del Ecuador*, *Manzanillo: un pueblo alcalde*, *El desalojo de Hato del Estero* (con textos de Nicolás Guillén y musicalización de Alejo Carpentier), *Azúcar amargo*, *La lucha del pueblo cubano contra el nazismo*, *¡A trabajar para el pueblo!*, *Los carboneros de la ciénaga*, *sur de Batabanó* y *Yaguajay*, *Un pueblo alcalde*, coexisten cortos musicales como *Mis cinco hijos* y *Ritmos de Cuba*, ambos de Ernesto Caparrós, el primero patrocinado por la *Cerveza Polar*, *Embrujo del fandango*, con Carmen Amaya y su conjunto de bailes flamencos, producido por la Compañía Cinematográfica Cubana, y *Flor de Yumurí*, con Esther Borja, ambos de Jean Angelo; *Ritmo de maracas*, de Antonio Jiménez Armengol - el primero de los documentales de *Producciones Cubanas*, S.A., fundada por este último y Enrique Crucet, realizador años más tarde de *La ruta de Martí* -, y *Amor en kilociclos*, de Manolo Alonso, con Rosita Fornés y René Cabel. Otros realizadores de documentales de esa época fueron José A. Sarol (*Su majestad el ladrillo*, 1940; *Camagüey*, 1944; *Los parques de La Habana* - aparentemente el primer filme en colores revelado en Cuba mediante el sistema *AnSCO Color* -, 1944; *Santiago heroico y sentimental*, 1946); Enrique Bravo (*El caso Oriente*, 1942), quien había sido fotógrafo de *El crimen de la descuartizada* (1939), cortometraje de la serie amarilla *La Noticia del Día*, fundada por Jorge Piñeyro y Manolo Alonso, apéndice del *Noticiero Cinematográfico Cubano CMQ-El Crisol*; Aurelio Lagunas (*Cienfuegos*, *la perla del Sur*, 1942); *El lenguaje de las flores* y *Palmares*, 1944; Víctor Reyes (*El diablo fugitivo*, 1944); José Antonio García Cuenca (*Isla del Tesoro*, rodado en los años cuarenta); César Cruz (*Ahí viene la conga*, 1946); Alberto G. Montes (*Borrando huellas de otras épocas*, *Construyendo nidos de esperanza*, *Distancias fáciles*, *Nace un futuro*, todos de 1946, casi todos propagandísticos por encargo del gobierno de Grau San



Martín); Bebo Alonso, camarógrafo hermano de Manolo (*Prensa, baluarte de la libertad* - premio nacional Juan Gualberto Gómez -, 1946, aparentemente también en función de propaganda); Bernabé (Bebo) Muñiz (*La historia íntima de Cayo Confites* - premio al mejor documental bélico otorgado por la Federación de Redactores Cinematográficos y teatrales -, 1947). En la segunda mitad de la década del cuarenta la *Cuba Sono Films* produce, entre otros documentales, *Un héroe del pueblo español*: José Gómez Gayoso, *Realengo 18*, *Ventas de Casanova*, *Los precaristas de la hacienda Sevilla*, y *Funerales de Jesús Menéndez*, siendo esta la última de sus realizaciones.

En el período sonoro hasta 1959, se fundaron unos veinticinco noticieros, incluidos los que se editaron en el interior de la Isla. Al fusionarse algunos de ellos con diversas empresas - radio-emisoras, periodísticas, industriales - o entre sí, adaptaban nuevos nombres, pero mantenían los mismos editores y lineamientos. Entre el ochenta y cinco y el noventa por ciento de los noticieros que se creaban, desaparecían en corto tiempo. *El Royal News*, de Luis Ricardo Molina, y los de Manolo Alonso, *Nacional* y *América* - en sus frecuentes y variables asociaciones con otras empresas - fueron los únicos que lograron mantenerse a través de los años. Más tarde les siguieron Cineperiódico, de José Guerra Alemán, y Noticuba, de Eduardo Hernández (Guayo), que logró realizar un reportaje sobre la lucha guerrillera revolucionaria de Fidel Castro en las montañas de la Sierra Maestra. Estos últimos cuatro eran los únicos que aún se editaban al terminar el año 1958.

Los noticieros más importantes subsistían, mayormente, por las prebendas, comisiones del gobierno y «contribuciones» de grandes empresas de servicio público, que pagaban mensualidades para evitar críticas o denuncias públicas. Asimismo se utilizaban a conveniencia para propaganda política, crónica social, etcétera. Una característica de los noticiarios cubanos fue agregarle un segmento, casi siempre de corte humorístico, patrocinado por alguna firma comercial para atraer la atención del público. Por ejemplo, Cine Revista, de los años cincuenta, con unos diez minutos de duración, contenía breves documentales, notas deportivas y sociales, modas, y una selección de chistes. De toda esta tendencia publicitaria, por supuesto, estuvo libre el Noticiero Gráfico Sono Film, auspiciado por el Partido Socialista Popular en los años cuarenta.

Los documentales de la década de los años cincuenta, en su mayoría, se caracterizaron predominantemente por su espíritu propagandístico, incluyendo a menudo una función turística o comercial. Manolo Alonso, además de haber realizado dos de los largometrajes de ficción más significativos del cine cubano de esa época: *Siete muertes a plazo fijo* y *Casta de roble*, y de ser la personalidad rectora de los noticiarios de esos años, produjo o dirigió muchos de esos cortometrajes, entre ellos algunos interesantes como *Milagro en el mar* (1951) - premio de la Federación de Redactores Cinematográficos y Teatrales - y *Virgen morena, patrona de Cuba* (1952), pero tuvo el pecado capital de encomiar con frecuencia en varios de sus materiales al régimen del dictador Fulgencio Batista: *Adelante, siempre adelante* (1954 -1955), *Cambio de poderes* (1955), *Una nación en marcha* (1957). Alberto G. Montes, fundador (en 1946) de la

empresa *Information Films* se dedicó a filmar documentales mayormente por encargo: *Industrias nacionales: el cemento* (1950), *Industrias nacionales: textil* (1951), *Feria Ganadera 1953*, *Cienfuegos turístico* (1953), *Bayamo M.N.* (1955), *El moderno San Rafael* (1957), y en 1954 creó la *Cuban Color Films Corp.*, con Jorge Cancio y George P. Quigley, dirigida a comerciales en colores. Otros nombres de documentalistas habituales de esos años fueron los de J. A. García Cuenca (*Paraíso del deportista*, 1954), Manuel de la Pedrosa (con algunos de sus cortos musicales como *Del frufrú al mambo*, *Mambo en España*, *Rumba*, todos de 1951), y Rogelio Caparrós (*La metalurgia básica nacional*, 1957; *Tabaco rubio*, 1958). José Guerra Alemán, de *Cineperiódico*, realiza entre otros documentales de interés *Eva Perón, la dama de la esperanza* (1952), reportaje con motivo de los funerales de la esposa y estrecha colaboradora del presidente argentino Juan Domingo Perón, y *Haití, tierra de ensueño* (1954) sobre el 150. Aniversario de la independencia de ese país.

Eduardo Hernández (Guayo), en su época de integrante de *Cineperiódico*, filma *Honor a las armas* (1951), sobre la Escuela de Cadetes de Managua, que mereció el Premio *Antillana* de ese año; en 1958 haría historia con *Sierra Maestra: baluarte de la Revolución Cubana*, reportaje periodístico de la lucha guerrillera dirigida por el Comandante Fidel Castro, ya mencionado antes.

Entre los escasos intentos de realizar documentales con carácter de denuncia social en esos años se hallan *Jocuma o el cabo de San Antonio* (1955) y *La cooperativa del hambre* (1957), de José A. Sarol - el primero solo pudo ser estrenado en los cines después de 1959 y el segundo fue destruido por el gobierno de Batista cuando aún no tenía sonido, junto a toda la producción y equipamiento de la empresa *Minicolor Films*, fundada por el realizador en Guanabacoa en 1954- , y especialmente ***El Mégano***, de corte neorrealista, sobre el trabajo y la vida miserable de los carboneros de la ciénaga de Zapata, en la costa sur de Cuba, realizado por **Julio García-Espinosa** con la colaboración de **Tomás Gutiérrez Alea**. Esta película, prohibida y ocupada por la policía batistiana, pero afortunadamente recuperada en una copia después del triunfo de la Revolución se considera el principal antecedente de un cine con conciencia social y artística manifiesta a partir de 1959.

### **SANTIAGO ÁLVAREZ: ALMA MATER DEL NOTICIERO DEL ICAIC**

Fundador y director del *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, su obra se destacó por la presencia activa del periodismo, el reflejo de importantes sucesos históricos como la invasión mercenaria a Cuba en 1961, el genial uso del montaje y el empleo de la banda sonora como parte indisoluble de la acción dramática. Defendía la importancia del periodismo cinematográfico como enriquecedor del documental y afirmaba: "*Yo informo de acontecimientos a partir de ideas que tengo sobre esos acontecimientos*".

En 1968, colaboró con Octavio Getino y Fernando E. Solanas en el

documental *La Hora de los hornos*, sobre los efectos del imperialismo en Sudamérica.

Por su labor como cineasta recibió más de 80 primeros premios en festivales internacionales y concursos nacionales.

Fue nombrado miembro de la Academia de Artes de la República Democrática Alemana y maestro perenne de la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños. Fue asesor del Ministro de Cultura de Cuba, Presidente de la Federación Nacional de Cine-clubes y, hasta 1986, fue miembro de la Asamblea Nacional del Poder Popular.

En su honor, actualmente se celebra anualmente, en la ciudad de Santiago de Cuba, el **Festival Internacional de Documentales Santiago Álvarez in Memoriam**. Jean-Luc Godard le dedicó su segunda cinta de *Histoires du cinéma*. En 1991 le fue otorgado el Premio Nacional de Periodismo José Martí.

Murió a causa de la enfermedad de Parkinson en Habana el 20 de mayo de 1998 y fue enterrado en el Cementerio de Colón, en La Habana.

## El ICAIC y el cine de la Revolución

Desde los primeros días de enero de 1959 se evidenció la importancia que el nuevo gobierno revolucionario iba a confiar al cine, y concretamente al documental, con la creación de un departamento cinematográfico en la Dirección de Cultura del Ejército Rebelde. Este embrión del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), organismo que se crearía dos meses más tarde, auspició la filmación de los cortometrajes *Esta tierra nuestra*, de Tomás Gutiérrez Alea, y *La vivienda*, de Julio García-Espinosa. Estos dos realizadores, integrantes desde muy jóvenes de la Sociedad Cultural *Nuestro Tiempo*, y que con ayuda de **Alfredo Guevara**, futuro presidente del ICAIC, rodaron en 1955, *El Mégano*, brindaron un aporte trascendental en las labores de fundación de esta institución fílmica.

Los primeros documentales producidos por el ICAIC dieron muestras de la nueva realidad social del país. *Sexto aniversario*, de Julio García-Espinosa, y *Construcciones rurales*, de Humberto Arenal, ambos de 1959, son ejemplos testimoniales notables de esta obra documental inicial.

Siguiendo el postulado martiano “injértese en el tronco de nuestras repúblicas el mundo”, el documental cubano, captando las vivencias y el sentir del pueblo, comenzó a reflejar en la pantalla la identidad de la nación, pero sin dejar de recoger los sucesos y hechos del mundo contemporáneo. Desde junio de 1960, el *Noticiero ICAIC Latinoamericano* se encargaría de narrar los principales acontecimientos que ocurrirían en el país y en el extranjero. Su fundador y animador, **Santiago Álvarez**, a quien la práctica creadora transformó, con los años, de aprendiz en maestro del celuloide, desplegó desde los primeros

noticieros un estilo dinámico e innovador, que imprimió un sello de calidad inconfundible a los materiales de su tipo. El rasgo distintivo del estilo de Santiago radicó en su habilidad excepcional para sintetizar un mensaje por medio de la edición de fotogramas de muy diversas fuentes (fotografías, grabados, películas, reportajes televisivos) con el empleo efectivo de la banda sonora. Su línea artística, como la de Dziga Vertov en el cine soviético de los años veinte, estuvo muy influida por la improvisación ante las tareas de choque más disímiles que el país debió acometer en las difíciles condiciones de aquellos momentos.

Sucesos tan trascendentales como la invasión mercenaria de Playa Girón, el azote del huracán Flora o la repercusión de la desaparición física del Guerrillero Heroico fueron recogidos por el *Noticiero ICAIC* en sus emisiones semanales correspondientes, que luego mediante montaje originaron documentales clásicos de Santiago Álvarez como *Muerte al invasor* (en colaboración con Tomás Gutiérrez Alea, 1961), *Ciclón* (1963) o *Hasta la victoria siempre* (1967) respectivamente. *Now!* (1965), tal vez el cortometraje más famoso de Santiago, para algunos antecedentes del videoclip actual, apareció también como un noticiero en las salas cinematográficas cubanas. Estos títulos anteriores junto a *Cerro Pelado* (1966), *Hanoi, martes 13* (1967), *L.B.J.* (1968) y *79 primaveras* (1969), constituyen lo más relevante de la ejecutoria artística de aquel cronista fílmico indiscutible sobre la lucha revolucionaria del pueblo cubano y la problemática tercermundista contemporáneas.

No obstante, el fenómeno de la escuela documental cubana surgido en la llamada década prodigiosa de los sesenta no se limitó a la figura ya legendaria de Santiago. La riqueza temática y artística del género pudo apreciarse desde muy temprano a través de muchos títulos de otros realizadores: *El negro* (1960), de Eduardo Manet; *Carnaval* (1960), de Fausto Canel y Joe Massot; *Ritmo de Cuba* (1960), de Néstor Almendros; *Y me hice maestro* (1961), de Jorge Fraga; *Historia de una batalla* (1962) y *Cuentos del Alhambra* (1962), de Manuel Octavio Gómez; *Colina Lenin* (1962), de Alberto Roldán; *Historia de un ballet* (1962), primer documental que obtuviera la *Paloma de Oro* en el Festival de Leipzig, y *Nuestra Olimpiada en La Habana* (1968), de José Massip; *Variaciones* (1962), de **Humberto Solás** y Héctor Veitía; *El parque* (1963), de Fernando Villaverde; *Gente de Moscú* (1963), de Roberto Fandiño; *Nosotros, la música* (1964), de Rogelio París; *Sobre Luis Gómez* (1965), de Bernabé Hernández; *Vaqueros del Cauto* (1965) y *El ring* (1966), de Oscar L. Valdés; *Hombres del cañaveral* (1965), de **Pastor Vega**; *La herrería de Sirique* (1966), de Héctor Veitía; *La muerte de Joe J. Jones* (1966), de Sergio Giral, *Por primera vez* (1967) y *Acerca de un personaje que unos llaman San Lázaro y otros llaman Babalú* (1968), de **Octavio Cortázar**; *En la otra isla* (1968) y *Una isla para Miguel* (1968), de Sara Gómez; *Hombres de Mal Tiempo* (1968), de Alejandro Saderman; *En un barrio viejo* (1963), *Ociel del Toa* (1965) y *Coffea Arábica* (1968), de Nicolás Guillén Landrián. Particularmente, Oscar L. Valdés, Sara Gómez, Guillén Landrián y Cortázar pudieran considerarse junto a Santiago Álvarez, la avanzada de todo este grupo de documentalistas. Sin embargo, podría enumerarse una relación más amplia de obras de estos y otros autores, rodadas

durante los años sesenta, para integrar una antología de lo más significativo producido por el ICAIC a lo largo de toda su historia.

La característica fundamental en la inspiración creativa de estos años fue la experimentación osada y desenfadada propia de los bisoños, frente al torbellino de las transformaciones económico-sociales cotidianas. A inicios de los sesenta, los cineastas del ICAIC tuvieron que aprender por sí mismos la técnica y el lenguaje cinematográficos. Como taller les sirvieron los cortos de la serie didáctica Enciclopedia Popular, dirigida por Octavio Cortázar, aparecidos entre 1961 y 1963. Pero también los jóvenes realizadores aprovecharon las experiencias de algunos visitantes y representantes ilustres de la documentalística universal contemporánea como **Joris Ivens**, Roman Karmen y **Chris Marker**, quienes vinieron a Cuba dispuestos a trabajar y a transmitir sus enseñanzas.

A finales de los años sesenta, empero, los documentalistas cubanos ya habían demostrado que eran capaces de experimentar y aportar en el género, ya fuera el propósito conceptual de sus búsquedas la investigación del pasado o la indagación de la realidad cotidiana. La crítica internacional señala generalmente los sesenta como “la época de oro” del documental cubano por su ebullición imaginativa y espíritu creativo, apuntando que el género no ha vuelto después a alcanzar la dimensión artística de aquella etapa. Este juicio podría originar esquematismos, pues debe considerarse que los primeros años de todo movimiento cinematográfico guardan la frescura y el esplendor del descubrimiento. No puede exigirse a épocas posteriores los temas e inquietudes de un momento histórico específico, pues cada período tiene sus características.

El único documental cubano realizado en los años sesenta que provocó un rechazo oficial en su tiempo fue *P.M.* (1960), de Orlando Jiménez Leal y Sabá Cabrera Infante, rodado en 16 mm al margen del ICAIC. Notablemente influido por el movimiento del *Free Cinema* inglés, este material se apartaba de los temas épicos ligados a las transformaciones revolucionarias que predominaban en el clima social de la época, abordando aspectos de la vida de los bares nocturnos que mostraban a gente solitaria y perdida en un mundo rutinario y monótono. La comisión de estudios y clasificación de películas prohibió la exhibición de dicho filme por considerarlo, en ese momento, nocivo a los intereses del pueblo cubano y su Revolución. Hoy día puede verse como un ejercicio estilístico de acercamiento a un universo marginal en cierto modo pintoresco.

### **EL MANIFIESTO POR UN CINE IMPERFECTO**

El párrafo inicial del enunciado original de Julio García Espinosa, “*Hoy en día un cine perfecto - técnica y artísticamente logrado - es casi siempre un cine reaccionario*”, provocó un rechazo incondicional en la mayoría de las mentes defensoras a ultranza del paradigma del cine hollywoodense. Tanto ellas como aquellas que nunca leyeron la propuesta teórica del autor de *El joven*

*rebelde y Aventuras de Juan Quin Quin*, y solo tuvieron como referencia la susodicha oración, pensaron probablemente que se trataba de una idea extremista de un intelectual de izquierda. Incluso, algunos cineastas y estudiosos revolucionarios que conocieron en 1969 los pensamientos del autor, dudaron de aquella afirmación tajante porque no comprendieron su verdadero significado.

García Espinosa redactó aquel significativo manifiesto como resultado de su práctica cinematográfica, en particular luego de la realización de *Aventuras de Juan Quin Quin* (1967), porque no estaba de acuerdo con limitarse “a las opciones del cine político que algunos se planteaban”.

A finales de 1960, “los filmes que se venían haciendo en los entonces llamados países socialistas, tanto los que criticaban al sistema como los que permanecían integrados a él, si bien no exentos, en algunos casos de rigor estético, no dejaban de mantener intactas las estructuras narrativas de Hollywood”. De lo que se trataba era de buscar nuevas formas del lenguaje cinematográfico que contribuyeran a la formación de un público más activo, “no cautivo”. La revolución en el cine no implicaba únicamente la de incluir nuevos contenidos en los filmes, sino también transformar profundamente las formas.

Entre las reflexiones visionarias de Julio estaban también las posibilidades de que, en el futuro, la evolución de la técnica cinematográfica hiciera posible que esta dejara de ser un privilegio de unos pocos, y que igualmente la construcción de las salas de cine no fuera ya una cuestión fundamental. O sea, como una suerte de Julio Verne avizoró el hecho de que cada cual pudiera “filmar” y “ver una película” de un modo personal en su propio hogar o en algún “administrículo” que portara junto con él.

La Sección Fílmica de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (ECIFAR), creada en diciembre de 1961, cuyo antecedente sería la Sección de Cine de la Dirección de Cultura del Ejército Rebelde surgida dos años antes, produciría a partir de la fecha citada filmes didácticos, documentales y el noticiero *NOTIFAR*. Aunque su producción estaba destinada esencialmente a las Fuerzas Armadas, muchos títulos eran exhibidos por la televisión a través del programa *Farvisión*, en programas especiales de los cines y en festivales nacionales y extranjeros. En noviembre de 1968 se ofrece por primera vez al público en un cine comercial, el *Rex Cinema*, una semana de cine de temática militar y al año siguiente, el documental *Y llegado el momento*, de Abelardo Pláceres, recibe el premio especial en el Festival de Cine Militar de los Ejércitos Amigos, en Rumania. Entre los primeros largometrajes de esos estudios pueden citarse: *Mundial 71* (1971), de Francisco Soto Acosta; *Crónica de una visita* (1972), de Roberto Velázquez; *Marzo 13* (1973), de Jorge Fuentes y *FAR Año XV* (1973), de Romano Splinter. Otros documentales significativos posteriores son *Canción de ayer y después* (1977), de Danilo Lejardi; *Polígonos* (1977) y *Hermanados en la hazaña* (1980), de Eduardo de la Torre; *Proa al futuro* (1981), de Romano Splinter; *Ayer, hoy y siempre* (1982) y *Obá-llú* (1986), de Emilio Oscar Alcalde

y *España en el corazón* (1982), de Belkis Vega. En diciembre de 1978 adoptarían ya el nombre de *Estudios Cinematográficos y de Televisión de las FAR* (ECITV-FAR) al incorporar la televisión a sus tareas. Años más tarde algunos materiales serían incluso galardonados en el **Festival del Nuevo Cine Latinoamericano**, como es el caso de la serie documental *Corresponsales de guerra* (1987), de Belkis Vega.

En 1972 se funda el Departamento de Cinematografía Educativa (CINED) de la Dirección de Medios de Enseñanza del MINED, que varios años después se convertiría en la empresa de películas y diapositivas didácticas de ese organismo. Dicha institución ha producido desde entonces documentales para el sistema nacional de enseñanza, que en ocasiones se han mostrado en la pantalla chica y han llegado a competir en festivales nacionales e internacionales. Ya en 1976, el documental *El primer instrumento*, de **Luis Acevedo Fals**, obtiene el máximo galardón en un festival de protección e higiene del trabajo de los antiguos países socialistas, y en el Primer Festival del Nuevo Cine Latinoamericano (1979), concursa junto a este una amplia muestra de cortometrajes de esta entidad educacional: *La poesía de Nicolás Guillén* (1974) de **Ambrosio Fornet**, *Quelonios* (1975) de Francisco Fernández Conejero, *Caña de azúcar* (1978) de Santiago Prado, *En peligro de extinción* (1979) de Manuel Acosta Cao, *Conociendo la naturaleza* (1979) de Marcelo Fajardo, *Crónica de una encuesta* (1979) de Eddy Pérez Tent, *La primera opción* (1979) de Alberto Ortiz de Zárate, *Sierra Maestra* (1979) de Félix Villar.

A los años setenta se ha hecho referencia como la “década gris” de la cultura cubana, a causa del estancamiento burocrático que afectó a muchas manifestaciones artísticas en ese lapso, aunque el ICAIC puede encontrarse entre las contadas instituciones que pudieron salvaguardarse de su efecto. Entre lo más relevante de la producción fílmica de los setenta, no puede desconocerse *Muerte y vida en El Morrillo* (1971), de Oscar Valdés, conjunción creativa del documental y la ficción, sobre los sucesos políticos ocurridos en Cuba desde el fin de la dictadura de Machado hasta la muerte del revolucionario Antonio Guiteras, que ayudaría a poner en boga a ese híbrido denominado docudrama. *Girón* (1972), de Manuel Herrera, fue el primer largometraje que se apropió de ese estilo empleado ya por Saderman, en *Hombres de Mal Tiempo* (1968), que probablemente sirvió de inspiración a **Manuel Octavio Gómez** para su cinta de ficción ***La primera carga al machete*** (1969). Otros títulos loables del documental cubano de inicios de esta década son *1868-1968* (1970), de Bernabé Hernández, *¡Viva la República!* (1972), de Pastor Vega, y *Hablando del punto cubano* (1972), de Octavio Cortázar. Con los años setenta, Santiago Álvarez se alejó de la línea experimental desarrollada en el decenio precedente, y comenzó a explotar más el largometraje documental de tema político-social sobre la lucha internacionalista contra el imperialismo y la reacción (*De América soy hijo y a ella me debo*, 1972; *Y el cielo fue tomado por asalto*, 1973; *Los cuatro puentes*, 1974), y también a reflejar más la solidaridad de Cuba hacia otros pueblos (*La estampida*, 1971; *El tigre saltó y mató... pero morirá... morirá*, 1973; *El octubre de todos*, 1977).

Otros realizadores emplearon el género para vitorear la obra social de la Revolución, en sectores como la construcción o la educación, como Rogelio París, en *No tenemos derecho a esperar* (1972) y Jorge Fraga en *La nueva escuela* (1973) respectivamente. Directores experimentados en el cine de ficción como Humberto Solás, Tomás Gutiérrez Alea y Julio García-Espinosa se decidieron también eventualmente en esta década a retornar al documental: Solás rodó dos obras estimables *Simparelé* (1974) y *Wifredo Lam* (1979), Titón entregó un ejemplar cortometraje de siete minutos, *El arte del tabaco* (1974) y García-Espinosa brindó un testimonio crítico sobre los crímenes de guerra yanquis en Viet Nam en *Tercer mundo, tercera guerra mundial* (1970).

El largometraje documental más significativo de este período fue *55 hermanos* (1978), de Jesús Díaz, acerca de la primera visita a Cuba de la Brigada *Antonio Maceo*, formada por jóvenes que fueron sacados del país por sus padres, cuando eran niños, en los primeros años de la Revolución, asunto abordado con profunda sensibilidad y emoción.

En la década de los setenta aparecen los primeros cortometrajes de algunos de los directores debutantes del cine de ficción de los ochenta y se afianzan como documentalistas algunos que habían dado sus primeros pasos en los sesenta. Juan Carlos Tabío filma un didáctico *Bagazo* (1970), seleccionado por los críticos entre lo más significativo de ese año. Luis Felipe Bernaza, con su jocoso estilo característico, presenta *Golpe por golpe* (1974) y *El piropo* (1978). Orlando Rojas, con su penetrante sentido artístico rueda *Día tras día* (1977) y *Viento del pueblo* (1978). Rolando Díaz, con su innegable carácter populista, acierta en el blanco con *Redonda y viene en caja cuadrada* (1979). Constante Diego, poseedor de un proverbial conocimiento del diseño y la gráfica, entrega *Las parrandas* (1977) y *Carteles son cantares* (1979). Fernando Pérez, muestra en *Siembro viento en mi ciudad* (1978), sobre Chico Buarque de Hollanda, mayor rigor profesional y alcance que sus colegas en otros documentales sobre algunas figuras contemporáneas del canto que aparecieron en varios materiales fílmicos de los setenta. Daniel Díaz Torres se agregaría a este grupo, a inicios de los ochenta, con dos cortometrajes de cuidadosa elaboración estética: *Madera* (1980) y *Los dueños del río* (1980). Estos tres últimos cineastas: Rolando, Fernando y Daniel, venían participando como realizadores en los noticieros del ICAIC de finales de los años setenta, algunos de los cuales ya desbordaban esa categoría y devinieron documentales de amplia aceptación popular, con un enfoque crítico sobre los servicios a la población y la atención a la comunidad.

Documentales sobresalientes de esta época son también *Pablo* (1978), largometraje de **Víctor Casaus**; *Pedro cero por ciento* (1980) y *Cayita, leyenda y gesta* (1980), de Luis Felipe Bernaza; y *A veces miro mi vida* (1981), de Orlando Rojas; los cuatro apoyados en individualidades carismáticas irrepetibles, cada una perteneciente a esfera social y contextos diferentes.

Una temática imprescindible del cine documental cubano en la segunda mitad de la década de los setenta necesariamente tenía que reflejar la participación de



dicho país en las luchas solidarias de liberación en el continente africano. Títulos como *La guerra en Angola* (1976) de Miguel Fleitas y *Etiopía, diario de una victoria* (1979) - coproducción del ICAIC y ECITV-FAR - realizado por el propio Fleitas con Roberto Velázquez, recogen este testimonio.

A finales de esa década se produce una especie de eclosión del movimiento aficionado de cineastas, gracias a la introducción y venta de equipamiento y película de 8 mm en el país. Esto posibilitó que surgieran grupos como el de la Casa de Cultura de Plaza, en la capital, y el Círculo de Aficionados del Cine Cubanacán de Santa Clara, entre otros, lo cual daría pie a que en septiembre de 1981 se organizara por el Ministerio de Cultura el Primer Encuentro Nacional de Cine Aficionado, en La Habana, y en noviembre de 1984, el Primer Festival Nacional de Cine Aficionado donde se mostraron numerosos documentales de cineastas no profesionales.

Los ochenta fueron años de reformulación de la política cultural cubana, en los cuales predominó una ansiedad por problematizar el arte y vincularlo con la realidad social. Aunque existieron controversias y polémicas que rebasaron los marcos del ICAIC, en esta etapa tuvieron acceso al documental otras talentosas nuevas figuras que realizaron obras meritorias de diversos temas. Entre la producción más descollante del documental cubano del ICAIC de los ochenta pueden enumerarse: *En tierra de Sandino* (1980) de Jesús Díaz, *La Gloria City* (1980) de Sergio Núñez, *Historia de una descarga* (1981) de Melchor Casals, *Algo más que una medalla* (1982) de Rogelio París, *Con amor* (1982) de Santiago Villafuerte, *El corazón sobre la tierra* (1982) de Constante Diego, *Una foto recorre el mundo* (1982) del chileno Pedro Chaskel, *Crónica de una infamia* (1982) de Miguel Torres, *La espera* (1982) de Orlando Rojas, *Camilo* (1982) y *Omara* (1983) de Fernando Pérez, *Mujer ante el espejo* (1983) de Marisol Trujillo, *Los marielitos* (1983) y *Niños desaparecidos* (1985) de **Estela Bravo** - en coproducción con el ICRT y *Sky Productions* respectivamente -, *Granada, el despegue de un sueño* (1983) y *El viaje más largo* (1987) de Rigoberto López, *La semilla escondida* (1984) de Lázaro Buría, *Una vida para dos* (1984) y *Kid Chocolate* (1987) de Gerardo Chijona, *Yo soy la canción que canto* (1985) y *Con luz propia* (1988) de Mayra Vilasis, *Uno, dos, eso es* (1986) de Miriam Talavera, *Mientras el río pasa* (1986) y *Volvamos a empezar* (1987) de Guillermo Centeno, *No es tiempo de cigüeñas* (1987) de Mario Crespo, *Joven de corazón* (1987) de Octavio Cortázar, *Buscando a Chano Pozo* (1987) de Rebeca Chávez, *¡Quietos ya!* (1987) de Guillermo Torres, *Telarte* (1987) de Idelfonso Ramos y *Campeonas* (1988) de Oscar Valdés, aunque tal vez la personalidad más singular del género en esos años sea la de Enrique Colina, que con sus cortometrajes del período (*Estética*, 1984; *Vecinos*, 1985; *Más vale tarde que nunca*, 1986; *Chapucerías*, 1987) supo captar con auténtico espíritu criollo la forma de ser del cubano actual.

En la segunda mitad de la década del ochenta aparecen los primeros trabajos fílmicos procedentes del Taller de Cine de la Asociación Hermanos Saíz (AHS) - fundado en junio de 1987 e integrado por jóvenes miembros del ICAIC, el Instituto

Cubano de Radio y Televisión (ICRT), los ECITV-FAR y de Cinematografía del MINED - y de la **Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) de San Antonio de los Baños** - inaugurada en diciembre de 1986 -, que promueven a una novísima generación de cineastas. Instituciones o dependencias como los ECITV-FAR, ya mencionados, y los Estudios Cinematográficos del ICRT - creados estos últimos en 1962 -, logran en estos años ampliar la producción de documentales para los fines específicos con que el Estado las creó. El formato de vídeo se agrega al de celuloide, y posibilita también que los grupos de cine aficionado que existen en el país puedan incrementar el número de cortometrajes realizados.

Las Muestras de Cine Joven que se organizan a partir de 1988 hasta 1992 y cuyo espíritu recogió después el evento anual *El Almacén de la Imagen*, de Camagüey, coadyuvaron al ensanchamiento del espectro temático de los materiales concebidos. *Diana* (1988) de Juan Carlos Cremata (EICTV), *Hilo directo* (1988) de Frank Rodríguez (EICTV), *Sonata para Arcadio* (1989) de Fernando Timossi (EICTV), *Piensa en mí* (1989) de Alejandro Gil (ECITV-FAR), *Muy bien* (1989) de Aarón Yelín (EICTV), *La americana* (1990) de Luis Orlando Deulofeu (EICTV-FAR), *Querido y viejo amigo* (1990) de Gloria Torres y Magda González - ambas del ICRT -, *En la calzada de Jesús* (1991) de Arturo Sotto (EICTV), *Palomas* (1991) de Niurka Pérez (EICTV-FAR), *Reflexión* (1992) de Ricardo Martínez (AHS) y *Memoria* (1992) de Rosaida Irizar (ECITV-FAR), son algunos ejemplos de los títulos documentales más significativos en estas muestras iniciales.

Una nueva figura que despunta en el documental cubano, a finales de esta década e inicios de la década de los noventa, es Jorge Luis Sánchez, realizador proveniente del Taller de Cine de la Asociación Hermanos Saíz, quien con sus cortometrajes *Un pedazo de mí* (1989) y *El Fanguito* (1990) parece centrarse en los conflictos de algunos personajes del entorno en cuestión que viven y se comportan de forma diferente al resto de la sociedad; estos documentales han recibido amplios reconocimientos nacionales e internacionales. En cuanto a las realizadoras surgidas a principios del último decenio del siglo XX, una de las más galardonadas ha sido Niurka Pérez, quien formando parte en sus comienzos de ECITV-FAR, logró romper cierto estigma ortodoxo de la temática patriótico-militar al cual muchos consideraban que estaba únicamente limitada la producción de esta institución. Luis O. Deulofeu, a comienzos de los noventa logra producir también dentro de estos Estudios dos obras muy relevantes: *Equilibrio* (1992) - sobre los planes agrícolas para el autoconsumo dentro de las FAR - y *Forever* (1993) - acerca de la aparición de la bicicleta como parte del paisaje y el hogar cubanos -, que demuestran un gran sentido audiovisual muy imaginativo.

Los telecentros creados en cada una de las provincias van sumándose también en el futuro a esta corriente de novedosos talentos audiovisuales. *Tele-Pinar* consigue en un inicio estar a la vanguardia, al alcanzar ya en la Tercera Muestra de Cine Joven un premio en video con *Juanito* (1990) de Ramón Rodríguez. Algunos estudiantes extranjeros de la EICTV de San Antonio de los Baños, como

el brasileño Wolney Oliveira - con *El invasor marciano: 36 años después* (1988) y *Sabor a mí* (1992) - y el español Benito Zambrano - hoy consagrado realizador de su país -, con *Los que se quedaron* (1993), logran incluso galardones a nivel internacional, en festivales de cine de España, Brasil y Argentina respectivamente. Otros títulos destacados realizados en la EICTV son *Barrio Belén* (1988) de la peruana Marité Vargas, *Rincón de San Lázaro* (1991) del nicaragüense Leonel López, y *Un héroe se hace a patadas* (1995) del colombiano Andrés Burgos.

La grave crisis económica que comienza a atravesar el país a principios de la década de los noventa, causada por el derrumbe del campo socialista y la desintegración de la URSS, obliga a restringir la producción de documentales y a buscar nuevas alternativas de expresión artística a los realizadores. El *Noticiero ICAIC Latinoamericano* concluye su producción en julio de 1990, luego de treinta años ininterrumpidos, bajo la dirección de Santiago Álvarez. No obstante, dos de sus emisiones, *Los albergados* y *Un día de Atarés*, ambas de José Padrón, se erigen por encima del promedio y consiguen ese año alcanzar el premio especial del Jurado de documentales en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano.

Los estudios cinematográficos del ICRT también recesan definitivamente al iniciarse los noventa. En sus cerca de tres décadas de existencia logró consolidar una buena cantidad de obras en celuloide y perfilar un apreciable número de realizadores. Entre lo más notable de la producción de documentales para este medio pueden citarse *La sonrisa de la victoria* (1970), de Sergio Núñez; *Cuando pasa la muerte* (1979), de Jorge Ramón González, merecedora de una *Paloma de Oro* en el Festival de Leipzig; *Arcoiris de pueblos* (1980), de Víctor Buttari y Ángel Castro; *Las parrandas remedianas* (1981) y *Caturla* (1984), de Senobio (Puri) Faget; *Líbano, la guerra interminable* (1982), de Diego Rodríguez Arche; *635 años de son* (1978) y *Nicolás* (1984), de Teresa Ordoqui; *Todo lo que se diga es poco* (1983), de Santiago Prado; *Jalapa, la frontera* (1984), de Simón Escobar; *Salvando flores* (1984), de Félix Marcos Daniel; *Esteban Salas* (1984), de Andrés Torres; *Vida nocturna* (1983) y *SOS Quelonios* (1983), de Manuel Acosta Cao; *La ciudad de las columnas* (1984), de Norma Heras León; *El desastre de Barcaiztegui* (1984), de René David Osés; *El orfebre* (1986), de Lizette Vila; *Cartas de un hombre* (1986), de Jorge Aguirre, etcétera.

Las filmaciones en vídeo, las cintas en coproducciones y la prestación de servicios a cineastas extranjeros se presentan como diversas opciones para continuar en activo dentro de la industria cinematográfica nacional. En estas condiciones, a pesar de las limitaciones del Período Especial, el ICAIC logra producir algunos documentales interesantes en celuloide como *Hasta la reina Isabel baila el danzón* (1991), de Luis Felipe Bernaza; *El rey de la selva* (1991), de Enrique Colina; *A mis cuatro abuelos* (1991), de Aarón Yelín; *El largo viaje de Rústico* (1993), de Rolando Díaz; y *Cuerdas de mi ciudad* y *El cine y yo*, de Mayra Vilasis, ambos de 1995; mientras que en el formato de vídeo aparecen obras destacadas como *La virgen del Cobre* (1994), de Félix de la Nuez; *Del otro lado del cristal* (1995), de Guillermo Centeno, Marina Ochoa, Manuel Pérez y Mercedes Arce; *El cine y la vida: Nelson Rodríguez y Humberto Solás* (1995), de Manuel

Iglesias, *Y me gasto la vida* (1997), de Jorge Luis Sánchez, así como *Identidad* (1999) y *De mi alma, recuerdos* (2002), de Lourdes de los Santos. Entre los cortometrajes documentales realizados en vídeo fuera del ICAIC, durante los años noventa, uno de los más relevantes posiblemente sea *Herido de sombras* (1994), de Jorge Dalton, coproducido entre el Departamento de Vídeo y Televisión de la Universidad de Guadalajara, y el Taller de los Inundados de la televisión cubana, que integraron Camilo Hernández, Armando Llanes y el propio Dalton, responsable del desaparecido programa *Memoria*.

Desde mediados de los años, pero mayormente sobre todo en los 90, se crean casas productoras de vídeo para dar respuesta a la necesidad de la filmación de audiovisuales a un costo más bajo. Entre ellas las más conocidas son *Mundo Latino*, del PCC - que no solo circunscribe su producción a la esfera político-ideológica, sino que incluye otras temáticas como las del arte y el folklore [la serie *Lucumí* (1994) de cinco cortometrajes de Tato Quiñones, *Wemilere* (1994) de José Estrada o *Sosabravo en dos dimensiones* (1995) de Teresita Huerta, por ejemplo], la ciencia y la tecnología o la ecología y el medio ambiente - ; *Televisión Latina*, de la Agencia Informativa *Prensa Latina* - que ha procurado trabajos valiosos como *Fe* (1989) de Cristina González, *Miami-Habana* (1992) de Estela Bravo y *Mujeres diferentes* (1997) de Niurka Pérez - ; RTV Comercial, empresa del ICRT, - con obras concursantes en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano como *Caballero de La Habana* (1998) de Natasha Vázquez y Rigoberto Senarega, *Del habano: historias y misterios* (1999) de Teresita Gómez y *Los sitios cubanos de Ernest Hemingway* (1999) de Jorge Alonso Padilla - ; Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) - con títulos significativos como *Gracias a la vida* (1998) de Lizette Vila, *Bajo la noche lunar* (1998) de Lourdes Prieto, *Soy como soy* (1999) de Octavio Cortázar y *Hombre de teatro* (2000) de Jorge Aguirre - ; y *Producciones Trimagen S.A.*, surgida a partir de los antiguos Estudios Cinematográficos y de Televisión de las FAR que a finales de los ochenta se denominaron Estudios *Granma*, los cuales luego diversificaron su producción temática y recientemente se han transformado en una empresa de servicios - entre lo más sobresaliente de esta institución en la última década pueden citarse *Del sueño a la poesía* (1993) de Belkis Vega, *Nube de otoño* (1993) de Alejandro Gil y *Zaida* (1994) de Niurka Pérez.

Paralelamente comienza o se amplía la producción de materiales procedentes de otros telecentros del interior del país; de estos TV Camagüey y la Televisión Serrana parecen llevar la batuta, y más recientemente también CHTV. Del primer telecentro pueden citarse interesantes documentales como *El viaje* (1996) y *La tejedora: su extensa realidad* (2001), de Gustavo Pérez, y del segundo, *Tocar la alegría* (1996), de Marcos Bedoya; *Video carta a Islas Baleares* (1998) y *La tierra conmovida* (1999) de Daniel Diez; *La chivichana* (2000), de Waldo Ramírez; y *Al compás del pilón* (2002), de Carlos Y. Rodríguez. De CHTV es destacable la serie de jóvenes artistas plásticos realizada por Yuder Laffita. También en los últimos años estudiantes de la Facultad de Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual del Instituto Superior del Arte (ISA) han acometido trabajos documentales, entre los cuales sobresalen *Y todavía el sueño* (1998) y *Los*

*zapaticos me aprietan* (1999) de Humberto Padrón, *El gusto exquisito* (2001) de Lluís D. Hereu Vilaró y *Habanaceros* (2001) de Luis Leonel León.

Instituciones culturales como el **Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau** o CREART, entre muchas otras, así como entidades religiosas y otras asociaciones no gubernamentales - el Centro Martin Luther King Jr., la Oficina Católica Internacional del Cine y el Audiovisual de Cuba, el Grupo Promocional del Barrio Chino, por citar solo algunas - han conseguido también rodar documentales de su esfera de interés.

Algunos realizadores han acudido a productores extranjeros con sus proyectos y han logrado filmar en vídeo largometrajes documentales como *Yo soy del son a la salsa* (1996), de Rigoberto López, o en vídeo como *¡Van Van empezó la fiesta!* (2000) de Aarón Vega en codirección con Liliana Mazure, los cuales se han exhibido durante el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, con notable acogida de público, crítica y jurados. Otra variante de producción es la de que incluso algunos documentalistas de instituciones oficiales han fundado sus propios grupos de vídeo independientes, adscritos al Movimiento Nacional de Vídeo, y, en ocasiones, éstos han realizado coproducciones con entidades estatales o casas productoras; casos que sirven de ejemplo son el de Marina Ochoa y Félix de la Nuez, quienes crearon el ya desaparecido grupo *Trivisión*, y filmaron junto al ICAIC y CINED, *Blanco es mi pelo, negra es mi piel* (1996), que fuera galardonado en *Cinematfest'97*, en San Juan, Puerto Rico, así como el de Gloria Rolando, fundadora del grupo de vídeo *Imágenes del Caribe*, realizadora, entre otras obras, de *El alacrán* (1999), producida por *Televisión Latina* con la colaboración técnica y artística de esta agrupación de vídeo.

La Primera Muestra Nacional del Audiovisual Joven - que se desarrolló entre finales de octubre y principios de noviembre del 2001 - y la Segunda Muestra Nacional de Nuevos Realizadores - celebrada en febrero del 2003 - ayudaron a divulgar más ampliamente varios nombres de los más noveles talentos en el género.

En el año 2001 en la Televisión Cubana se crea el Grupo de Creación de Documentales para dar continuidad a la producción de obras del género en este medio concebidas por realizadores experimentados, que ha aglutinado también a artistas procedentes de otras entidades e instituciones.

A comienzos del siglo XXI el documental cubano continúa su búsqueda creativa permanente intentando experimentar o innovar [*La época, el encanto y fin de siglo* (1999) de Juan Carlos Cremata, *Las manos y el ángel: tributo a Emiliano Salvador* (2002) de Esteban García Insausti, *Documentos personales* (2004) de Ismael Perdomo], abordando temas originales, inéditos o apenas explorados [*Hasta que la muerte nos separe* (2001) y *Mírame mi amor* (2002) de Marilyn Solaya; *En vena* (2002) de Terence Piard, *Otoño* (2001) de Patricia Pérez; *Viviendo al límite* (2004) de Belkis Vega], desarrollando asuntos conflictivos o polémicos [*Frank Delgado, una nueva trova* (2002) de Juan Carlos Travieso, *De*

*Moler* (2004), de Alejandro Ramírez], aprovechando sabiamente el legado cinematográfico para homenajear a figuras cimeras de la cultura [*Luis Carbonell (después de tanto tiempo)* (2001) de Ian Padrón] o profundizando en las raíces artísticas [*Los últimos gaiteros de La Habana* (2004) de Ernesto Daranas y Natasha Vázquez]. Incluso el documental traspasa cada vez más las fronteras del cine de ficción o se apropia de las técnicas de puesta en escena de este último, como en la conmovedora *Suite Habana* (2003) de Fernando Pérez, donde ambos géneros se mezclan o confunden.

Algunas preguntas a formularse:

**Cuál es el aporte estético - narrativo que la obra de Santiago Álvarez hace a la historia del cine documental?**

**Cuáles son los denominadores comunes y cuáles las diferencias entre periodismo y documentalismo?**

**Qué vigencia mantienen los postulados del Manifiesto por un Cine Imperfecto en el cine de los países periféricos?**

Lecturas de la clase

BUSTOS, GABRIELA (2008), (2012): "Santiago Álvarez y el Noticiero de la Revolución Cubana", en *Comunicación y televisión popular. Escenarios actuales, problemas y potencialidades*, Vinelli (comp.), Cooperativa Gráfica El Río Suena, Buenos Aires, pp. 145-161.

Disponible en:

<http://tierraentrance.miradas.net/2013/05/ensayos/santiago-alvarez-y-el-noticiero-de-la-revolucion-cubana.html>

GARCIA ESPINOSA, J. (1969) *Por un cine imperfecto*.

Disponible en: <http://www.rua.ufscar.br/por-un-cine-imperfecto/>

## 5. Cinematografías influyentes (III) Sudamérica alza su voz

### El documentalismo en Colombia

La producción documental en Colombia ha sido variada y de calidad. Sin embargo no ha sido ampliamente difundida por las barreras que impone la industria cinematográfica en cuando a la exhibición y distribución del material. Son pocos los espectadores interesados en acercarse a este material audiovisual.

Durante la década de 1970, en la ciudad de Cali se vivió un gran "boom" no solo referente al cine sino a las artes en general, allí nació el llamado *Grupo de Cali* o Caliwood, haciendo referencia a Hollywood, del cual formarían parte **Carlos Mayolo, Luis Ospina, Andrés Caicedo**, y Oscar Campo entre otros documentalistas y cineastas que retrataron en imágenes en movimiento una ciudad y unas realidades particulares.

En Colombia la gran figura del documental comprometido de oposición fue la pareja formada por Jorge Silva y Martha Rodríguez, autores de ese extraordinario documental testimonial que es *Chircales* (1967-72), sobre la explotación de una familia que trabaja en condiciones inhumanas en un suburbio bogotano. Según Caicedo, "*El trabajo infantil en la fabricación artesanal de ladrillos... como síntoma visible, necesario de reconocer, de la enfermedad del sistema... [Con] alguna influencia del neorrealismo italiano*".

Tras una investigación de varios años, muestra la vida cotidiana de una familia en el barrio Tunjuelito, al sur de Bogotá, que se dedica a la elaboración rudimentaria de ladrillos; destaca las condiciones religiosas, políticas y sociales de los habitantes de la zona mostrando la explotación de la que eran objeto por parte de terratenientes y la permisividad de los explotados debido a su condición social y cultural. Como en sus demás producciones, los documentalistas se preocuparon por producir un acercamiento a la comunidad y conocerla, siendo esta la primera en conocer el producto final y discutir al respecto. La película ganó en 1972 la Paloma de Oro en el Festival de cine documental de Leipzig, y en 1973 ganó el Grand Prix en el festival internacional de cine de Tampere. La pareja trabajaría en otros proyectos cinematográficos dentro de los que se destacan *Campesinos* (1975), *La voz de los sobrevivientes* (1980), *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1981) y *Amor, mujeres y flores* (1988), siempre realizando profundas investigaciones de las comunidades que documentaban.

Otro documentalista reconocido es Carlos Álvarez, con *Colombia 70* (1970) y *¿Qué es la democracia?* (1971), medimétrajes sobre las diferencias sociales del país y las opciones electorales en la historia colombiana (Paranagua, 2003: 88). Una última producción colombiana es *El corazón* (2006) de Diego García Moreno, sobre un soldado que tiene que vivir con una esquirla incrustada en el corazón producto de una mina antipersonal; expulsado del ejército precisamente

por su lesión, hace confesiones acerca de las necesidades y no de las convicciones en la vida de muchos colombianos.

El trabajo de estos y otros documentalistas colombianos, está referenciado en el único libro que se ha publicado sobre la historia de este género en el país titulado: "**Acercamiento al documental en la historia del audiovisual colombiano**" (Ed. U. Nacional, 2009). La autora que es la docente e investigadora Carolina Patiño Ospina, también lidera desde el año 2006 el grupo de investigación Documental Colombia de la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Colombia.

El grupo, que está conformado por estudiantes, docentes y documentalistas, además de realizar documentales que contribuyan a la memoria histórica y cultural del país, también labora en el fortalecimiento y desarrollo de sus dos principales líneas de investigación: "El documental y el problema de distribución" y "La docuterapia". ([www.documentalcolombia.org](http://www.documentalcolombia.org))

## CALIWOOD

El grupo de Cali fue fruto de su tiempo. Las vanguardias europeas - francesas, inglesas, alemanas - buscaban un rompimiento con el cine previo, el "nuevo Hollywood" afloraba en este lado del mundo, había juventud, pasión, ganas de derrumbar, construir y de nuevo derrumbar. El espíritu era contestatario, la ciudad hervía con su mezcla de calor, mujeres y rumba. No se tenían noticias del VIH, no había por qué ser políticamente correcto, se hacía el amor y no la guerra.

Andrés Caicedo fue escritor, crítico de cine, guionista y cineclubista. Padecía una "cinesífilis" incurable que transmitió a los demás, esparcida sin que se dieran cuenta en las funciones del cineclub de Cali en el teatro San Fernando, a principios de los años setenta, donde convocaba a los interesados en un cine diferente al comercial y que no era fácil de encontrar.

Luis Ospina fue el académico, el que tuvo la oportunidad de estudiar cine en Estados Unidos, mientras Mayolo - que fue vecino suyo y amigo desde la infancia - había empezado a hacer cine en Bogotá y le propuso a Ospina trabajar juntos haciendo documentales. Mayolo fue quien le presentó a Caicedo: "*En él encontré un espíritu afín, un amigo desconocido. Habíamos compartido lugares comunes y vivido vidas paralelas que, sin nosotros saberlo, se habían cruzado; habíamos frecuentado las mismas películas, en los mismos teatros, sin nunca habernos conocido*", evoca Ospina en su libro Palabras al viento.

El caldo de cultivo estaba listo. Junto a Hernando Guerrero y a Ramiro Arbeláez se dedican a la coordinación del cineclub, fundan entre todos la revista **Ojo al cine**, presencian cómo los demonios interiores arrastran a Andrés Caicedo en 1977 (el joven escritor se suicidó a los 25 años), y "*cuando la crítica de cine escrita no fue suficiente, Mayolo y yo decidimos llevarla a la praxis en el cine mismo*", escribe Ospina. Empiezan juntos explorando las posibilidades dramáticas, subversivas y de denuncia del documental - Oiga vea (1972), Cali: de



película (1973), **Agarrando pueblo** (1978) -, para luego cada uno buscar sus propios senderos creativos.

Mayolo haría los largometrajes *Carne de tu carne* (1983) y *La mansión de Araucaima* (1986), mientras Ospina realiza *Pura sangre* (1982) y *Soplo de vida* (1999), en medio de una larga carrera como documentalista que tiene en **Todo comenzó por el fin** (2015) su versión nostálgica y en primera persona de lo que fue Caliwood. Sandro Romero - una década menor que Ospina - aparece en este grupo como actor, ayudante de dirección, músico y cronista, para convertirse en uno de los escritores y críticos más prolíficos del país, amén de su trayectoria como docente y director de teatro.

### El documentalismo brasileño

La corriente cinematográfica del *Cinema Nôvo* brasileño tuvo, dentro de él, un cine documental muy independiente, que combinó el neorrealismo italiano y el *cinéma-verité* francés, registrando la polémica realidad social del país. Al inicio están los medimetrajes líricos de **Joaquim Pedro de Andrade** *O mestre y O poeta* (1959); luego, con un sentido crítico y un salto cualitativo, con un soberbio final social, en *Arraial do Cabo* (1960) de Paulo Cezar Saraceni, sobre una aldea de pescadores en la que se instala una fábrica. *Cinco vêzes favela* (1961-62) es un trabajo colectivo de cinco historias directas y realistas (Paranagua, 2003:18-21).

De Andrade hizo luego *Garrincha* (1962) siguiendo el estilo francés relacionando al personaje con su realidad social, y con el significado de los "héroes". *Memória do Cangaço* (1965) de David Neves y Luis Sergio Person fue un sorprendente documento sobre los olvidados "bandoleros honorables".

Hay que considerar brasileño el documental *A história do Brasil* (1973-1975), del conocido **Glauber Rocha**, fundador del *Cinema Nôvo*, pese a que lo dirigió en Cuba donde estaba exiliado. Es un extenso documental de montaje, que pretende ser un "análisis materialista y dialéctico" de los tres últimos siglos de la historia de su país, desde los puntos de vista socioeconómico y político: el propósito es, según su propio autor, "desmitificar la historia oficial mostrando cómo el colonialismo político terminó engendrando el fascismo".

Ya en el periodo de transición a la democracia, tres documentales son representativos del esfuerzo por superar la herencia de los conflictos sociales anteriores. *Hombre marcado para morir* (1984) de **Eduardo Coutinho**, sobre la problemática de los marginales; *Uaka* (1988) de Paula Gaitán, sobre el folklore urbano; y *Una avenida llamada Brasil* (1989) de Octavio Baccari, un homenaje a la urbe y sus problemas cotidianos (Galiano y Caballero, 1999: 13-22).

La festividad de San Juan en el nordeste de Brasil es retratada en *Viva Sao Joao!* (2002) de Andrucha Waddington, registro costumbrista y pagano, festivo y algo

monótono; reportaje patrocinado por el cantante y ministro de cultura **Gilberto Gil**. Del mismo año es *Edificio Master*, segundo documental de Coutinho, célebre por su filme de 1985, y que ahora conversa durante una semana con veintisiete habitantes de un edificio de departamentos en Copacabana, donde viven quinientas personas, resultando un variopinto testimonio costumbrista sobre la naturaleza humana, además de una reflexión sobre el género documental mismo. *Peones* (2004), tercero de Coutinho es un reportaje social sobre antiguos trabajadores de la industria metalúrgica paulista, que tomaron parte en las famosas huelgas de 1979 y 1980 pero permanecieron en relativo anonimato, y que ahora hablan de sus orígenes, de su participación en las luchas de los sindicatos y los caminos que tomaron sus vidas desde entonces.

Joao Moreira Salles es autor de dos documentales brillantes. *Entreatos* (2004) es el registro, desde dentro, de la campaña que llevó a Lula da Silva al poder en Brasil, mostrándolo como político y hombre, más allá del discurso oficial; prescinde al final de casi todas las apariciones públicas de Lula para dar una visión personal del candidato y su entorno, con elevado humor. *Santiago* (2006) es el registro personal y subjetivo, casi surreal, de los testimonios de Santiago, personaje central de su infancia, mayordomo retirado de la familia, que vive recluido en su departamento y guarda una historia erudita de la “*aristocracia antes y después de Cristo*”.

### **Breve historia del cine documental en Bolivia**

En el año 1897, la llegada del cinematógrafo a La Paz, se ve bien recibida gracias a las proyecciones semanales realizadas en el Teatro Municipal.

En los próximos años y sobre todo a partir de 1904 se dan los primeros registros cinematográficos en Bolivia, la película “Retrato de personajes históricos y actualidad” desde ya refleja el cine boliviano como un medio con una función clara de capturar el tiempo de una época. El registro de autoridades y personalidades y de vistas locales (desfiles, misas, procesiones, paseos) se vuelve un acto consciente acerca de lo que significa inmortalizar la imagen de alguien o algo.

El cortometraje documental se vuelve el principal formato de producción y exhibición, en la actualidad este formato (más allá de sus condiciones de producción) nos debería devolver una conciencia acerca del cine, sus orígenes y sus funciones.

Desde los tempranos años de la llegada del cine al país, a pesar de prolíficas producciones de Castillo, Goytisoló, Sambarino, Posnansky y Velasco Maidana, se llevan a cabo filmaciones realizadas por empresas extranjeras que llevan al circuito mundial de exhibición las imágenes de nuestro país, un tema que sigue todavía pesando (y cada vez más) en nuestra historia cinematográfica.

Si bien durante las próximas décadas a 1910 el cine boliviano dio productos cinematográficos concretos dentro de un contexto de espectáculo y casi siempre

concebidas desde el dramatismo y la ficción, no es hasta “Wara Wara”, largometraje de Velasco Maidana, que el cine boliviano va evidenciar plenamente sus modos de producción: Historias locales narradas por un grupo de élite de artistas urbanos. La situación hoy en día no ha cambiado demasiado.

En la década de los 50 surge la figura del documentalista **Jorge Ruíz** y su más importante obra “**Vuelve Sebastiana**”. Se cree que desde entonces nada sería igual en la historia del cine boliviano debido principalmente a una cuestión: *“...muestra la dura vida de ese grupo étnico en vías de extinción, además de pintar con respetuosa emoción sus ancestrales costumbres. El mayor valor de ‘Vuelve Sebastiana’, reside sin embargo en el hecho de trascender su anécdota para convertirse en un verdadero llamado a volver a las raíces”*. Sin embargo, el contenido de este film dice menos acerca de un lugar y una época que su propia forma: Una ficción que si bien parte de una búsqueda de lo real, termina siendo un relato contado desde lo ajeno y la otredad, construyéndose a sí misma como una fábula que tiende a establecerse como una verdad en imágenes.

En los años posteriores surge la figura de **Jorge Sanjinés**. Sus obras “Revolución”, “Ukamau” y “Yawar Mallku” van a construir definitivamente su estilo de concebir el cine, sólidamente basado en una ideología que, sin caer plenamente en lo político del término, más tarde se llamaría: un cine junto al pueblo. Esta fue quizá la máxima expresión de un nuevo cine boliviano dentro de un contexto de un nuevo cine latinoamericano. El término “nuevo” siempre acentuado de una manera de concebir hacer cine como un acto de lucha política en los intensos contextos que vivía el país y el continente, estableciendo la función del cine hacia otra dirección que no sea la del mero espectáculo, sino de la denuncia.

“El coraje del pueblo”, el largometraje “exiliado” de Jorge Sanjinés, va a ser la obra que va a acentuar aún más la fusión documental (como un género que rescata testimonios reales, entre otros) con la puesta en ficción de un suceso político tan fuerte como ha sido la masacre de San Juan. ¿Por qué recurrir a poner en escena a un grupo de actores representando a militares y mineros en lucha, cuando se trataba de una historia tan fresca y reciente en el imaginario del espectador? Entonces, ¿es un documental o una ficción? Poco importa la respuesta y menos aún la pregunta pues precisamente porque el cine de Sanjinés va a construir imágenes que no recaen en sus modos de producción, sino en el poder y la efectividad de su mensaje.

El ambiente político en la actualidad, por supuesto diferente, sigue igual de ferviente que en la década de los sesenta, disparado de otras maneras y concebido desde otros puntos, pero sobretodo parece ya no haber provocado un cambio tan fuerte en la visión de los cineastas como lo fue en los inicios el Grupo UKAMAU.

Toda esta historia llena de imágenes inmortales, de deconstrucción y reconstrucción de una manera de pensar y hacer cine, ha sido la principal

influencia para el cine que NICOBIS logra como una productora audiovisual independiente que aparece con la llegada del video a Bolivia, a principios de los ochentas.

Si bien el Grupo UKAMAU intentó en sus inicios establecer la primera escuela de cine en el país y el primer cine-club boliviano, no fue hasta fines de la década de los setenta que se concretó el Taller de Cine de la UMSA que precedido y cerrado por los contextos de las dictaduras, logró durante un tiempo la formación de varios alumnos que contaban con docentes de la época que resultaban ser las principales figuras del cine de entonces, Jorge Sanjinés, **Óscar Soria**, **Paolo Agazzi**, **Luis Espinal**, entre otros.

El cine en los formatos Súper 8 mm. y 16 mm. se vio poco a poco suplantado por las nuevas tecnologías (U-matic, Betamax), logrando que estos alumnos tengan a su disposición una nueva posibilidad de creación de imágenes y sonidos que no dependan de los modos de producción del celuloide. Esta nueva generación de cineastas en potencia contaban (y cuentan) con un tipo de formación muy influenciada por sus maestros. La recuperación de la democracia en Bolivia también marcó otro tipo de búsquedas en el cine y video bolivianos.

La productora NICOBIS inicia sus producciones independientes en Súper 8mm. y video logrando este último soportarse por encima del celuloide debido a sus facilidades de manejo y precios en el mercado.

Estas producciones tempranas tuvieron pleno efecto en sus contextos debido a que eran todos “cortometrajes documentales” que registraban (una vez más y como siempre) la combustión social que vivía el país, pero ahora estos productos salían rápidamente a la luz gracias al video.

Entre los cortometrajes de NICOBIS que han ganado premios nacionales e internacionales se encuentran: “La marcha por la vida”, registro importantísimo y casi único de la marcha de los mineros hacia La Paz por la Ley 21060 y el cierre de las minas. “Lucho vive en el pueblo”, un cortometraje forzado a sí mismo a encasillarse como docu-ficción va a narrar la vida y muerte de Luis Espinal, con entrevistas y testimonios reales a personas que lo conocieron, una voz en off que reza las Oraciones a Quemarropa de Espinal y, quizás el elemento más importante, las secuencias de ficción en las que un actor encarna a Espinal y en las que predominan las cámaras subjetivas. Este último recurso también se ve plenamente explotado en el cortometraje “La danza de los vencidos” donde la construcción de un discurso sobre la esclavitud y la danza de la morenada está construido más desde su forma que desde su contenido (sin nunca separar estos dos conceptos, pues están y deberían estar plenamente fundidos entre sí) Son imágenes y sonidos sueltos que van a cobrar sentido sólo a partir de su montaje y yuxtaposición.

El mediometraje “Tiempo de vida y muerte. Pampa Aullagas” ilustra el pueblo de Pampa Aullagas (Oruro) en diferentes épocas del año, sumergiéndose por

completo en la cotidianeidad de los habitantes, logrando una cámara invisible, no invasiva que refleja el acontecer de un pueblo que va adquiriendo - y esto se muestra sin reparo alguno - idiosincrasias del mundo urbano. Asumiendo así una posición ideológica del documentalista frente al purismo de la antropología visual de otros tiempos pero que permanecen todavía.

Las nuevas tecnologías de los noventa (Tarjeta de video, miniDV, edición no lineal digital) marcan una nueva manera de hacer cine (hacer video también es hacer cine) que abaratan más los costos de las producciones chicas y grandes de esos años. Sin embargo el tema de la difusión es nuevamente el problema que más aqueja a la producción independiente de cortometrajes.

De igual manera, para la época y para las nuevas generaciones, el documental adopta (aún más) para los ojos del público la posición de un "cine inferior", de menos calidad y quizás lo más importante, parece menos divertido.

NICOBIS presenta el cortometraje "La marcha por el territorio y la dignidad" que refleja el camino de los marchistas de los pueblos bajos hacia La Paz en el año 1992. Si bien existen registros de este hecho en noticieros televisivos y demás medios que quizás ya han desaparecido, este cortometraje es uno de los pocos que le da un verdadero valor y respeto a esa captura en el tiempo de un hecho social tan significativo, que quizás es más importante ahora en nuestros días que lo que fue en ese entonces.

"Sayariy" de Mela Márquez es un largometraje que cuenta con la participación de NICOBIS en la producción, igualmente plantea un híbrido novedoso en el cine boliviano en cuanto a la relación de imágenes documentales con textos de poemas de Blanca Wietuchter. Igualmente se plantean secuencias ficcionadas de un actor (ya sea natural o profesional) encarnando un personaje que reflexiona sobre sus orígenes y sobre el ritual del tinku.

"Zona Sur" de Juan Carlos Valdivia, "Bala perdida" de Mauricio Durán, "Los viejos" de Martín Boulocq y "La chirola" de Diego Mondacca son muestras de un nuevo tipo de cine que plantea igualmente problemas sociales, políticos, de nuestra sociedad pero abarcados desde un punto de vista que recientemente va adquiriendo mayor respeto, el del punto de vista evidentemente personal, el de diseccionar ciertos enclaves de la sociedad desde la intimidad y mostrarlos desde la emotividad.

"Los hijos del fin del mundo" de Emiliano Longo y Geraldine Ovando es un proyecto en desarrollo, un largometraje filmado alrededor del mundo buscando (nuevamente) soluciones y planteando preguntas acerca del tema ecológico y el futuro del planeta, pero todo desde el punto de vista de un matrimonio joven que experimenta en carne propia la crisis de la impotencia respecto a la inminente catástrofe que plantea la película, pero igualmente planteando que existen soluciones y esperanzas que parte siempre desde uno mismo, desde un sano individualismo que implica el cambio de conciencia.

## EL GRUPO UKAMAU SEGÚN JORGE SANJINÉS

Empezamos a hacer cine con un propósito deliberado de participar y de contribuir a la lucha de los sectores empobrecidos de nuestra sociedad boliviana y, paralelamente, llamar la atención de esa misma sociedad sobre los valores culturales de las mayorías indígenas que constituyen la presencia cuantitativa humana más grande de Bolivia. Lo hicimos sin militar en ninguna organización política específica, imbuidos de una ideología de izquierda en años en que América Latina sufría la opresión dictatorial de regímenes militares muy violentos. Nuestro cine, que desde su primera película independiente *Revolución*, un cortometraje de sólo 10 minutos, enseña una preocupación por la causa social, ha seguido la senda de construir un material cinematográfico al servicio de la lucha histórica del pueblo por su liberación sea ésta interna como externa. En el marco de esa lucha liberadora que implica la denuncia de un sistema capitalista como fuente de la injusticia social, ha sido fundamental para nosotros alimentar nuestro lenguaje cinematográfico con la identidad cultural de las mayorías indígenas a las que vimos como nuestros más importantes destinatarios. Ese proceso de elaboración de un lenguaje cinematográfico se hizo no sólo porque teníamos al frente un destinatario poseedor de una cultura distinta a la occidental (quechua-aymará) , sino porque comprendimos que en ese juego comunicador se podía proponer una conjugación mayor, es decir, la construcción de una nueva identidad para nuestra propia Nación. Así al utilizar un medio tecnológico moderno como el cine, pero al elaborar una manera diferente del lenguaje cinematográfico, más afín con la cosmovisión, más cerca de los “ritmos internos” de esa mayoría culturalmente diferenciadas del grupo social dominante criollo de cultura occidental, estábamos concretando en la forma del instrumento cinematográfico, es decir en el lenguaje narrativo, lo que en teoría proponíamos fortalecer y desarrollar: una identidad nacional propia que sin renunciar a los avances tecnológicos, científicos, sociales modernos, pudiera recoger su memoria cultural, rescatada y desarrollada, para constituir una nueva entidad social boliviana impregnada de una propia manera de componer su propia realidad, capaz de generar un estilo que le perteneciera desde el fondo de los tiempos.

Nuestro cine, creo que logró esa simbiosis en las limitaciones de su especificidad: al desarrollar el “plano secuencia integral” como mecanismo narrativo que se funda en la concepción cíclica del tiempo - propia del mundo andino - al priorizar el protagonista colectivo sobre el protagonista individual, correspondiendo a la concepción andina de la armonía social; al conjugar el “suspense” como recurso típico del cine occidental creando un “distanciamiento” reflexivo, al minimizar el uso del “primer plano” o “close-up”, al trabajar con los mismos protagonistas de hechos históricos como actores, etc. Recursos que en su conjunto constituyeron un lenguaje que viene del propósito de insertarse con fluidez, propiedad y autenticidad, en el diálogo con esas mayorías. Y si es verdad que en un comienzo la búsqueda de un lenguaje propio obedeció principalmente a la necesidad

comunicacional con la “otra” cultura. Llegó más tarde el convencimiento de que en ese camino de conjugar ambos constituyentes para lograr algo distinto. Era necesario un cine diferente al occidental porque tenía una estructura narrativa inspirada en elementos ideográficos y filosóficos andinos; un cine que era producto de la ciencia y la tecnología occidental pero que constituía, por sí mismo, la concreción de una propuesta que viene contenida en la búsqueda de muchos bolivianos que piensan en soluciones para la factibilidad de la nación boliviana. Cuando esta conciencia tomó cuerpo, pudimos hacer una película como *La nación clandestina* (1989).

Mucho nos ha preocupado, a lo largo de estos más de treinta años de trabajo, hacer de nuestro cine un espacio reflexivo. Cesáreo Morales, sociólogo y filósofo mexicano apunta en un ensayo algo que lo asumimos como propio porque expresa justamente nuestro sentir. “Ha de ser un cine que escapando a los riesgos de lo didáctico sea el lugar en el que las masas reflexionen sobre ellas mismas cinematográficamente, un cine en el que las masas ponen en escena e interpretan sus propias acciones bellamente, utilizando los recursos propios de este dispositivo significativo e inventando nuevos”. Sin embargo, nunca hemos dejado de pensar el cine como un medio expresivo artístico, y aún más, como espectáculo, y esto parecería reñido con la idea de un lugar para pensar, un espacio para la reflexión, pero creo que las más bellas obras al sobrecogernos en nuestra emoción sensitiva, nos motivan reflexiones profundas. Y esta idea ha sido también fundamental en todo el trabajo que realicé junto a mis colaboradores, pensamos, desde un primer día, que la emoción jugaba un papel determinante, que un espectador emocionado por la magia de la belleza se veía impulsado a pensar con profundidad las cosas de la vida motivadas por el resplandor de la imagen cinematográfica. Y aquí quiero citar un trozo de una respuesta de una reciente entrevista sobre este tema que di a un querido amigo: “En una obra de arte lograda, la belleza comunica no sólo placer sensorial, goce de proporciones, armonías, contrastes y formas coherentes, sino que ocurre en su encuentro el misterio de la emoción y de la alegría compartida. La emoción que sacude el ser, que motoriza la inteligencia en su más amplia perceptibilidad y que canaliza la posibilidad de entender la verdad de las cosas”. Y en este sentido nos hemos esforzado en hacer buenas películas, películas que sean agradables de ver, que sean interesantes de seguir, que emocionen y que transmitan la belleza de las cosas; y hemos hecho películas que son “espectáculo” en el mejor sentido, con las limitaciones de nuestros presupuestos que, por obvias razones han sido bajos. Y aquí otra característica de este cine del Grupo Ukamau, un cine nunca supeditado a las exigencias productivas comerciales. Hemos preferido posponer una obra a fin de contar con la completa libertad para hacerla a nuestra manera y decir en ella todo lo que nos proponíamos decir. Si en la mayor parte de nuestras películas han trabajado actores no profesionales, protagonistas auténticos de los sucesos, cuando tuvimos en una ocasión, la posibilidad de trabajar con una gran actriz como es Geraldine Chaplin, lo hicimos, motivados por la calidad humana de Geraldine, animados por el compromiso de ella con las causas progresistas y por su disposición consecuente de no figurar como “la protagonista de nuestra película”. Ella aceptó con una humildad que la enaltece, ser uno de los varios

personajes - ninguno protagónico - de nuestra película Para recibir el canto de los pájaros. En esa búsqueda por construir un lenguaje cinematográfico propio, que nos permitiera comunicar mejor y más eficazmente los significantes, hemos contado principalmente con los aportes del propio pueblo cuyas prácticas de interrelacionamiento social han sido inspiradores, como así mismo los profundos mecanismos de solidaridad que estructuran la vida de las sociedades andinas, Su notable comprensión del papel del hombre en su relación con la naturaleza que nos han llevado a considerar al paisaje como un personaje importante en nuestras obras. Muchas de esas lecciones nos han costado sufrimientos por culpa de nuestra propia ignorancia. Creíamos, al inicio de nuestro trabajo, que estábamos preparados para hacer cine en Bolivia cuando en realidad éramos más ignorantes de lo que suponíamos. Nuestra formación cultural puramente occidental, cartesiana, cristiana y técnica no fue suficiente para entender, en la primera etapa, un mundo distinto, complejo, misterioso hermético y clandestino en el que se libraba la vida difícil y castigada de las mayorías indígenas de nuestra patria. Cuando colisionamos con ese universo distinto, con la "otra mentalidad", con la diferente cultura es que comprendimos que si queríamos hacer un cine boliviano coherente debíamos revisar todo nuestro presupuesto cultural. No creo que hoy, después de 30 años, dominemos los conocimientos necesarios para comprenderlo todo, es indudable, pero ya pienso esa "otra" presencia, esa "otredad", como pertenecientes a mi país.

Creo que el arte y el cine, en el caso nuestro, son lugares constituyentes de toda sociedad porque allí puede ocurrir el milagro de "mirar" la esencia de las realidades, allí se puede llegar a tomar una conciencia crítica de las cosas, gozando de las formas con que la imaginación plasma sus intuiciones. Por eso es natural que el cine puede contribuir al conocimiento profundo de sí misma que toda sociedad requiere para vivir y para sobrevivir. Ese conocimiento profundo que sólo el arte es capaz de entregarnos nos dota de la capacidad de liberarnos y sobrevivir al oscuro proceso de autodesprecio suicida que amenaza a Bolivia.

### **Las lentes de la Araucanía**

La exhibición del programa cinematográfico de Louis Lumière en Chile, el 26 de agosto de 1896 en el teatro Unión Central de Santiago, constituyó una semilla que germinaría a los pocos años. Diversos chilenos, entre actores, dueños de teatros, empresarios y escritores, se interesaron por el nuevo medio y comenzaron a filmar la realidad local. El documental (o "actualidad" como se le llamaba) fue el primer género de expresión cinematográfica, como ocurrió en todo el mundo. En 1900 se sabe de la exhibición de una obra corta titulada *Carreras en Viña*. Dos años después se presentó *Ejercicio general de Bombas* captado en Valparaíso, que es el material nacional más antiguo conservado. El denominador común de estas obras era, como para Lumière, captar realidades con movimiento, para demostrar las características del nuevo invento. Es por ello que las obras de las primeras



décadas tienen que ver con carreras, desfiles, movimientos de personas, de trenes, torneos, etc. Paulatinamente los documentales pasaron del mero registro de la realidad a obras con intención narrativa, es decir, con un relato más elaborado en la puesta en escena y en el montaje. Un hito en ese sentido fue *Recuerdos del mineral de El Teniente* de Salvador Giambastiani (1919), suerte de reportaje al mineral y sus actividades relacionadas.

Ya en la década de 1910 el cine argumental extranjero copaba las carteleras, observándose una menor importancia del documental. Sin embargo el cine se descubrió como un gran instrumento de propaganda y divulgación y fue así como durante varias décadas el cine documental en Chile se desarrolló gracias al financiamiento de instituciones tanto privadas como públicas que encargaron obras a diferentes cineastas y casas de producción. En el ámbito privado destacaron las empresas viñateras (*Visitas a la Viña Undurraga*, 1910 y 1926), pero sobre todo las mineras, con innumerables documentales sobre las explotaciones de cobre, salitre, hierro y petróleo a lo largo de todo Chile. El documental corporativo también fue desarrollado por el Estado, cuando reparticiones públicas como la CORFO, el Servicio Nacional de Salud y en la década de 1970 el Servicio Nacional de Turismo produjeron numerosas obras sobre la temática del desarrollo nacional.

Otro género de gran importancia fue el noticiario, impulsado en primer lugar por empresas periodísticas como *El Mercurio* o *La Nación*, para luego ser asumido con gran interés por el Estado, que en 1929 fundó el Instituto de Cinematografía Educativa, que realizó gran cantidad de "documentales didácticos". El documental adquirió un nuevo status al fundarse escuelas de cine en las universidades del país a partir de la década de 1950 y con la aparición de la televisión en la de 1960. En esta década se observó el surgimiento del "documental de autor" en el medio universitario, obras con contenido social y político explícito. Esto llegó a su punto más alto en la Unidad Popular, donde la producción cinematográfica se ligó estrechamente con la contingencia del país. A partir del golpe de Estado de 1973, cambió radicalmente la historia del documental en Chile. Gran cantidad de cineastas partieron al exilio. La publicidad absorbió gran parte de la producción de cine y la televisión reemplazó en cierta manera al antiguo documental noticioso o de reportaje. Sólo en el cine de exilio el documental (político) mantuvo una gran importancia, como medio de denuncia política, pero decayendo claramente en la segunda mitad de los años ochenta.

**EL CINE DOCUMENTAL SEGÚN PATRICIO GUZMÁN,  
ENTREVISTADO POR CECILIA RICCIARELLI (FRAGMENTOS)**

“Creo que el cine directo sigue vivo entre nosotros. No es una moda, no es una fórmula, es una parte consustancial del documental. Muchas veces no se encuentra en estado puro, pero sigue presente, en numerosas secuencias de películas actuales. Y desde luego está en el reportaje. Jean-Louis Comolli decía en 1969 que el cine directo en su estado bruto no es nada: es apenas una sombra, un fragmento borroso de noticiero. Cuando el plano está en ese estado, decía él, no es nada todavía, está en su grado cero. Tenía razón. Pero hoy, con millones de turistas filmando “en directo” en todas partes, tenemos la impresión que vivimos una especie de anarquía de la imagen. Con las mini cámaras el lenguaje ha empeorado pero también ha mejorado. Los realizadores se han convertido en camarógrafos y también registran el sonido... ¿qué ocurrirá más adelante?... En todo caso creo que el cine directo siempre asomará por aquí y por allá, porque es el registro más vivo de la realidad, el más auténtico. No ha desaparecido porque es parte del género. Entonces, pienso que el directo se instaló para permanecer mucho tiempo”.

“**La Batalla de Chile** es inconcebible sin la utilización del cine directo. Imagínate cuál hubiera sido el resultado si yo me hubiera encerrado en un estudio haciéndole preguntas a un grupo de sociólogos y politólogos; o si me hubiera quedado sentado en las oficinas de los diputados o de los ministros, con preguntas como esta: ‘¿por favor podría hablarme de la vía chilena hacia el socialismo?’. El resultado sería un discurso interminable de media hora por persona, hubiera sido la negación de las posibilidades del documental. El hecho de que las principales acciones estaban en la calle, en las fábricas o en las discusiones del parlamento, indicaba que no había ningún otro método posible para filmar que el cine directo: mucha movilidad, una cámara al hombro y una grabadora sincrónica colgada en la espalda. Lo que he venido haciendo después, la evocación de la memoria, es otra cosa. La banda que toca el Venceremos (en **Chile, la memoria obstinada**), por ejemplo, está filmada como cine directo, pero es un hecho deliberado, preparado, así como los escoltas que vienen con el auto. En **El caso Pinochet** hay una selección de elementos reales, también deliberada, que muestra lo más básico de ese proceso: un dictador atrapado por la justicia internacional. Y **La cruz del sur** es una película alegórica, es al mismo tiempo un docudrama, sobre todo en la primera parte”.

“...recuerdo por ejemplo que a finales de los 70 se hicieron dos documentales de excepción, de gran calidad artística, sobre el novelista José Donoso y el poeta Nicanor Parra, dirigidos por Carlos Flores y Guillermo Cahn, respectivamente. Eran una forma indirecta de hablar de Chile. En el año 83 Ignacio Agüero, de

forma clandestina y ocultando su identidad, hizo el primer filme sobre los desaparecidos: el descubrimiento de la primera fosa común, No olvidar, una película excelente y temeraria en esa época de terror. Otros autores eligieron temas menos arriesgados como David Benavente con El Willy y la Miriam, retrato incisivo de una pareja de pobladores; Juan Carlos Bustamante, que hizo un film sobre una comarca rural, Río Maule y Francisco Gedda, que empezó una serie monumental sobre naturaleza y ecología, titulada Al sur del mundo. En esos años Pablo Salas y Hernán Castro empezaron a hacer sus reportajes”.

Algunas preguntas a formularse:

**Qué tipo de ruptura supuso en el cine colombiano el surgimiento del Grupo de Cali?**

**A qué fenómeno se llamó por entonces “pornodocumental”?**

**Cuáles fueron los principales aportes del Grupo Ukamau a la creación de un lenguaje cinematográfico de carácter andino?**

**Cuál es el significado de lo que Patricio Guzmán denomina “átomos dramáticos”?**

Lecturas recomendadas

PARAGUANÁ, PAULO ANTONIO (2003), Cine documental en América Latina, (ed.). Cátedra.

Disponible en:

<https://es.scribd.com/doc/95360220/Paranagua-Cine-Documental-en-America-Latina>

## 6. Neorrealismo en la pampa gringa: El documental argentino

### Los primeros pasos

La Argentina es pionera en cuanto a exhibiciones cinematográficas en América Latina. El kinetoscopio, en 1894, posteriormente el vivomatógrafo, el cinematógrafo y el vitascopio en 1896, dotaron de imágenes a la europea ciudad de Buenos Aires.

El invento de Thomas Edison - el kinetoscopio - era una suerte de cine individual que ofrecía vistas relacionadas al espectáculo circense. Las proyecciones en pantalla de los otros sistemas ofrecían la posibilidad de presenciar en un acto colectivo el tamaño natural de la figura humana.

No es un dato menor que la prensa de aquellos días ponderara **La llegada del tren** como una vista tan real que atemorizaba al público.

La representación de lo real en la pantalla a través de los films de Lumière generó el primer intercambio visual de culturas y geografías lejanas: la **Coronación del zar Nicolás**, proyectada en Buenos Aires en 1896, daba cuenta de una suerte de reporte de prensa filmado con patente actualidad.

Las proyecciones fomentaron el encuentro entre públicos diferentes: clases populares, estudiantes, sectores de la burguesía urbana e, incluso, personalidades del estado.

Los primeros films argentinos imitaron lo que se hacía en la incipiente industria mundial. Los primeros registros, fomentados por empresarios relacionados a la importación y venta de equipos fotográficos, se centraron en los bucólicos paseos de Palermo o en las vistas de la Avenida de Mayo. El interés comercial se orientó en esa época en la posibilidad de permitir a los retratados - casuales o convocados para tal fin - reconocerse en la pantalla.

Dentro de esta tendencia imitativa de las experiencias europeas, llama la atención el registro del fotógrafo Eugenio Cardini: **Salida de los obreros de 1902**, que recreó el primer film de los hermanos Lumière.

Con rapidez las vistas se enfocaron en los acontecimientos del poder. **Eugenio Py**, de la **casa fotográfica Lepage**, filma **Revista de tropas argentinas en el 25 de mayo, 1900**, y **Viaje del Dr. Campos Sales a Buenos Aires** en el mismo año. La visita del presidente brasileño tuvo amplia cobertura y el film se proyectó en la Casa de Gobierno. Las imágenes tenían como protagonista al presidente Julio Argentino Roca.

Este primitivo cine de la realidad sentaría las bases de los primeros films de propaganda: vistas sencillas, sin contradicciones internas, que potenciaban los valores del representado.

En el cambio del siglo un extraño caso en la cinematografía argentina se destacó por fuera de dichas tendencias. Alejandro Posadas, médico cirujano y docente, ensaya un cine quirúrgico. Las cintas filmadas que, se supone, se realizaron entre 1899 - 1900, dan cuenta de operaciones al aire libre en el patio del Hospital de Clínicas de Buenos Aires. Los films retratan en tiempo real - tres minutos y medio - intervenciones quirúrgicas de hernia inguinal y de quiste hidatídico en diferentes pacientes. En ellas, un médico de anchos bigotes y actitud didáctica - Posadas - muestra su destreza; y, de alguna manera, la posibilidad de usar el cine como elemento de divulgación científica. La temprana muerte de Posadas en 1902 interrumpe quizás un proyecto de mayor alcance.

Las primeras empresas de cine estuvieron ligadas a la venta y distribución de films, cámaras y material fotográfico.

La casa Lepage, con el camarógrafo precursor Eugenio Py y el futuro dueño **Max Glücksmann**, hace sus películas usando como eje a lo real desde fines del siglo XIX hasta mediados de la década del 30.

La estrecha relación con los distintos presidentes de principio de siglo se demuestra analizando algunos de sus títulos: **El presidente de la Nación Victorino de la Plaza llega al Palacio del Congreso (...)**, **Presidente R. Sáenz Peña asiste a la revista naval de unidades de guerra**, **Celebración del 25 de mayo del presidente Yrigoyen desde los balcones**.

Presidentes, actos patrióticos y desfiles cívicos, se conjugan con notas de color de la alta sociedad como, por ejemplo, en **Baile. El pericón nacional** (1911), **Cacería del zorro** (1913), o con acontecimientos de las grandes empresas en **Exposición de la Industria Argentina** (1924).

La imagen de los sectores sociales desposeídos o críticos está ausente, a pesar de ser un período de grandes luchas obreras que tienen como respuesta las sangrientas jornadas de represión estatal como la "Semana Trágica" y los fusilamientos de obreros en la Patagonia.

Sí existen, en cambio, imágenes de la beneficencia y la caridad de la burguesía para con los pobres en **Reparto del plato de sopa**, **Villas industriales**, **Lanús** (1913).

Los registros de los grandes cimbronazos sociales son la excepción. Quizás uno de los iniciales es **Primero de mayo trágico** (1909), que da cuenta del enfrentamiento entre obreros y policías en el día del trabajador, teniendo como saldo varios muertos y heridos, o el film **Huelga portuaria**, de 1925.

**Federico Valle**, por su parte, forma el primer noticiario periódico: el Film Revista Valle, con más de mil ediciones en el período 1922-30. Valle se interesa por instituir una filmografía ligada a temas que se convertirían en recurrentes dentro

de la cinematografía documental del país: la construcción de la identidad, la integración de las masas de inmigrantes, el reconocimiento de la geografía extensa y apartada ligada a un país privilegiado por sus ingentes riquezas. Todos films prácticamente perdidos por el incendio de la empresa y su posterior quiebra.

Algunos de los programas que se conservan incluyen títulos como **Obras públicas en la República Argentina; El trabajo, fuente de riqueza colectiva; El paraíso ignorado: Nahuel Huapi.**

Cinematografía Valle, al igual que Glücksman, se financia por contratos estatales pero también con el aporte de empresas transnacionales, como es el caso de Phillips. Partidos políticos contratan a las casas de producción para sus campañas y Valle convence al Ministerio de Educación para utilizar el cine de forma pedagógica como dejan traslucir los títulos **La escuela y la patria, El maestro y la ley, La educación y la familia.**

Federico Valle conformó un estilo propio. Utilizó el humor como valor en el relato documental, incluyó la caricatura, y experimentó la sinfonía urbana con largos *travellings* y puestas de cámara expresivas en **Correos y telégrafos**, 1930. Luego de la quiebra de la empresa sus integrantes nutrieron los estudios y formaron parte de otros noticiarios cinematográficos.

Curiosamente el cine social, con visos críticos destinado a públicos populares, fue desarrollado por algunas de las primeras ficciones como **Nobleza gaucha** o **Juan sin ropa**. La tendencia en esta época fue un registro documental de la realidad oficial, y una ficción popular en muchos casos crítica. Con el tiempo esta ecuación se invertiría.

Cinematografía Valle produjo **La obra del gobierno radical**, 1928, documental proselitista que enalteció la figura de Hipólito Yrigoyen quien posteriormente ganó por segunda vez la presidencia. La amistad entre Valle y Botana, dueño del diario Crítica, creó vínculos entre una prensa que denostaba al presidente y alentaba al golpe militar, y una cinematografía que pronto trocaría de la propaganda yrigoyenista al enaltecimiento castrense.

El golpe de 1930 del Gral. Uriburu, y los posteriores gobiernos, trajeron como consecuencia una fuerte censura y represión política, y la ausencia de financiación de films por parte del estado. Esto, sumado a otros factores, llevó a la quiebra de Cinematografía Valle y años después a la empresa de Glücksman.

Las últimas muestras que concitan la atención en estos años son los primeros films sonoros del país: **El desfile de la Legión Cívica**, 1931, producido por Glücksman y **Declaraciones de ministros del gobierno provisional revolucionario de 1930** del grupo Valle, el primero de alto contenido militarista y el segundo presentando al poder militar como guardián de las instituciones.

Los años 30 marcan el comienzo de la llamada **Década Infame**, donde los pactos económicos con Inglaterra convierten al país en una colonia. La crisis mundial de los años treinta genera además un proceso de industrialización en vistas del autoabastecimiento.

**En este marco surge la industrialización del cine y la denominada época de oro del cine argentino.** La Argentina se convierte entonces en el principal país productor-distribuidor de Latinoamérica. El espacio de distribución que temporariamente deja el cine estadounidense por la gran depresión, es ocupado por los nuevos estudios argentinos que surgen imitando los procesos de producción hollywoodense. El desarrollo del cine sonoro y la pronta instalación de modernos laboratorios completan dicho proceso a lo que se suma la conformación de un *star-system* criollo.

Las ficciones ambientadas en los grandes estudios, las llamadas películas de teléfonos blancos, tenían una notable confluencia del cine de la Italia de Mussolini y el cine pasatista norteamericano. Pero, por el momento, no surgían en el país expresiones fílmicas discordantes como en el caso de las Ligas Cinematográficas norteamericanas que se dedicaron a crear un **Noticiero de los trabajadores** y otros documentales críticos a la política del presidente Hoover.

En este marco las ficciones argentinas de Mario Soficci **Viento Norte**, **Kilómetro 111** y **Prisioneros de la tierra**, se destacan por su tratamiento temático, haciendo eje en las condiciones de explotación del trabajador rural.

Los estudios y empresas de publicidad fílmica retoman la producción del noticiero con sus líneas editoriales sujetas a la ideología del gobierno. **Sucesos Argentinos** surgido a partir de 1938 y producido desde la empresa de Antonio Díaz, sería uno de los más renombrados. Le seguirían Noticiero Panamericano del consolidado estudio Argentina Sono Film, Reflejos Argentinos de Estudios San Miguel, y Sucesos de las Américas producidos por Emelco. En general eran noticieros de producción semanal y, en algunos casos, su distribución alcanzaba a otros países latinoamericanos.

Pero la época de oro comienza a declinar por la política neutral argentina en el marco de la Segunda Guerra Mundial. Esto trajo como consecuencia un gran boicot del país del norte, específicamente de material virgen, que, sumado al control extranjero de las distribuidoras cinematográficas, echaron un cerco sobre el cine nacional.

A esto se suma la política de la Oficina de Coordinación para Asuntos Interamericanos (CIAA) norteamericana que, con una poderosa red de corresponsales en Latinoamérica, impusieron la distribución de newsreels como el Fox Movietone News. Por esa época, la Argentina llega a tener en circulación en salas hasta cinco noticieros estadounidenses.

Comienza a surgir un nuevo fenómeno en la vida política: el peronismo. El rol del Gral. Juan D. Perón - entonces Secretario de Trabajo y Previsión durante la dictadura de Farrell - fue establecer a partir de 1944 medidas proteccionistas para la defensa de la industria cinematográfica, especialmente a través de la cuota de pantalla.

En 1945, ya en el poder, Perón establece un férreo control editorial que lleva al cierre de Sucesos de las Américas y a intervenir más directamente en la producción de los noticieros. Se destaca la figura del Subsecretario de Informaciones y Prensa, **Raúl Apold**, ex trabajador de Sucesos Argentinos en la tarea de la propaganda de las dos presidencias de Perón. Posteriormente la propaganda oficial se consolida a partir de la creación del Noticiero Bonaerense y Semanario Argentino.

### **El impacto renovador de la Escuela Documental de Santa Fe**

En el contexto del segundo gobierno peronista, el joven santafesino **Fernando Birri** intenta integrarse a una industria cinematográfica que ya no vive su apogeo, es rechazado por los grandes estudios y se ve impedido de aprender en la práctica.

Birri poseía una experiencia poética y teatral y estaba influenciado por los primeros films neorrealistas de la Italia de pos guerra, que pudo apreciar en la cinemateca de su ciudad. Por ello viaja a Italia con el objetivo de entrar al **Centro Sperimentale di Cinematografía de Roma** y cursa estudios de cine entre 1950 y 1953.

Después de la caída de Perón e instaurada la autodenominada Revolución Libertadora, Birri regresa a la Argentina y a su ciudad natal, Santa Fe, en 1956.

En plena dictadura del General Aramburu las universidades estatales mantenían su autonomía política y organizativa y, en la Universidad Nacional del Litoral, Birri dicta un cursillo de cine. A pesar de ser un curso corto, lo dota de un programa teórico práctico e, influenciado por las prácticas del italiano Césare Zavattini, propone a los estudiantes la realización de fotodocumentales. El curso resulta un éxito. Rápidamente Birri, acompañado por las autoridades universitarias, organiza el Instituto de Cinematografía de la UNL, más tarde reconocida como la **Escuela Documental de Santa Fe**.

- El primer quiebre en la historia del cine argentino es, entonces, la creación de un ámbito de enseñanza que socializa el conocimiento en un contexto industrial cerrado, jerarquizado y altamente ligado a las capas medias y altas de la sociedad. La primera escuela de cine en su tipo de Latinoamérica albergó amas de casa, obreros, estudiantes de otras carreras, empleados, etc.



- El segundo es un quiebre de género y temático. Nadie hasta el momento había puesto los ojos en los sectores sociales más castigados y expoliados con una mirada crítica e independiente, ni había llevado hasta el final las técnicas de relevamiento, investigación y registro documental.
- El tercero es un quiebre en los modos de producción. Porque se adopta en la escuela una metodología horizontal: las decisiones de producción las toma el grupo realizativo debatiendo cada etapa de la construcción del film, aún en la post-producción. Este modo de organización se distancia años luz del cine industrial de compartimientos estancos, donde la superespecialización determina, a fin de cuentas, un control ideológico por parte de los productores representantes de los grandes estudios.
- El cuarto quiebre es distributivo. La universidad, el barrio, el club, la escuela, la plaza, se convierten en los espacios de circulación de este nuevo cine que, a la manera de un cine ambulante, va al encuentro de un público que no accedía habitualmente a las salas comerciales. Y se promueve una relación con los espectadores mediante los debates o las encuestas, que permiten a los realizadores modificar el propio trabajo documental u orientar la próxima producción en virtud de las motivaciones del público.

De los primeros fotodocumentales realizados por los estudiantes de la escuela surge el primer film: **Tire dié** (1958-60). Esta película, y en especial la propuesta que desarrolla la Escuela de Santa Fe, generan una influencia ineludible en todo el cine documental argentino posterior.

El proteccionismo del cine argentino cae junto con el gobierno de Perón. A partir de ese momento prolifera la cinematografía extranjera. La dictadura de Aramburu establece la proscripción del peronismo, no sólo como movimiento político, sino que además se busca erradicar toda referencia ideológica y cultural del gobierno depuesto.

Es un contexto donde los cineclubs proliferan y posibilitan el encuentro con el otro cine que no llega o no puede llegar a la sala comercial. Los mismos se transforman en espacios de debate y formación. Muchos directores noveles regresan al país con estudios de cine a cuestas, y enriquecen estos espacios nutriéndolos de una nueva cinematografía.

**Humberto Ríos**, boliviano de origen pero radicado en la Argentina, cursa cine en el IDHEC francés. Luego de una convulsionada estadía que incluye la militancia clandestina en las organizaciones por la liberación de Argelia, Ríos regresa a la Argentina y produce **Faena** (1960), alegoría de la sociedad de consumo cuya historia transcurre en el matadero. La urbe con su ritmo enmarca al proceso de transformación de las reses y el film - emulando al Eisenstein de La Huelga - muestra la crudeza del martirio vacuno, imágenes que hasta el día de hoy siguen

impactando y que fueron posteriormente utilizadas en innumerables documentales. Este proceso en la imagen es acompañado por un relato no descriptivo sino poético-reflexivo que habla de la muerte, el trabajo, el consumo. Los trabajadores del frigorífico son protagonistas y la película construye su humanidad a pesar de ser los rutinarios ejecutores de la muerte.

Humberto Ríos comienza a ejercer la docencia y se convierte en maestro formador de varios documentalistas. Entre sus discípulos se destaca **Raymundo Gleyzer**, que luego de su primer experiencia en el nordeste brasileño con el film **La tierra quema** (1963), lo convoca como camarógrafo en los documentales antropológicos producidos por la Universidad Nacional de Córdoba. **Ceramiqueros de Tras la Sierra** (1965), es el primero. El film registra la actividad artesanal de los pobladores de una pequeña localidad en la provincia de Córdoba. Le sigue, en el mismo año, **Pictografías de Cerro Colorado**. En ambos documentales colaboran los prestigiosos investigadores Ana Montes y Rex González.

Es de destacar el rol de financiación de las universidades nacionales y del **Fondo Nacional de las Artes** que, a través de la figura de **Augusto Cortazar**, impulsa el **Programa de Relevamiento Cinematográfico de Expresiones Folklóricas Argentinas**.

Otro autor, **Jorge Prelorán**, llegaría a la producción gracias al financiamiento de la Universidad del Tucumán. Luego de realizar estudios de cine en la UCLA, EE.UU., Prelorán se convierte en un documentalista viajero, que busca encontrar las piezas de un mosaico complejo: la identidad nacional. En una serie de trabajos que comienzan con **El gaucho argentino hoy** (1962), Prelorán viajaría por diversas regiones geográficas para construir la imagen documental de un ser mítico de la nacionalidad.

La Escuela Documental de Santa Fe realiza una búsqueda similar e intenta deconstruir y enunciar la conformación de la identidad argentina desde una perspectiva más crítica. En **Los cuarenta cuartos** (1962), de Juan Oliva, están presentes las condiciones de hacinamiento en las viviendas populares del interior del país. Luego de una proyección pública, el film es censurado por el gobierno de Frondizi.

La mirada de Raymundo Gleyzer, emparentada con la tendencia de la Escuela Documental, se cruzaría con la de Prelorán en dos trabajos conjuntos: **Ocurrido en Hualfin** y **Quilino** (1965-66). Quilino significó el final de esta experiencia conjunta dado que Gleyzer se proponía profundizar en las causas de la pobreza, mientras que Prelorán insistía en una mirada más expositiva focalizada en los retratos.

Prelorán evolucionará del documental clásico estructurado a partir de la locución en off, a un trabajo más personal de registro. El retrato de personajes en latitudes aisladas ya no se describía a partir de la voz del locutor-autor, si no que

pertenecía a los propios protagonistas, un cine que fue caracterizado posteriormente como etnobiográfico por varios autores.

Ríos y Gleyzer trabajarán juntos en **México, la revolución congelada**. Pero la adhesión a sectores políticos diferentes (FAR y PRT), separaría a ambos realizadores. Entre 1955 y 1966 la Argentina vive una convulsionada vida política: el golpe militar de 1955; el posterior triunfo del desarrollismo con Arturo Frondizi en la presidencia; el desplazamiento del mismo por sectores militares; y la posterior vuelta del radicalismo con Arturo Illia como presidente.

Ante el peligro del regreso de las expresiones peronistas a partir del triunfo del candidato Andrés Framini en la provincia de Buenos Aires en el año 1966, se produce un nuevo golpe de estado que culmina con el Gral. Onganía en el poder. Esta década tendría sin embargo denominadores comunes: la proscripción del peronismo, el poder militar como salvaguarda de los intereses del capital, la pérdida gradual de las conquistas sociales y la profundización de la lucha obrera y posteriormente estudiantil.

Con una formación teatral y algunas experiencias importantes en cortometraje y publicidad, **Fernando Solanas** se une con **Octavio Getino** - de formación documentalista - para crear el grupo **Cine Liberación** y su primer obra: **La hora de los hornos** (1966-68).

Este documental conforma un tríptico de más de 4 horas de duración, con una profusa utilización de archivo, filmaciones televisivas, registro directo, reconstrucción ficcional, gráfica y entrevista. Luego de desarrollar en su primera parte una crítica del sistema capitalista, en la segunda los realizadores establecen su afinidad con ciertas posiciones del peronismo. En ella analizan mediante un trabajo exhaustivo de archivo el periodo 45-55, y realizan una crónica de la resistencia examinando la sucesión de gobiernos y luchas de la clase obrera desde el 55 al 66. El film incluye una entrevista al líder Juan D. Perón en el exilio, que ensaya una suerte de autocrítica con relación a no haber defendido su gobierno frente al golpe. Por otro lado llama la atención la presencia de numerosas entrevistas a dirigentes y sectores sociales que participan en la resistencia al poder militar.

La monumental obra tiene su desenlace en el llamamiento a la lucha armada en el marco del proceso de liberación nacional. Es de destacar la crítica inherente a la izquierda acomodaticia y al papel de la intelectualidad, pero a la vez la ponderación de la revolución cubana y los procesos insurgentes de Asia y África.

En la Hora de los hornos colabora Gleyzer haciendo cámara en una de sus secuencias. Además, Solanas y Getino enuncian sus referentes del género incluyendo imágenes de los documentales precedentes Tire dié y Faena.

La hora de los hornos genera un nuevo quiebre en la cinematografía nacional: El film expone su construcción y le propone al público debatir, sacar conclusiones

propias para seguir construyendo la historia. Es así como se constituye un film-acto que toma como punto de partida la famosa frase de Franz Fanon: “todo espectador es un cobarde o un traidor”.

Se advierte entonces el objetivo político del film que tuvo una distribución clandestina y motivó amplios debates en sus presentaciones. Posteriormente Cine Liberación presenta el **Manifiesto del Tercer Cine** que influyó a nuevas camadas de cineastas, sobre todo en los encuentros de los festivales del período en Pesaro, Viña del Mar y Mérida.

La hora de los hornos marcó con fuerza la posterior obra de Raymundo Gleyzer y la formación del colectivo **Cine de la Base** que, si bien retomaba la praxis de un cine político militante, se alejaba del peronismo con un fuerte discurso crítico del mismo. Cine Liberación profundiza su relación con el líder proscrito a partir de las dos extensas entrevistas realizadas en su exilio madrileño: **Perón: la revolución justicialista** y **Actualización política y doctrinaria para la toma del poder** (1971).

Los diferentes anclajes ideológicos de ambos grupos no invalidarían que Cine de la Base difundiera la Hora de los hornos e incluyera en sus películas personajes referenciales del peronismo como el abogado Rodolfo Ortega Peña que es entrevistado tanto en la Hora... como en el último film realizado en el país por el grupo de Gleyzer: **Me matan si no trabajo y si trabajo me matan**. Días después de concluido el film, Ortega Peña es asesinado por la Alianza Anticomunista Argentina, comúnmente conocida como la triple A.

El Cordobazo, rebelión obrera estudiantil que puso en jaque a la dictadura de Onganía en mayo de 1969, generó el encuentro de varios realizadores que formaron el colectivo **Los realizadores de mayo**.

Los autores, entre ellos **Pablo Sir**, Humberto Ríos, Getino, Eliseo Subiela, Jorge Martín, Rodolfo Kuhn, **Jorge Cedrón**, **Enrique** y Nemesio Juárez, constituyeron mediante la suma de un cortometraje por autor la obra **Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación**. El film incluye elementos de animación, la reconstrucción del Cordobazo, elementos cercanos al discurso publicitario y la misma impronta de llamar a la participación del público mediante el debate y la acción política.

Parte de este material sería reorganizado y ampliado por el realizador Enrique Juárez con el nombre de **Ya es tiempo de violencia** (1969), interesante *collage* que retoma al Cordobazo como acontecimiento e incluye la palabra de dirigentes sindicales, sectores oficialistas y un clip-denuncia de la visita de Rockefeller a la Argentina ambientado con música de los Beatles.

Otro autor tucumano, **Gerardo Vallejo**, egresado de la Escuela Documental de Santa Fe, construye con el apoyo de Cine Liberación **El camino hacia la muerte**

**del Viejo Reales** (1971), un film que experimenta la técnica de reconstrucción y la puesta en escena documental con sus protagonistas.

A su vez, un colectivo de estudiantes de la carrera de cine de la Universidad de la Plata, entre los que se destacan **Carlos Vallina** y Ricardo Moretti, produce **Informes y testimonios: la tortura política en Argentina**, crudo film-denuncia sobre los atropellos que incluían la tortura y el asesinato en el ciclo dictatorial de 1966-1972.

En esa misma tónica, Gleyzer realiza a partir de material televisivo, **Ni olvido ni perdón** (1972) primer film que denuncia la masacre de Trelew, donde varios dirigentes de las organizaciones políticas ligadas a la guerrilla son fusilados luego de un intento de fuga. En este film la denuncia se constituye en contra información ya que contradice a los medios masivos de comunicación que, en concordancia con el gobierno, catalogaron a los fusilamientos como “enfrentamiento”.

La crisis del gobierno de Onganía luego del Cordobazo llevó al poder al Gral. Lanusse. El mismo convocó posteriormente a Perón para desarrollar una política de pacificación en un contexto de alta conflictividad social que incluía el ascenso de las luchas obreras clasistas y la acción de organizaciones guerrilleras como Montoneros, FAR y la guevarista ERP.

Cine de la Base se relaciona con el PRT-ERP y elabora comunicados fílmicos de las acciones del Ejército Revolucionario del Pueblo, dotando al documental de una nueva característica: el comunicado clandestino. Posteriormente Cine de la Base filma en la clandestinidad un largometraje de ficción realizado con técnica documental, **Los traidores**, que desarrolla críticamente la temática de la burocracia sindical peronista.

Con la consigna Cámpora al gobierno, Perón al poder, Héctor Cámpora triunfa en las elecciones presidenciales de 1973. La liberación de los presos políticos, la inclusión de referentes de la tendencia peronista montonera en varios ministerios, la liberalización cultural, comienza a ceder cuando Cámpora renuncia anticipadamente y Perón gana abrumadoramente en las elecciones del mismo año.

Con Octavio Getino al frente del ente de calificación del Instituto Nacional de Cine, el otrora cine clandestino tuvo una breve e intensa liberación. **Operación Masacre**, de Jorge Cedrón, México... y los Traidores, de Gleyzer, La hora de los hornos, Informes y testimonios - entre otras - fueron legalizadas y algunas alcanzaron la exhibición comercial.

**Jorge Giannoni**, cineasta viajero que participó con Gleyzer en su primera experiencia fílmica, forma la **Cinemateca del Tercer Mundo** y establece lazos entre la cinematografía latinoamericana y la africana. El auditorio Kraft presenta uno de sus documentales realizado junto a Jorge Denti en el exterior: **Palestina**,

**otro Vietnam** (1971). Y a su vez la sala exhibe ciclos con los films antes prohibidos por la dictadura.

Cine Liberación comienza el rodaje de la ficción **Los hijos de Fierro**, dentro del género se producen films de revisión crítica de amplia aceptación por parte del público como **Quebracho**, **La Patagonia rebelde** o **Juan Moreira**.

Sin embargo Cine de la Base no tiene como horizonte el estreno comercial. La difusión de sus films - y los de otros colectivos - se lleva a cabo con proyectores portátiles de 16mm en barrios, casas de activistas, sindicatos. El grupo crea una red en varias ciudades del país. Se proponen la construcción de cines en barrios obreros de Buenos Aires y hasta proyectan en comunidades indígenas con traducción simultánea.

Estos vertiginosos tres años antes del golpe de 1976 son atravesados por las presidencias de Cámpora, Perón e Isabel Martínez. La acción de los grupos guerrilleros era notable y la respuesta de Perón y su mujer fue la rápida pérdida de la libertad conquistada, la censura, el cierre forzoso de medios gráficos, la ilegalidad de organizaciones políticas y el uso estatal y paraestatal de la represión. La triple A apuntó sus fusiles al clasismo obrero, delegados, activistas estudiantiles y elaboró listas negras de artistas, cineastas e intelectuales.

Se destaca en 1974 la realización de **Me matan si no trabajo y si trabajo me matan** de Cine de la Base, que retrata el proceso de lucha por condiciones de salubridad en una fábrica donde los obreros morían de saturnismo. Filmado con el acuerdo de los participantes, el registro directo retrata la olla popular, las movilizaciones y el triunfo de la lucha. Además denuncia el asesinato del entonces diputado Ortega Peña por parte de la triple A, y la estructura de la explotación capitalista a través de una animación no exenta de humor.

En 1975 se registra la primera huelga contra un gobierno peronista y las jornadas conocidas como el Rodrigazo, luchas obreras que desencadenaron la organización de coordinadoras fabriles que impusieron la renuncia del ministro de Economía Celestino Rodrigo, dando marcha atrás a su plan económico inflacionario.

La política represiva del estado que incluyó la caracterización de los movimientos obreros como “guerrilla fabril” y el llamado a la “aniquilación de la subversión” a cualquier costo, generó el exilio anticipado de algunos cineastas y la prudencia de otros.

Están ausentes las imágenes de las grandes movilizaciones obreras del Rodrigazo y de marzo de 1976 que precipitaron el golpe de estado auspiciado por los grandes grupos económicos deseosos de abortar rápidamente el ascenso obrero.

## **Muerte y resurrección del documental argentino**

El golpe militar del 24 de marzo de 1976 derrocó al gobierno de Isabel Martínez de Perón y exacerbó la violencia represiva. Las valiosas experiencias en el ámbito del cine documental fueron interrumpidas no sólo por la práctica de la censura, sino también por la desaparición y asesinato de cineastas, forzando el exilio de varios autores.

Cine Liberación después de haber realizado el film **El familiar** (Octavio Getino, 1972) estaba abocado en la tarea del rodaje y la culminación del film de ficción Los hijos de Fierro culminado en París en 1976 por un Pino Solanas en el exilio.

El núcleo de los integrantes de Cine de la Base permaneció en un principio en el país. Raymundo Gleyzer vivió el golpe militar en la ciudad de Nueva York en donde se encontraba junto a Bill Sussman, productor de sus anteriores películas: **México la revolución congelada** y Los traidores. Una de las primeras acciones de Gleyzer fue la denuncia del nuevo estado de situación en la Argentina mediante la participación en programas periodísticos norteamericanos.

Su regreso al país significó su secuestro y desaparición el 27 de mayo de 1976 que fue denunciado por un comité de cineastas y actores entre los que se encontraban **Francis Ford Coppola, Jack Nicholson, Elia Kazán y Jane Fonda**. La desaparición de Gleyzer desencadenó el exilio de los integrantes de Cine de la Base, que buscaron refugio en Perú.

Integran la lista de cineastas documentalistas desaparecidos junto con Gleyzer, Pablo Szir y Enrique Juárez, mientras que Jorge Cedrón fue asesinado en extrañas circunstancias en el aeropuerto de París.

La primera actividad de Cine de la Base en el exilio fue generar un documental que se llamó **Las tres A son las tres armas**, estructurado a partir de la carta enviada a la Junta Militar por el escritor y periodista Rodolfo Walsh, quien fue también secuestrado y desaparecido.

El film se organiza a partir de la lectura de la carta por parte de los exiliados a los que se ve reunidos en torno al mate, conformando una suerte de círculo solidario. Con un hábil montaje de imágenes de archivo se sintetizan los mecanismos de la represión a través de la desaparición forzada y el contexto por el cual la dictadura toma cuerpo para defender los intereses de la clase capitalista. La claridad conceptual del film realizado artesanalmente en 1977 contrasta con el papel de los medios masivos que silenciaron la información adscribiéndose a los designios de la dictadura. Se realizaron decenas de copias que tuvieron difusión no sólo en espacios alternativos en el exterior, sino que también llegó a exhibirse en la televisión extranjera.

Posteriormente los integrantes de Cine de la Base, Jorge Denti y Juana Sapire se exilian en México y en la ciudad de Nueva York respectivamente.

México sería también el destino de Humberto Ríos. En este país produce **Esta voz**

**entre muchas** (1978), que recoge las reflexiones y denuncias de los exiliados argentinos en México y posteriormente **El tango es una historia** (1982), que cruza la historia social y política del país con el registro de conciertos de tango en la capital mexicana protagonizados por Astor Piazzola.

Durante lo que resta de la década del '70 el cine documental argentino no tuvo expresiones en su propio país. Sólo algunas corresponsalías extranjeras daban cuenta de las primeras rondas de las madres de desaparecidos en Plaza de Mayo. No se conocen registros propios de la dictadura, a la manera del nazismo en la Segunda Guerra Mundial, a pesar de que supuestamente la misma contaba con equipos cinematográficos requisados de las principales escuelas de cine de la Argentina como ser la de la Universidad Nacional de La Plata.

Con el documental político “fuera de escena”, en el ámbito comercial se estrena **Adiós reino animal** (1979), de **Juan Schroeder**, film de carácter ecologista filmado en varios puntos del país. Esta tendencia de Schroeder abarcaría una geografía más amplia en su siguiente film **Inti Anti, camino al sol** (1982), cruzando en este caso la naturaleza con lo étnico. En un polo opuesto **La fiesta de todos** (1979), de Sergio Renán rememora el campeonato mundial de fútbol logrado por la selección Argentina, utilizando imágenes documentales registradas por una empresa brasileña.

Mientras tanto, Jorge Giannoni vivía su exilio en Cuba. Fue allí donde produjo el documental **Las vacas sagradas**, película que pormenorizaba no sólo las atrocidades de la dictadura si no que le daba un marco de análisis político y económico, planteando al ejército como custodio de los intereses de la oligarquía terrateniente y los grandes grupos industriales.

Jorge Cedrón continuó su actividad cinematográfica en París y su último documental antes de ser asesinado fue **Resistir** en donde revisa la experiencia de Montoneros, dándole la palabra a su jefe, Mario Firmenich.

En este contexto, los medios masivos seguían el rol rector de las líneas editoriales de la dictadura. Es curioso advertir cómo operaba la censura incluso de forma imprevista. Se dio el caso de la transmisión en directo de un partido de fútbol desde el extranjero en donde en una de las tribunas los exiliados desplegaban un gran cartel que acusaba la leyenda “Videla rata asesina”. Cuando el partido se transmitió en diferido la pancarta estaba oculta bajo un efecto de video. En otro caso, en la edición nacional del disco de Pink Floyd, The Wall, se eliminaba el exitoso tema Another brick in the wall con un poco disimulado fundido.

La escuela documental de Santa Fe y la carrera de cine de La Plata habían sido clausuradas por “subversivas”. El CERC, escuela dependiente del Instituto Nacional de Cine fundada en 1965, persistía con una orientación ligada al cine de ficción industrial. Por otro lado, la **Escuela Panamericana de Arte** en Buenos Aires tenía una orientación al documental. De allí surge **Marcelo Céspedes** que



posteriormente experimentaría un film en súper ocho llamado **Luján**, exhibido en ámbitos privados.

Es que en los comienzos de la década del '80, la sociedad argentina comienza a tener reflejos más visibles de oposición al régimen. A pesar de que la resistencia obrera a la dictadura fue notable a partir del mismo golpe, la irrupción de la CGT oficial en concordancia con algunos sectores de la iglesia, comenzó a hacer demostraciones públicas en el marco de las manifestaciones populares-religiosas como la de San Cayetano, patrono del trabajo, o la peregrinación a la ciudad de Luján.

Una producción incipiente, superochista se agruparía en torno a otros dos círculos de cineastas: La **Unión de Cineastas de Paso Reducido** (UNCIPAR) y el **Instituto de Arte Cinematográfico de Avellaneda** (IDAC).

UNCIPAR promovió encuentros y festivales en la ciudad balnearia de Villa Gesell a partir del año 1979. En sus muestras comenzaron a aparecer documentales en súper ocho que recuperaban en parte la tradición del primer Tire die. Es el caso de *En la vía*, de Osvaldo Salguero, que vislumbra la marginalidad del conurbano bonaerense.

El IDAC, dependiente del municipio industrial de Avellaneda, y que había abierto sus puertas en el año 1969, recuperó la tradición de escuela-taller a la manera de Santa Fe, convirtiéndose en una suerte de espacio de resistencia. Pero la tradición de cine militante en el país seguía sesgada por el contexto político.

**Tristán Bauer**, egresado del CERC, toma contacto con Céspedes y junto a otros realizadores forma el primer colectivo en el marco de la transición dictadura - democracia: **Cine Testimonio**. Su obra inaugural, **Los totos** (1982), narra la vida de los niños en las villas miseria de Capital Federal. La presencia de este film en el festival de Cinema du Réel, en París, permite a Céspedes conocer a **Carmen Guarini**, futuros fundadores del grupo **Cine-ojo**.

El mayor impulso de las movilizaciones obreras y el descrédito luego de la derrota en la guerra de las Malvinas, genera el período de transición democrática.

*Cuarentena* (1983), de **Carlos Echeverría**, cineasta nacido en la patagónica ciudad de Bariloche, se centra en el retorno al país del escritor Osvaldo Bayer luego de su exilio en Alemania. La película muestra los interrogantes de los exiliados a la hora de su regreso al país y sus dudas en cuanto a ser detenidos por una dictadura que declinaba. El film construye la figura del escritor e investigador Bayer, los motivos de su exilio y su viaje de regreso en donde se encuentra con una Argentina pre-electoral. Bayer transita las calles de Buenos Aires ahora pobladas de reuniones, discusiones y propagandas políticas en un franco retorno al activismo partidario luego del largo período de silencio. El personaje se convierte en el nexo narrativo que transita este cambio: reflexiona, observa y también interviene en la realidad. Echeverría registra este fresco

evitando la entrevista filmada, recurriendo al registro directo y armado de escenas con una franca intervención del realizador, con búsquedas similares desde la construcción estética a *Me matan si no trabajo...*. Cuarentena termina durante los cómputos de votos que dan ganador al candidato de la Unión Cívica Radical, Raúl Alfonsín en 1983.

En el mismo momento en que Echeverría preparaba Cuarentena, un montajista de amplia trayectoria, **Miguel Pérez**, que había trabajado junto a Jorge Cedrón en *Operación masacre*, genera una película que, mediante el uso del archivo, recorre la historia entre el primer golpe militar de 1930 hasta el de 1976: **La república perdida** (1983). Este documental tuvo su estreno comercial con gran repercusión de público.

El film de Pérez tuvo su contrapartida con el documental elaborado por Eduardo Mignona **Evita, quien quiera oír que oiga** (1984), film evocativo que mezcla imágenes de archivo con entrevistas a referentes del peronismo e intelectuales de otras extracciones políticas.

En ese año concluye la segunda experiencia del grupo Cine Testimonio: **Por una tierra nuestra** (Céspedes, 1984) en la cual la lucha por la legalización de tierras ocupadas por los habitantes de las villas miseria sirve para establecer una suerte de tríptico con su posterior film **Buenos Aires, crónicas villeras** (1988), producido ya con su nuevo grupo, Cine-ojo.

Tristán Bauer mientras tanto, inicia su experiencia como director acercándose a las temáticas de Jorge Prelorán en **Ni tan blancos ni tan indios** (1984).

Así como *La república perdida* fiscalizaba la historia entre el período 1930 - 1976, Miguel Pérez sacaría a la luz *La República perdida II*, reconstruyendo los años de la dictadura entre 1976 - 1982. Otra película, la de Jorge Denti **Malvinas historia de traiciones** (1984), juzgaría los hechos y responsabilidades de los militares durante la guerra, convirtiéndose en el primer documental argentino en tratar el tema desde una perspectiva crítica.

Esta tendencia temática de juicio crítico a la dictadura se mantendrá hasta el presente con una cantidad importante de documentales. En el período se destaca la segunda realización de Carlos Echeverría **Juan, como si nada hubiera sucedido** (1987). A través de un periodista de radio, alter ego del realizador, se inicia una investigación para descubrir cómo, por qué y quiénes fueron los responsables del secuestro de Juan Herman, el único caso en la ciudad de Bariloche.

Dicha investigación llega al punto de entrevistar a los militares implicados en el secuestro. La película conforma una suerte de "escuela de la entrevista" y resulta una metáfora notable de la hipocresía militar. El film culmina con la rendición del radicalismo frente a las presiones corporativas de los represores acusados de

crímenes y que finalmente logran la impunidad a partir de la ley de obediencia debida.

En esta línea en **A los compañeros, la libertad** (1987), Cine-ojo enuncia la presencia de presos políticos heredados de la dictadura en pleno gobierno de Alfonsín, y el acontecimiento de su posterior liberación.

Las temáticas de los márgenes sociales, experimentadas por los superochistas y Cine Testimonio, tendrían otro referente con **Hospital Borda, un llamado a la razón** (1986), producida por Cine Ojo y registrada en el Hospital Neuropsiquiátrico porteño. El documental cuenta la vida cotidiana, el abandono y la soledad de los pacientes, y comienzan a verse las influencias del cine de creación francés, impronta establecida por Guarini, que tuvo una formación en antropología visual con Jean Rouch.

Estos realizadores tendrían una influencia en las nuevas generaciones, ya que en este período la producción documental anterior prácticamente estaba “desaparecida”.

Otras temáticas aisladas convivieron con dichas tendencias hacia el final de la década. **Hombres de barro** (1988) de **Miguel Mirra**, abordaje del documental etnográfico con la inclusión de una línea narrativa ficcional, y el documental de aventuras Expedición Atlantis, 1987, de Alfredo Barragán, que relata la experiencia de cruzar el Atlántico a bordo de una balsa de primitiva construcción.

¿En qué forma se exhibían los documentales con el regreso de la democracia? Por un lado, los estrenos comerciales le daban una importante recaudación a films como La república perdida o Expedición Atlantis. La existencia de pequeñas salas de cine arte no comprometidas con los grandes distribuidores permitían proyecciones aisladas. A modo de financiación evolucionaban las coproducciones con Francia, Holanda o Alemania.

Pero a pesar de estos cambios, la producción documental estaba al margen del florecimiento de una cinematografía que salía del letargo.

En 1989 el gobierno de Alfonsín declina. En forma anticipada se hace cargo de la presidencia el peronista Carlos Menem, recientemente elegido. A pesar de sus promesas electorales que vaticinaban una revolución productiva, su gobierno comienza devaluando la economía, deprimiendo los salarios severamente.

Un fenómeno de esta etapa es el surgimiento de televisoras de baja potencia con interés comunitario, instaladas principalmente en el conurbano bonaerense. Ligado a un fenómeno anterior, el de las radios comunitarias, muchos de estos canales iniciaron una práctica de información y creación documental alternativa.

En su condición cuasi clandestina, por estar al margen de la ley de radiodifusión, fueron comúnmente conocidos como “canales truchos”.

A partir de 1992 se destaca el Canal 6 Utopía, creado por Fabián Moyano. La señal que se transmitía desde un alto edificio, alcanzaba un radio aproximado de treinta cuadras. Financiado por la publicidad de pequeños comerciantes, el canal dio lugar a la experiencia documental de **Últimas Imágenes**. Realizado por los egresados del IDAC, **Claudio Remedi**, Fernando Soldevila y Sandra Godoy, el programa registraba las últimas visiones de una escenografía urbana que sufría un cambio cultural debido al ataque neoliberal del gobierno de Menem.

Desde los bares, pasando por el tango y las acciones de los trabajadores, los programas se armaban sin la intervención de la figura del periodista, estructurado a partir del relato de los participantes. Últimas imágenes, junto al cortometraje **No crucen el portón** serían las producciones iniciales del **Grupo de Boedo films**.

Mientras tanto, en el canal estatal ATC, comenzaría a emitirse la serie **El otro lado** de **Fabián Polosecki**. Con un estilo completamente diferenciado del periodístico, Polosecki se construyó a sí mismo como personaje de ficción - guionista de historietas - que transitaba el mundo en busca de historias. De temática urbana, el programa lograba momentos inusuales de intimidad con los entrevistados.

Los noventa implican además la irrupción del video. Los formatos VHS y posteriormente el S-VHS remplazaron al súper ocho en las producciones de bajo costo. Los modos de edición lineal artesanales no impidieron el crecimiento de la producción.

Nuevos espacios de enseñanza de cine - estatales y privados - comenzaron a surgir.

Las muestras y festivales también crecieron con el desarrollo del video. Es el caso de la Sociedad Argentina de Videastas (SAVI) que nucleó a realizadores y promovió su difusión. Pero las tendencias en el género fueron en principio las experimentaciones plásticas, una suerte de video-arte, conceptualmente deficitario en muchos casos.

Los cambios sociales y económicos de Menem que incluían la privatización de los recursos estratégicos y el achicamiento o cierre de empresas estatales, contaban con el beneplácito de los medios masivos y de una intelectualidad cómplice. Pero los sectores sociales que empezaron a resistir ese impacto comenzaron a tener también sus imágenes.

No crucen el portón (1992), de Claudio Remedi, mezcla el reportaje y el registro directo de los trabajadores de la siderúrgica estatal SOMISA durante el período de su privatización. La amenaza de despido y las jubilaciones forzadas son denunciadas por una clase obrera jaqueada por el gobierno y sus cómplices, la burocracia sindical peronista.

Pasivos 450, realizado por Adrián Balague, retrataría la lucha de los jubilados que comenzaban a enfrentarse violentamente al gobierno en pos de un aumento en sus haberes.

Un documental con la misma temática, pero de mayor elaboración sería *Viejos son los trapos*, de **Fabián Pierucci**, futuro integrante del colectivo **Alavío**. *Viejos...* impuso la tendencia en 1994 de autogestionar el estreno en una sala sindical y financiar la producción mediante la venta de copias. Una crónica del estallido social de Santiago del estero en 1993, **Después de la siesta**, de Claudio Remedi y Eugenia Rojas, seguiría ese mismo camino.

Estos films sobre la clase obrera tendrían su antecedente en **La noche eterna** (1991), de Cine ojo, acerca de los trabajadores de la mina de carbón de Río Turbio.

La implementación de la ley de cine impulsó a varios directores a producir y estrenar durante la segunda mitad de los '90, largometrajes documentales en 35mm gracias a la posibilidad de recibir subsidios. En muchos casos se distribuyó de una manera "mixta": por un lado, estreno "comercial", con *avant première* y prensa incluida y, por el otro, llevar la película a todos los rincones del país que sean posibles bajo la forma de distribución alternativa.

**Cortázar**, de Tristán Bauer estrenada en 1995, conjugaría la posibilidad tecnológica de la ampliación *tape-to film* con final en 35 mm. A esta experiencia le seguirían **Cazadores de Utopías**, de **Coco Blaustein**, **Jaime de Navares**, **último viaje** de Cine-ojo, **Hundan al Belgrano**, de **Federico Urioste**, y **Fantasmas en la Patagonia** de Claudio Remedi.

Estos documentales que revisan la última etapa histórica, construyen retratos o desarrollan el cine social del presente, tienen su estreno comercial al mismo nivel que la ficción, pero en un reducido número de salas.

En el interior del país se consolida una camada de realizadores como **Mario Piazza** con **La escuela de la señorita Olga**, retrato de una importante experiencia educacional en Santa Fe. A la obra de la realizadora misionera **Ana Zanotti**, que desarrolla una serie de documentales financiados por un ente educativo provincial, le siguen los realizadores cordobeses del programa documental *El Cuarto Patio* y el colectivo santafesino *Matecosido*, entre otros.

A mediados de los noventa, colectivos surgidos de escuelas de cine y relacionados con agrupaciones políticas de izquierda formarían los **Grupos Contraimagen** y **Ojo obrero**, con motivaciones ligadas a la construcción de noticieros obreros con tendencia documental.

Una nueva posibilidad de exhibición surgiría en el momento en que se incluyen proyectores de video en algunas salas cinematográficas. Esto genera la

posibilidad de que se estrenen largometrajes en dicho formato como por ejemplo **Diablo, familia y propiedad** del colectivo **Cine Insurgente**, o **H.G.O.** de los docentes del IDAC **Víctor Baylo** y **Daniel Stefanello**.

Un día después de la caída del Gobierno de Fernando de la Rúa causada por el pueblo movilizado en las calles durante diciembre de 2001, se realizó la asamblea fundacional de la Asociación de Documentalistas de la Argentina (ADOC).

Los antecedentes más cercanos de agrupaciones de documentalistas habían sido el **Encuentro de Documentalistas** en 1997 que devino posteriormente en Movimiento, **Espacio Mirada Documental** (EMD), en 1999, y una serie de reuniones de documentalistas que discutieron problemáticas comunes durante el último trimestre de 2001 y que desembocó en ADOC.

El motivo del surgimiento de estas agrupaciones fue la necesidad de crear una entidad en donde los documentalistas pudieran discutir sus problemas y sumar fuerzas para realizar acciones en común dado el paulatino crecimiento de la producción en nuestro país. No había hasta el momento entidad o agrupación en el ámbito del cine que planteara, por ejemplo, los conflictos de la producción, exhibición y distribución de los documentales ya que las diferentes asociaciones de cineastas mayoritariamente hacen hincapié en el cine de ficción.

Las escuelas de cine siguen siendo en la actualidad no sólo un ámbito de formación, sino también de creación de grupos de trabajo. Gran parte de los integrantes de los grupos y directores de cine documental de la última década pasó por una escuela o taller de cine. Los encuentros fomentados por la Federación de Escuelas de Imagen y Sonido de Iberoamérica, FEISAL, dan muestra de la cantidad de escuelas de cine que existen en la Argentina y de su profusa producción documental, a pesar de que documentar la realidad en forma crítica no siempre se promueva desde dichos centros de formación.

Pero resulta evidente que el contexto histórico y sus crisis sociales no son obviadas por los nuevos creadores.

Existe hoy una gran cantidad de grupos que co-realizan o discuten democráticamente, en forma colectiva, los proyectos en todas sus etapas. Salvando distancias históricas y tecnológicas, hay fuertes vínculos con las experiencias de los colectivos de cine político-militante de la etapa 60-70.

Una de las tareas que se planteó en el **Movimiento de Documentalistas** y posteriormente en ADOC fue desarrollar colectivamente espacios de exhibición. Diversas experiencias demostraron que creando ciclos u ocupando espacios en Festivales se potenciaba la atracción de los films y se llegaba a otros segmentos de público.

Lo distintivo fue que en el transcurso del año 2001 comenzó a plantearse una nueva situación: ciertos documentales, con ciertos ejes temáticos, emparentados

con las luchas y conflictos sociales del presente, eran solicitados cada vez más por amplios sectores. 2001 fue el año de la lucha de los trabajadores de Aerolíneas Argentinas, el año de los paros generales y los cortes de ruta producto de las organizaciones de desocupados, el comienzo del fin del gobierno de la Alianza. La exhibición alternativa, que durante años fue conflictiva y marginal, comenzó a ser un fenómeno creciente y con fuerte presencia. Los sectores en lucha requirieron de otras voces, otras imágenes. El estallido de diciembre de 2001 generó un impulso inesperado. El documental caminó de la mano junto a las nuevas experiencias sociales. Y el ámbito natural para ver este cine fue la asamblea, la universidad, el barrio, la biblioteca, la fábrica tomada, la calle.

¿Qué cantidad de exhibiciones documentales en espacios alternativos se desarrollaron durante el 2002? ¿Qué cantidad de público convocó? ¿Cuántas horas de debate se llevaron a cabo luego de las proyecciones? ¿Qué conclusiones se destacaron luego de estos debates? Dar respuestas a estos interrogantes será una tarea muy ardua, minuciosa. Pero sin duda, nos hará ver de otra manera la forma en que el documental incide en nuestra realidad.

Las exhibiciones realizadas en forma conjunta así lo demuestran. En especial la muestra de Cine Político de Mar del Plata en el verano de 2002, donde se cruzó la producción de los 70 con la actual. Muchos de los jóvenes documentalistas descubrieron material olvidado pero a la vez completamente vigente. El cine político ya no era una pieza de museo como se pretendía mostrar en el Festival oficial de Mar del Plata, sino que estaba vivo y revalorizado por estar junto a la producción actual. La muestra salió por fuera de la sala y llegó al suburbio marplatense, a las plazas en donde en ese mismo instante sectores de trabajadores estaban luchando. Esta muestra se repitió, quizás no tan completa, en Córdoba, La Plata y Buenos Aires.

Y representó la síntesis de una posición política: la reivindicación de los grupos de cine militante de ayer y hoy, el reconocimiento de su tradición y objetivos, la discusión y debate con el público sobre la crisis abierta en este nuevo siglo y el rol que ocupa el cine documental en dicho contexto.

Casi paralelamente a la creación de ADOC surge **Argentina Arde**, colectivo que no solo nuclea a cineastas, sino que además incluye a fotógrafos y artistas de distintas disciplinas. Producto de este aglutinamiento se produce una serie de video informes que tuvieron una pronta distribución entre organizaciones sociales. Posteriormente en el marco del 2º Encuentro Nacional de Fábricas Ocupadas que se desarrolló el 7 de Septiembre de 2002 en las puertas de Brukman (fábrica Textil ocupada y puesta a producir por sus obreras), sesionó una Comisión de Comunicación, conformada por comunicadores, cineastas y trabajadores de medios de comunicación. Su objetivo fue debatir los problemas de difusión a los que se ven enfrentados los trabajadores que ocupan fábricas, y que desarrollan experiencias de control obrero, cooperativas y procesos antiburocráticos. Tomando el sentido específico del periódico obrero "Nuestra Lucha (desde las bases)" editado por el Sindicato Ceramista de Neuquén, las trabajadoras de

Brukman y el Movimiento de Trabajadores Desocupados (MTD-Neuquén), se forma el colectivo **Kino / Nuestra Lucha**. Su tarea es dar una expresión audiovisual a este nuevo fenómeno político, produciendo documentales que militan junto a las causas obreras. De los grupos integrantes de dicho colectivo surge **Brukman, la trilogía**, 2002-2003.

Se habla en esta etapa además de un nuevo cine denominado piquetero. Tal "género" sería difícil de definir en cuanto a las características que lo conforman. Sólo es una denominación que unifica temáticas de varias películas que tienen por protagonistas a desocupados u organizaciones que luchan por trabajo genuino.

Quizás el único caso de cine piquetero sea **Compañero cineasta piquetero** (2002), cortometraje protagonizado y filmado por un joven desocupado que toma por primera vez una cámara y logra un relato de profunda humanidad. El film fue promovido por el colectivo de estudiantes llamado Proyecto ENERC.

Se ha dado en esta etapa una curiosidad relacionada con un cine imperfecto que salió a la luz de todos modos, en situaciones públicas y a la vez necesarias. Esta curiosidad se manifestó alrededor de la "**socialización del off-line**". Dada la urgencia de muchos documentalistas por mostrar hechos significativos que no ocupaban la atención de los medios masivos, los off-line, o borradores de armado, se exhibieron y exhiben habitualmente.

En algunos casos los realizadores siguen con su tarea de armado hasta lograr el documental definitivo, en otros, el documental nace y culmina como "borrador", sin modificaciones. Para ejemplo del primer caso vale nombrar el documental **Zanon**, escuela de planificación del colectivo **Ojo Izquierdo** de Neuquén, cuyas cinco versiones de *off-line* fueron consecutivamente exhibidas en público, y aun hoy se discute su forma definitiva.

El desarrollo de nuevas organizaciones sociales en conjunto con partidos de izquierda alienta la producción de los nuevos colectivos militantes.

Al mismo tiempo, se experimenta el regreso al documental de autores referenciales como Fernando Solanas con su saga de **Memoria del saqueo** hasta **Un viaje a los pueblos fumigados**. Además, surgen procesos de recuperación de la memoria histórica del género como es el caso del documental **Raymundo de Ernesto Ardito y Virna Molina** o **Ríos de Nuestra América** de **Joaquín Polo**. El primer film rescata la figura de Gleyzer y la confronta con el presente abriendo espacios de exhibición y debate alineados a la metodología del Cine de la Base. Y el segundo revisa obra y legado del cineasta boliviano Humberto Ríos.

Estos tres fenómenos generan el crecimiento de pantallas de exhibición en el país y en el mundo y el reconocimiento en festivales internacionales.

El conocimiento de la historia del cine documental argentino y de sus referentes es un aporte para comprender la realidad desde una perspectiva crítica. Perspectiva



que a lo largo del tiempo se nutrió de múltiples fuentes artísticas y políticas que buscaron comprender, transformar y denunciar fenómenos sociales y que lo lograron a través de obras de extrema belleza.

### **LA IMPORTANCIA DE “EL ÚLTIMO MALÓN”, DE ALCIDES GRECA**

Cuatro años antes de que Robert Flaherty estrenara “Nanook el esquimal” el escritor Alcides Greca realizó en Santa Fe esta experiencia que no sólo anticipa el cine antropológico sino que borra tempranamente las fronteras entre documental y ficción. Una primera parte describe la situación de miseria a la que han sido reducidos los mocovíes en el norte santafesino. La segunda parte reconstruye, en parte con sus protagonistas, el ataque al pueblo de San Javier que los mocovíes lanzaron en 1904.

“El último malón” fue rescatado del olvido en 1956 por Fernando Birri y la Escuela Documental de Santa Fe, con la exhibición de una copia original de 35mm., proporcionada por la familia de Alcides Greca. En 1968 el Cineclub Rosario gestionó una reducción a 16mm. que fue realizada por el técnico Fernando Vigévano.

Dado que la copia en 35mm. hoy se considera perdida, la versión que se exhibe se realizó a partir de la reducción a 16mm., conservada por el Museo del Cine:

<https://www.youtube.com/watch?v=dBc-aKbx9bY>

(Fernando Martín Peña)

Algunas preguntas a formularse:

**Qué constantes estético - narrativas presenta el cine argentino, como idiosincracia reconocible?**

**Por qué aportación singular se reconoce al pionero argentino Fernando Birri como padre del Nuevo Cine Latinoamericano?**

**Qué factores intervinieron en el divorcio de la sociedad Prelorán/Gleyzer?**

**Qué condiciones (culturales, tecnológicas) contribuyeron al auge del cine documental en los albores del siglo en curso?**

Videografía recomendada

GROSSO, HUGO DANIEL (2005), Donde comienza el camino.

Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=iuZZh1KeVB4>

PRELORÁN, JORGE (1969), Hermógenes Cayo, Fondo Nacional de las Artes, Universidad Nacional de Tucumán.

Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=HD0k1vnwOV0>

## 7. Hacia la descolonización del lenguaje cinematográfico

*“El 56 % de los argentinos tiene antepasados indígenas”*

Diario Clarín, Argentina, domingo 16 de enero de 2005

*“El indígena desaparece con el ‘descubrimiento’.*

*Y la historia desde entonces no fue otra cosa que la de la occidentalización de América.*

*Las Naciones americanas se crean en 1810 en función del sujeto kantiano, a partir de categorías y en un espacio geográfico teóricamente vacío”*

Rodolfo Kusch, “Anotaciones para una estética de lo americano”, Tercera Parte.

El pensamiento crítico nostramericano suele coincidir en que la llegada de los españoles a nuestras costas, más que el “choque de dos mundos” supuso el intento de aniquilamiento del que aquí existía, y el consiguiente encubrimiento de sus vestigios. Pero en nuestro país no siempre se detiene a revisar el carácter iluminista y eurorreferente (basado en la concepción política de Rousseau) del imaginario que animó la “Revolución de Mayo”, considerada mayoritariamente como uno de los hitos de nuestra independencia, que apenas llegó a coquetear con la posibilidad de promover una junta de gobierno encabezada por un monarca inca, dada la conciencia culposa de la mayoría de sus protagonistas respecto de la cultura originaria que estaban ayudando a soterrar. Y son aún menos los que salen a desenmascarar la “Organización Nacional” impulsada por la Generación del 80, constituida por el patriciado autóctono que edificó esta colonia - ayer europea, hoy yanqui - sobre la sangre del criollo y del indio, contribuyendo a partir de su Constitución Nacional de 1853 a fragmentar el movimiento histórico social en pro de partidos políticos demoliberales, toda vez que sus intereses peligraran. Esta sucinta reseña nos lleva a sostener que la Nación Argentina - tal y como la concibe el pensamiento dominante (y la padecen las grandes mayorías) - ha sido forjada sobre la base de una sucesión de encubrimientos, en pos de construir la gran farsa cosmopolita que sojuzga a los pueblos originarios y sus descendientes desde la gran urbe. Puede convenirse por tanto que las grandes puebladas protagonizadas por las mayorías nacionales, desde el 17 de octubre de 1945 hasta el 19 y 20 de diciembre de 2001 no implican otra cosa que denodados intentos de la América Profunda por develarse e imponerse definitivamente sobre la América Cosmopolita. A propósito de lo antedicho, en su tratado sobre **“El pensamiento indígena y popular en América”**, el filósofo argentino **Rodolfo Kusch**, sistemáticamente ninguneado por esa academia de la que tanto se diferenció, aporta un extenso cuan esclarecedor párrafo, cuya completa inclusión resulta imprescindible:

*“Individualismo, soledad y racionalidad son abstracciones que, evidentemente, culminan el pensamiento europeo al cabo de su evolución, quizás influido más que nada por el individualismo económico. Los que se oponen a este liberalismo, o sea la izquierda, por su parte no están muy lejos del mismo planteo.*

*Además, Heidegger en el mundo europeo, ha sabido cristalizar nuestro estilo de vida oficial y público en el cual entra la izquierda y la derecha. El enunciado de un ser vacío, la necesidad de enfrentar el tiempo como única solución; y el rechazo de un pensar irracional, encara, al fin de cuentas, la esencia misma de este estilo actual de nuestra concepción del mundo. Agreguemos a ello que los enfoques económicos, sociales y políticos americanos apuntan precisamente a magnificar de alguna manera estos conceptos. Procuran restituir en el hombre su individualidad, su capacidad intelectual y su enfrentamiento con un cierto concepto de la soledad. Son las bases de nuestra sociedad contractual, sociedad esta que no habría podido ser sobrellevada si no se hubieran esgrimido parecidos ideales. Concebimos a la comunidad en términos de contrato, y suponemos que una decisión libre habrá de ubicar a cada uno en dicha sociedad. No habría posibilidad de un gobierno en la Argentina, si esa actitud no fuera esgrimida públicamente, aún en el caso de una tiranía. Constituye, en suma, la base misma de nuestra nacionalidad y pertenece al orden convencional con el cual se consigue un cargo de profesor o un empleo público. Es la convención que fue esmeradamente apuntalada desde Mitre, pasando por Martínez Estrada y hasta novísimos ensayistas, quienes detentan precisamente ese margen de lucidez mental y casuística a las que somos tan afectos.*

*Claro está que esgrimimos los términos arriba citados de un modo exterior. La exaltación del individuo se hace siempre dentro de ese límite de orgullo típico de toda clase media de mantener una actitud de aislamiento honorable y caballeresco frente a los otros. La misma racionalidad es vista en muchos sentidos como un dogma que usamos especialmente a nivel de vida cotidiana frente a todos los problemas. Y en lo que refiere al domicilio en sentido existencial de habitar un mundo amable, también en este caso esgrimimos una soledad impregnada en lo más hondo con un cierto romanticismo, heredado quizá de las viejas generaciones, y enredado incluso en el origen romántico de nuestras repúblicas.*

*Pero es indudable que el ideal de una cultura basada en la individualidad, la racionalidad y la soledad, se afianza cuando intervienen aspectos económicos, como ser la disputa de tierras laborables en el altiplano o la relación entre patrón y obrero no calificado en la gran ciudad. Ahí se abre irremediamente el abismo entre nosotros y el mundo indígena. Además, la industria y el comercio esgrimidos por el Brasil y la Argentina fomentan una actitud que vuelve la espalda a una América autóctona. Ya solo la invasión del campesinado en la época de Perón, reactualizó, aunque temporariamente, este antagonismo. La praxis en América lleva a un distanciamiento de las raíces de nuestra nacionalidad. Pero esto, ¿no agranda acaso la contradicción en la cual se halla América?”*

Contradicción cultural que periódicamente adquiere jerarquía política, fisonomía y localización diversa, y arrastra un antiguo duelo de imaginarios en pugna: El pensamiento indígena y popular (verdad seminal única, aquí y ahora) y el pensamiento occidental cartesiano (verdad aristotélica como “coincidencia del juicio con la situación”); la vivencia y la retórica; las clases sumergidas y las clases

medias urbanas, muy frecuentemente funcionales a los verdaderos dueños del poder que, cuando ya no las precisan, no dudan en aplastarlas.

### **Cosmopolitismo e identidad cultural**

*“La clase media - vuelvo al ensayo de Kusch - nace en términos de estructura cultural a fines de la Edad Media europea y se diferencia de las anteriores en la misma medida como bosquimanos se distinguen de pigmeos, hasta el punto de lograr (...) una rigidez notable respecto a otras clases, especialmente ante la del así llamado ‘pueblo americano’. Por eso, como la sociología no puede tomar en cuenta la verdadera contradicción que vive una clase media en Sudamérica, por ejemplo, la manera como se estrella contra la espesa estructura biológica del peronismo, es inútil que convierta a los integrantes de este credo en una simple ‘mano de obra disponible’, o en un ‘proletariado rural’ que migra a la ciudad, o trate de explicar por qué después de 1930, a raíz precisamente del gobierno anterior de inmigración, logra ser aglutinado, al poco tiempo, en torno a una figura carismática”.*

Crecida al calor del tímido proceso industrializador de mediados del siglo XIX y ya constituida durante su consolidación, en los 50s, la clase media argentina - compuesta originariamente por pequeños y medianos propietarios rurales y urbanos - se cristaliza y vuelve influyente al calor de la penetración cultural propiciada por las políticas de apertura a los centros de poder mundial impulsadas durante la década del 60. Y ejerce su influencia actual desde las principales urbes del país, fundamentalmente a partir de la acción reproductora de patrones ideológicos cosmopolitas fomentada desde la universidad, construyendo desde ese imaginario el presente social de referencia. Esto lleva al antropólogo tucumano **Adolfo Colombres**, en su tratado **“Sobre la cultura y el arte popular”**, a referirse a ciertas expresiones de dicho fenómeno en los siguientes términos: *“El concepto de cultura popular sigue dando pie a graves confusiones, desde que aún se llama con este nombre a los productos de la cultura de masas (que justamente constituye hoy su principal enemiga), así como a una serie de obras de mayor calidad que ciertas minorías realizan para el pueblo, y que van desde el sustitutivismo de una cultura juvenil politizada de tipo estudiantil a las más groseras formas de paternalismo estético, de uno u otro signo ideológico. La auténtica cultura popular es la que hacen los diversos sectores del pueblo a partir de su interacción directa, como respuesta a necesidades compartidas”.*

Dado que la producción cultural en Argentina no se ha democratizado plenamente aún, y que particularmente los productores de imágenes y sonidos - tema que al fin y al cabo nos ocupa - todavía son hijos dilectos de los sectores que hemos venido analizando, consideramos pertinente en este trabajo recoger la experiencia de aquellos autores que, aún desde tal origen, supieron trascenderlo y espejar en su obra a las mayorías nacionales. Creemos que ello enriquecerá el análisis valorativo que hacemos de la no ficción cinematográfica, en su capacidad de reflejar y fomentar la identidad cultural de los pueblos.

## **Acerca de las categorías en consideración**

Al referirnos a este tipo de cine, lo hacemos plegándonos a la definición del ensayista **Eduardo A. Russo**, que en su "**Diccionario de Cine**" (1998, El Amante Cine, Paidós) nos dice al respecto *"La concepción demasiado amplia que señala como origen del documental a los Lumière, no repara en que ellos no tenían conciencia alguna del carácter de documento ni de las finalidades que luego se asociarían a tal cine. El documental parece inseparable de su intencionalidad y de su posible función cultural. Desde su origen griersoniano la búsqueda crítica, reveladora o didáctica ha quedado asociada a una concepción que de algún modo u otro lo convierte en una obra instrumental. Sus efectos se enrolan en diversas formas de intervención social, desde los pedagógicos hasta los revolucionarios, pasando por diversos usos propagandísticos, reformistas o de divulgación. Grierson, puesto a definir el documental, lo explicó como 'un tratamiento creativo de la realidad', en una fórmula que sólo aparentemente es simple. Los problemas del documental son múltiples, y más lo son las soluciones que se han ensayado desde los inicios de este cine hasta ahora"*, tópico este que profundizaremos en el apartado siguiente.

Al referirnos a la identidad cultural soterrada de un continente enmascarado desde su conquista, entendemos por ella un conjunto articulado de valores, tradiciones, símbolos, creencias y modos de comportamiento que funciona como elemento cohesionador y actúa para los individuos como soporte de su sentimiento de pertenencia. La identidad cultural permite a la comunidad existir como un todo orgánico, preservar su legitimidad, establecer unas reglas de juego y unos referentes para que los individuos se acomoden a un orden y unos principios coherentes de funcionamiento. La identidad cultural es una realidad compartida. Los miembros de la comunidad son formados en su cultura. Además, dicha cultura evoluciona y se transforma en consonancia con los cambios que produce el devenir histórico-social de los pueblos.

### **Reportaje al documentalista etnográfico Jorge Prelorán. VOCES OLVIDADAS, fragmentos de la Argentina Profunda**

Tras los pasos del gran etnógrafo francés Jean Rouch, nuestro entrevistado comienza su filmografía promediando los 50, especializándose en comunidades andinas. Ya en los 60s, no deshecha ni siquiera los formatos amateuristas (como el Súper 8). Y es en los 70s que comienza a trabajar para la Fundación Tinker, experiencia que más tarde lo llevará a abandonar la Argentina para culminar su carrera en los EEUU, ya dedicado a la docencia en la UCLA. Algunos de sus títulos emblemáticos son "Chucalezna, una escuela rural", "Medardo Pantoja, el pintor de la puna", "Damasio Caitruz y los araucanos de Ruca Choroy". Y la monumental e imperdible "Hermógenes Cayo". La cinematografía de Prelorán da un vuelco hacia los 60s, a partir de su encuentro con el gran documentalista argentino Raimundo Gleyzer, fundador del Grupo Cine de la Base, detenido-desaparecido el 27 de mayo de 1977 por su compromiso explícito con la causa de los humildes.

*"Oro que trajo el arroyo y enriqueció a los conquistadores y trajo esplendor a Casabindo.*

*Poco queda de él. Ahora el agua solo trae vida al pueblo porque apenas alcanza. Casas de adobe del mismo color que la tierra. Acá el pueblo pasa como si no pasara. Tiempo de los antiguos. La expectativa de vida muy corta. La mayoría se va a vivir a los campos de pastoreo. Los que se quedan parecen las paredes carcomidas de un pueblo abandonado"*

*(Fragmento banda sonora del film "Casabindo ", 1967)*

### **¿Cómo fue construyendo esa intimidad ante cámara, tan distintiva de sus filmes?**

Poco a poco yo veo en cada película, cómo la cámara se va acercando más y más a los individuos. Fui perdiendo el temor a entrometerme y llegó un momento, en el 63, que conocí un señor en La Puna, Hermógenes Cayo, que me fascinó. Pero no pude sacar la cámara. Lo visité dos o tres veces durante seis meses y siempre charlando. Un día traje un grabador y lo grabé una hora. Cuando volví a mi casa, armé con la transcripción a papel un guión más o menos dramático. Y a lo largo de un año y medio filmé, visitándole una vez por mes o cada dos meses, un largo de una hora. Ahí fue cuando me di cuenta que había encontrado un estilo que me gustaba en serio, porque era sobre una persona, no había relator externo. Él explicaba en la película sus pensamientos, es decir el alma.

### **Como si se tratara de una autorepresentación...**

Y... es prístino lo que me decía. Yo me inspiraba para filmar ciertas cosas. De allí en más hice unas diez películas de ese tenor, se dieron en llamar etno-biográficas porque están centradas en un personaje y la forma en que ve el mundo, y cómo ha sobrevivido, y cómo es la zona, y cómo es la cultura... Es infinito, y cada zona trae problemas distintos: sequía, educación. Entonces los temas salían solos de cada uno de los personajes. Luego, en el 76, me tuve que ir a EEUU y terminé varias películas que había empezado y que no tenía dinero para terminar. Y ahí me quedé treinta años. Es una vida.

### **Se dice que su obra sufrió un vuelco muy positivo a partir del trabajo con Raymundo Gleyzer...**

Y... era esa época nefasta en que tuve que irme también yo. Entraron a mi casa y no estábamos, por suerte. Me fui a EEUU rajando. Yo no tenía gran amistad con él, pero fue muy bueno conectarme en el sentido cinematográfico. Raymundo era un tipo preparado de otra forma. Yo filmaba las películas y él las dirigía. La filmación por lo tanto es mía, la aproximación a los personajes. Él era muy frío y mucho menos humanista con los personajes. Tenía una misión muy clara. Yo no, yo quería a los personajes. Pero hay una mezcla muy linda allí, muy interesante, de un contenido más fuerte que el mío, en general, y con ciertas cosas especiales: la persona mirándolo a uno y diciéndole ciertas cosas. Eso es más cine que documento. Después él se fue, creo que a México, a hacer "La revolución congelada". Y no lo vi más.

### **Rescata alguna experiencia fílmica que lo haya signado?**

Cuando me preguntan, “Che, vos que recorriste tanto, cuál es el lugar más lindo al que fuiste?”, digo, qué será, no? Bueno, en realidad es donde tuve una relación humana más linda, cuando tenía amigos, cuando vi París a través de los ojos de mis amigos. Cuando me preguntaban cuál es mi película favorita o cuál es la que considero mejor, es más complejo, porque siempre es la última, siempre la que estoy haciendo, las demás son historia pasada. Ahora, qué pasa? Hay varias películas que hice y que todavía no se conocen en Argentina, que son también etno-biografías, cada película tiene un valor equis, a veces son mucho más complejas, mucho más sofisticadas, pero el carisma del personaje casi no se puede comparar con Hermógenes. Hermógenes es un personaje al que la gente lo acepta, lo adopta, empatía se llama eso. Hay otros que no son tan interesantes. Quizás, magníficos personajes, Cochengo Miranda, Damasio Caitruz, pero el clásico entre comillas es Hermógenes, sin duda. Para mí son todos mis hijos, no sé, no tengo favoritos. Tengo desfavoritos, algunos cortos que hice que no quiero que nadie vea, son los primeros pasos. Pero después no, todas las películas las hice con mucho tiempo y muy pensadas.

### **Usted tiene fama de ser un minucioso, un preciosista de la imagen...**

Lo que pasa es que soy producto de cuatro años de arquitectura, y el ojo se forma de una manera muy especial, es un magnífico comienzo de cualquier cosa que uno quiera hacer y llega un punto, cuando estoy filmando, especialmente cuando son cosas que están pasando y uno no tiene control, que la cámara es ya un guante, que cuando lo pongo y miro ya estoy filmando, no estoy pensando el encuadre... pero hice sesenta y pico de películas. Entonces, sin duda alguna, la experiencia ya viene de tanto filmar. Es eso.

### **Cómo ve al cine documental argentino?**

Yo lo que noto, en general, es que aquí un documentalista hace una película y después no hace más. Pero tiene que hacer 10 para llegar a tener un estilo y gustarle, muchos quedan por el camino, es una gran pena. Yo hice 45 películas antes de Hermógenes Cayo. Entonces, cuando uno ve esta película y es lo único que ve, debe pensar que hay 45 experiencias previas...Y después la disciplina. Uno tiene que ser perfeccionista, tiene que tratar de hacer las cosas profesionalmente.

### **¿Existe un “Método Prelorán” de trabajo?**

Cada uno puede inventar su método, eso es lo lindo. Lo que uno necesita es tiempo, meses y meses. Que nadie lo esté presionando con que “tiene que salir al aire dentro de dos días, apurate”. No, esto tiene que ser un ciclo de vida de por lo menos un año, para ver qué pasa, sea en la naturaleza o en las fiestas, o en las creencias. Ahí sí empezás a entrar, a conocer a esa persona y a entenderla. Tenés que tener una película de una hora, porque menos no es suficiente, y una hora y media es demasiado para un documental. Para mí mantener esa tensión



una hora y media, no. Para mí una hora es perfecta, yo hice más o menos 10 películas con ese sistema.

### **¿Reconoce influencias como la de Jean Rouch?**

Lo conozco personalmente. Ahora tiene 90 años. Es francés, uno de los cultores del cine etnográfico. Cuando a fines del 60 salió una cámara chiquitita - la NPR Eclair - con sonido sincrónico, él fue pionero en llevarla al África y hacer ciertas películas cuando de pronto ya no necesitaba narrador, porque la gente hablaba directamente. Por ejemplo, yo nunca pude filmar un diálogo, no tenía sonido sincrónico. Filmaba y después ponía sonidos, y armaba una banda para que pareciera sincrónico, pero en realidad eran solitarios que pensaban. En ese período - seis años - hice 36 películas. Algunas son científicas, en el sentido de que me iba a ver qué estaban haciendo los científicos y hacíamos una peliculita de 10 minutos, y empecé a viajar. Y con el Fondo de las Artes empecé ya a dedicarme a documentar expresiones folclóricas y fue estupendo, viajar a pata suelta con un jeep, ir a donde se nos dieran las ganas, filmar y hacer cortos de 20 minutos a media hora, para ver qué estaba pasando en ciertos lugares del país.

### **Refrésquenos su fórmula personal para aprovechar una vida a pleno.**

La suma va a ser algo más de 100 años, pero sería así: 20/25 años de educación universitaria; 25 años de usar los talentos que uno aprendió, las técnicas; 20 años de profesor, porque uno llega a una cierta culminación de experiencias que puede transmitir, entonces fui 20 años profesor. Y ahora los 20 últimos años que me quedan - si quedaran - son para mí. Para hacer lo que yo quiera y no estar dentro de una organización que viene primero. En la Universidad de California estuve muy bien, pero no pude hacer nada de cine. Había una gran necesidad de salir de allí...

### **¿Hay en sus planes alguna previsión editorial?**

Yo cumplí 72 años y a los 60 me había jubilado, así que ya van doce años que estoy trabajando en usar las 60 películas que hice para el aula, no quise filmar más. Y para hacer eso me di cuenta que no bastaba ponerlas en orden, sino que era indispensable tener además material complementario. Entonces estoy haciendo libros, pero no el libro común, guía del maestro, sino un libro para el chico, bien grande, cuadrado, 300 páginas, foto a todo color. Son historias de vida. Es decir, los personajes hablan directamente al lector y atrás va un DVD con la película.

### **... y en cuanto a su trayectoria?**

La Universidad del Cine me pidió un libro sobre qué es lo que hago, y yo lo tenía medio escrito, lo pulimos y sale. Es un libro corto, pero espero que sea con letra grande, un libro que sea para la gente que quiera hacer este tipo de cine y que vea que es tan, tan fácil. Así nomás, facilísimo, hay que tener ganas y nada más.-

**Entrevista realizada por Jorge Falcone en el marco del  
1º FESTIVAL DE CINE Y VIDEO CIENTIFICO DEL MERCOSUR**  
1 y 2 de Octubre de 2005

### **Alcances de nuestra reflexión**

Se trata pues de retomar y profundizar, en el propicio marco que ofrecen los albores del Siglo XXI para el re-conocimiento de los pueblos de la región (desarrollo de La Otra Campaña zapatista en Méjico, conflictiva vigencia de la Revolución Popular Bolivariana en Venezuela, emergencia en Ecuador y Bolivia de aquellos pueblos originarios que no detentaban cuotas importantes de poder desde el 12 de octubre de 1492) la praxis a la que los documentalistas latinoamericanos supimos abocarnos en anteriores períodos de alza popular. *“La realización de este tipo de cine - sostiene al respecto Adolfo Colombres - , de gran costo para la conciencia ambigua del colonizado, será un paso decisivo para completar el proceso de reversión de una identidad negativa a una identidad positiva, no ya inconciente como antes de la aculturación, sino conciente. Ello implica revalidar y reestructurar en el nuevo contexto costumbres y creencias que suponían perimidas, tras haber comprendido que no todo su patrimonio es irrescatable para el presente, y que es posible oponer al proceso aculturativo de cambio impuesto por la sociedad dominante un proyecto propio de no menor brillo, que signifique un real avance evolutivo, un salto cualitativo capaz de actualizarlos históricamente, acortando la distancia social creada por el mismo colonialismo, sin destrucción de su identidad”.*

Desde que el cine existe, incontables experiencias se han valido de la no ficción con el fin de espejar la identidad cultural de los pueblos, particularmente en Nuestra América. En Argentina, por ejemplo, la realizadora Vanesa Ragone - autora de varios capítulos de las series televisivas “Historias de la Argentina Secreta” y “DNI” - a partir de una beca de la Fundación Antorchas con el proyecto “Ayvú-Porá”, un intento de cruzar la mirada guaraní con la del blanco, concretó una empresa emblemática al respecto, en tanto se planteó capacitar en el uso de cámaras a antiguas comunidades del noreste de nuestro país para que fueran ellas mismas quienes se retrataran entre sí y captaran las imágenes del mundo que las rodea según sus propias “miradas”. *“Yo tengo en claro - sostiene - que nuestro país es un país mestizo. Siempre estamos pensando que somos europeos y no lo somos. Nuestra cultura es una mezcla de raíces, que muchas veces tratamos de negar y no ver, pero que son la base de lo que somos como argentinos”.*

### **El documentalista como trabajador de la mirada**

*“Es verdad que existen discursos que enaltecen la identidad de las poblaciones aborígenes,*

*pero para que se queden idénticos, que no se transformen y no nos transformen.”*

Dr. Fernando Buen Abad Domínguez  
(Artículo “Eso de la identidad”)

Una visión holística del tema abordado es el invaluable aporte que las ciencias sociales han brindado al cine en cuestión. Y que el documental reintegra a quienes lo escogen como vehículo de comprensión de la realidad, dispuestos a trascender sus propias fronteras.

En todo caso, la fuerza cultural de los pueblos suele encontrar grietas, en cualquier discurso pretendidamente objetivo. Y así como Ibrahim Ferrer en “Buena Vista Social Club”, después que Win Wenders lo muestra en su desvencijado comedor diario de La Habana Vieja, es capaz de decir, en la Quinta Avenida de Nueva York, “*esto también está bonito*”, igualmente el kolla Hermógenes Cayo, puesto ante el desafío de restaurar un antiguo armonio, dice ante la cámara de Jorge Prelorán, “*por qué no voy a poder, si ha sido armado por otro hombre igual que yo*”.

En conclusión, conviene concebir a la descolonización de la mirada no como una actitud de voluntarismo militante (lo que podría conducir a variantes tan polémicas como la contrainformación), sino como el compromiso - en nuestro caso, del documentalista - con la conquista de la soberanía popular, proceso que lleva implícita la recuperación de la soberanía de nuestras voces y de nuestras imágenes.-

#### Lecturas recomendadas

FRÍAS, ISAAC LEÓN (1979), Los años de la conmoción. 1967 - 1973. Entrevistas con realizadores sudamericanos, UNAM / difusión cultural / cine.

Disponible en:

[https://www.researchgate.net/publication/31838163\\_Los\\_anos\\_de\\_la\\_conmocion\\_1967-1973\\_entrevistas\\_con\\_realizadores\\_sudamericanos\\_Comp\\_y\\_prol\\_de\\_I\\_Leon\\_Frias\\_introd\\_de\\_G\\_Dahl\\_T\\_Gutierrez\\_Alea\\_FE\\_Solanas](https://www.researchgate.net/publication/31838163_Los_anos_de_la_conmocion_1967-1973_entrevistas_con_realizadores_sudamericanos_Comp_y_prol_de_I_Leon_Frias_introd_de_G_Dahl_T_Gutierrez_Alea_FE_Solanas)

HABBEGER, ANDRÉS (2015), Documentos del tercer cine, Montreal 1974, en programa Filmoteca, temas de cine.

Disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=OSlRlstwZx8>

## 9. Siglo XXI. Vigilia de cámaras

*“El sentido está antes de cualquier producción discursiva”*

*Algirdas Julien Greimas*

*“El cine como instrumento y medio de expresión estética es,  
por supuesto, un lenguaje; y cada lengua tiene su gramática.  
Pero primero es necesario el ejercicio espontáneo  
y a la vez trabajado de la expresión para que finalmente puedan detectarse los códigos,  
las constantes, las reglas.  
Sería una verdadera monstruosidad que lo que esté por venir,  
antes de poder expresarse, tuviera que someterse  
a todos esos códigos y reglas”.*

*Fernando “Pino” Solanas*

### **Lenguaje y lenguas: Cine y cinematografías**

El hombre, tomado en un determinado momento de su propia historia encuentra a su mundo circundante constituido como un universo de signos. En virtud de la función derivada de su facultad semiótica, resulta *natural* para el hombre significar cuanto le rodea, o sea, transformar a su universo externo e interno en signos. Mediante esta modificación de su entorno (al cual el animal, utilizando otra vía, se adaptaría), lo transforma en objeto de conocimiento y, así, su intervención consiste en la elaboración de una *específica artificialidad*. La práctica de su humanidad en el mundo consiste en elaborar esas *veladuras de lo real*, mediante las que se *aliena* definitivamente de lo natural y genera un ámbito específico a su naturaleza: el ámbito de la significación. El hombre, mediante esta actividad de transformar a lo natural en signos, resulta ser *naturalmente artificial*. Desde hace 122 años, el cine figura entre los principales instrumentos de producción de conocimiento creados por el hombre. Podría decirse que su lenguaje fue gestándose accidentalmente: La osadía de Proemio - corresponsal de los hermanos Lumière - montó tempranamente su cámara sobre una góndola en Venecia, y así, inadvertidamente, descubrió uno de los movimientos más bellos y descriptivos del “séptimo arte”: El *travelling*. Cuenta la leyenda que a Georges Méliés se le trabó la manivela de su cámara en una avenida parisina mientras registraba el tránsito vehicular. Las cosas sucedieron de tal suerte que, cuando logró solucionar el desperfecto, a continuación de la carroza nupcial que filmara imprimió otra, pero fúnebre. Cuál no fue su sorpresa cuando, revelado el filme, se produjo la mágica y siniestra sustitución. Las ataduras al último paradigma del espectáculo, el teatro, mantuvieron a estos pioneros en una infancia de la mirada cinematográfica. Al lenguaje en cuestión lo enriquecieron los curiosos y los audaces. Con aquel primigenio *travelling* de Proemio Orson Welles exploraría luego la más verosímil de las tomas: el plano-secuencia. Y, con la yuxtaposición accidental producida por El Mago de Montréuil, Eisenstein desarrollaría más tarde su teoría sobre el Montaje de Choque. Luego, hacia los revulsivos 70s, en esta remota latitud que nos tocó en suerte, el brasileño Ruy Guerra sostendría que acaso el plano

secuencia sea el recurso expresivo que mejor representa el *timing* cultural de los nostramericanos. Y hace unos pocos años, apelando a los incontables recursos que hoy ofrece la post producción digital, nuestro Fernando "Pino" Solanas renovaría los planteos eisenstenianos construyendo las tragicómicas e inolvidables secuencias de los parlamentarios "levantabrazos" y los gremialistas "besuqueiros", en su "**Memoria del Saqueo**".

### **Diciembre 2001: Documental y barricadas**

Cuando miramos develamos o desvelamos: quitamos los velos o el sueño. Ser objeto de mirada es como andar desnudo. Cuando alguien nos mira ejecuta en nosotros una expropiación. De alguna manera, a eso se dedica el documental cinematográfico, género de sólida tradición en nuestro país, donde la crisis del modelo neoliberal produjo - hacia fines del año 2001 - un significativo levantamiento popular y su consiguiente cuota de represión. Ya nada volvería a ser igual en la cultura de los argentinos: Si el Nunca Más al genocidio había conquistado importante terreno en la conciencia de las mayorías, desde entonces comenzaría a tomar forma el Nunca Más al saqueo. Una nueva generación de cineastas y estudiantes formados en la era de las nuevas tecnologías recurriría a su mayor funcionalidad y accesible costo y - motorizada por la violenta reaparición de la política y la historia en la escena nacional - se sumaría a las camadas ya experimentadas registrando un sinnúmero de versiones de lo acontecido por aquellos días. Para entonces, en el mundo entero el documental apelaba a múltiples formatos y estrategias discursivas. Acaso "**Bowling for Columbine**", de Michael Moore, con sus pasos de comedia, videoclip, o dibujo animado, sea un buen ejemplo contemporáneo de la superación de la falsa dicotomía fundante Lumière - Méliès; fenómeno que en nuestro medio acaso expresan trabajos como "**La Guardería**", de Virginia Croatto, que recurre al fotomontaje y la animación digital de grafismos infantiles para construir uno de los mosaicos vivenciales más originales y emotivos que se haya realizado hasta la fecha sobre la militancia montonera.

Pero para revisar el indisimulable impulso adquirido por el documental argentino en los últimos tres años cabría formularse por lo menos tres interrogantes:

. Cuál es el escenario en cuestión

Aquí vale la pena recordar que el nuestro era un país bajo sospecha, sumido en una profunda crisis de credibilidad basada en la visible ruina económica a la que nos llevó una clase dirigente vitalicia y leal a los postulados del modelo liberal - monetarista impuesto por el ministro de la dictadura José Alfredo Martínez de Hoz. Tomando como referencia la emblemática pantalla televisiva, las representaciones de lo real se repartían entre el tratamiento naturalista de algunas producciones nacionales de ficción moderadamente audaces, y una obscena construcción de las noticias que llevó a los informativos de entonces a soportar uno de los *ratings* más bajos de su historia (hecho que propició - en su auxilio - la salida al aire de numerosos *magazines* de investigación basados en denuncias más o menos

resonantes). Si el cine de consumo masivo compite con esa andanada de realismo que circula por la TV a la hora de construir sus ficciones, parece plausible la apuesta del documental como género, como si se apostara a desmontar el mecanismo de la puesta en escena de la realidad. No porque deje la "realidad" (o lo que pueda entenderse que este término significa hoy) de lado. Por el contrario, se acecha a la realidad en sus costados más singulares, más escondidos, sean del presente o del pasado, y se la expresa desde sus rasgos más conmovedores y dramáticos.

. Quién es el que mira

Una nueva generación, ávida de respuestas negadas - y consagrados predecesores que no resistieron la tentación de volver sobre sus pasos -, inunda las calles cámara en mano por aquellos días. Su público potencial es una sociedad lastimada y descreída, que ya no está dispuesta a tolerar más engaños. Entonces el pueblo movilizado reconquista su derecho a escuchar otras voces, a apreciar otras imágenes. Salvo escasas excepciones, los jóvenes realizadores descreen de los cánones conductistas y didactistas del documentalismo militante de los 70s y se asoman a esa realidad candente desde una mirada perpleja (como la que exhibe María Inés Roqué en "**Papá Iván**", interpelando a su padre muerto en combate; o Albertina Carri en "**Los Rubios**", rearmando el rompecabezas de sus padres con retacitos de una memoria esquiva), inaugural (como la que ensaya el Grupo Ojo Obrero en "**Piqueteros, Carajo!**", aventurando la caracterización de la etapa como pre insurreccional) o indagatoria (como la de Adrián Jaime en "**Los Perros**", que revisa la conducta de los ex combatientes del ERP logrando momentos de entrañable intimidad). En la mayoría de los casos, la constante es no aceptar versiones de la historia "a libro cerrado".

. Quién es el mirado

Acaso la evolución del documental sea también la de la tensa relación observador - observado. Si en los albores del género Flaherty se enfrenta a "**Nanook**" con ojos de entomólogo, a mediados del Siglo XX Joris Ivens se consagra como uno de los primeros corresponsales de guerra con mirada de autor, inaugurando un vínculo paritario con los protagonistas de su obra, que avanzará en los 70s hacia el predominio del sujeto social, como ocurre en nuestra geografía con "**El camino hacia la muerte del Viejo Reales**", de Gerardo Vallejo. A lo largo de dicho derrotero, en nombre del oprimido y de las víctimas de la injusticia se han producido muchos panfletos pretendidamente "populares", pero que en realidad no lo son; a lo sumo podría hablarse de paternalismo expresivo, usurpación de la palabra o sustitución del protagonista. De allí que el conocimiento del lenguaje y sus recursos expresivos es indispensable en el trabajo del documentalista para encontrar el mecanismo comunicativo que logre sensibilizar y a partir de allí organizar un conocimiento reflexivo del tema, evitando la doble sustitución del protagonista, que se produce cuando el realizador, además de intérprete del protagonista, se convierte en traductor de la mirada de un tercero. Pero, a decir verdad, salvo en contadas ocasiones, la mirada de Flaherty ha quedado en el

camino. Hoy buena parte de los realizadores trabaja sobre el urgente tema de la exclusión social, codo a codo con sus víctimas; o bien revisa severamente a la generación de sus padres, a distancia considerable de montarle un pedestal. Acaso una de las novedades más singulares de esta etapa estribe en la búsqueda de un nuevo lugar donde posicionar el YO del documentalista, que comienza a aparecer cada vez más a menudo delante de cámaras y mezclado entre los protagonistas de su historia.

### **Impacto de las nuevas tecnologías en la representación de lo real**

Hacia la última década del siglo pasado el paradigma informático se impuso definitivamente sobre la producción audiovisual, brindando impensables posibilidades a la circulación de la verdad como a su tergiversación. Paradojalmente, la tecnología en cuestión ofrece tanto la oportunidad de que un hecho se convierta en acontecimiento público con absoluta inmediatez (ej. remisión inmediata - vía *watsapp* - de fotografía digital hacia cualquier terminal del planeta), como de que una diva de TV se transforme en un nuevo Dorian Gray producto del Photoshop. En el marco de la cultura escópica imperante, el razonable costo de los nuevos equipos, diseminados entre cada vez más usuarios, está creando fenómenos dignos de atención: Si existe en nuestros archivos una sola - y trajinada - versión cinematográfica del 17 de octubre de 1945, hoy contamos con un sinnúmero de registros audiovisuales del "Argentinazo" del 2001. Y cada uno de ellos - obviamente - supone una subjetividad particular sobre el acontecimiento documentado. ¿Qué ha sido, en tanto, de aquel legendario plano - secuencia de Orson Welles? Alexander Sokurov lo ha dejado en el olvido filmando con su DVCam "El Arca Rusa" en una sola toma de dos horas. El sueño vertoviano del *kino-glass*, un registro de la vida en tiempo real - y con un mínimo de manipulación -, ya es tecnológicamente posible. Sólo resta redoblar la apuesta por una ética que reúne antecedentes insobornables, y evitar la solitaria tentación del cine autógrafa para sumirse una vez más, construyendo un discurso colectivo, en la marea irrefrenable en la que navegan los verdaderos constructores de la historia.

La trabajosa construcción del "Nosotros" o

### **EL REPOSO DEL BOTÓN DE PLAY**

#### **Apuntes sobre la mirada documental y el nuevo movimiento social**

No es sencillo llegar a Roca Negra, el predio de algo más de una manzana de extensión situado en Lanús, que la **Asociación Madres de Plaza de Mayo** cedió a los MTDs. El Movimiento de Documentalistas arribó temprano, a media mañana de un día gris que más tarde se solidarizaría con el evento donando un poco de sol. Gentilmente recibidos por el encargado, que semblanteaba a los concurrentes desde una cabina, atravesamos un largo sendero pedregoso hasta dar con el galpón mayor - hay un par más - en el que pronto habría de inaugurarse la Ronda de Pensamiento Autónomo prevista para el primer sábado

de cada mes. El espacio que albergaría a los más diversos protagonistas de una política alimentada al calor del "Argentinazo" de diciembre 2001, que crece al margen de cualquier prebenda estatal, se nos reveló enorme y algo penumbroso, sólo iluminado por la difusa luz verdosa que atravesaba las estrechas hileras de vidrio del techo, y por el estilete de algún rayo de sol capaz de perforar los viejos chapones. Gracias a la humareda que preludiaba dorados choripanes, la atmósfera daba la textura de un filme de Pino Solanas. Pero estaba en condiciones de exigirle rendimiento extremo a cualquier fotómetro. Ya los modestos puestos de las agrupaciones concurrentes comenzaban a circundar el lugar, en amplio arco presidido al frente por un enorme palco al que trepaban los más pequeños, y a exhibir productos artesanales, fruto de múltiples microemprendimientos productivos. Una constante: la cartulina manuscrita con fibrón, y la recurrente evocación de Darío, Maxi, Javier Barrionuevo (víctima de un gatillo fácil) o mártires más anónimos que cada barrio tiene. Allá al fondo, el puesto de un "Teatro Piquetero" que organiza la "Cantata Popular Darío Santillán". "Que nuestros focos se enciendan en cada función con la eficacia de un corte de rutas", la consigna de rigor. Títeres, dulces caseros, y pan de igual origen para probarlos. Comunidades mapuches representadas con atuendo ancestral. Mesa de Escrache Popular prometiendo visita - para el 28 de junio a las 14 hs - al "Gordo" Enrique Braulio Olea, domiciliado en Iberá 3520 PB. Asamblea Popular de Olivos (señora paqueta y solidaria que recibe con un beso la visita de Teresa Parodi). Diciembre 2001 y Puente Pueyrredón en llamas, en las fotos del colectivo "Argentina Arde". La gente de Indymedia obsequia la hoja "Indymedia argentina, Especial 26 de junio", que reza "cada persona es un corresponsal", y vende el periódico 19/20 (una amiga fotógrafa llega con retraso a cronocar el evento y se prescinde de su labor debido a sus últimos faltazos: el militante full life sanciona al que trabaja). El Movimiento de Unidad Popular de La Plata muestra vecinos pobres entre los más pobres. El MTD de Guernica vino con Elisa al frente. En los actos la llaman Vicky. En 1985 no votó, durante la Pascua Alfonsinista le mataron su compañero en Villa Martelli, en 1989 tampoco votó... Elisa nunca vota, siempre trabaja por sus compañeros. Las compas del MTD de Solano venden caretas multicolores de cartapesta, floreros construidos con envases plásticos de agua mineral, y su periódico "El Pikete". Un afiche habla de la ladrillera "Darío Vive". Al MTD Aníbal Verón le compran como pan caliente, a cinco pesos el ejemplar, el libro "Darío y Maxi, dignidad piquetera", que promete una investigación sobre el gobierno de Duhalde y la planificación criminal de la masacre del 26 de junio en Avellaneda. Al lado, **Pancho Ferrara** atiende su propio puesto familiar. Es sicólogo y ejerce la docencia en la Universidad Nacional de Lomas de Zamora. Hoy ofrece a diez pesos su libro "Más allá del corte de rutas", una aguda reflexión sobre la lucha por una nueva subjetividad. Un centinela de alrededor de veinte años escruta el humeante paisaje de El Jaguel a torso descubierto, rostro embozado, y palo en ristre, el último 6 de febrero, desde la fotografía en que lo congeló **Olga Morales**, artista de la Asamblea Popular de San Telmo (Plaza Dorrego), que hoy vende a diez pesos sus elocuentes trabajos enmarcados en paspartú. "Recordar, del latín recordis: Volver a pasar por el corazón", dice la consigna del "Taller Popular de Serigrafía", en el que los concurrentes pueden grabar sus remeras gratuitamente. Ahora alguien bate



palmas y, poco a poco, un puñado de gente - no los más indigentes sino los activistas de aspecto más progre - se nuclean en torno a un fogón imaginario, de pie, sentados en tablones, o bien sobre el propio piso de hormigón. Cuesta escucharse, sin micrófono y entre el bullicio. Irrumpe una murga sonando sus redoblantes. Un compañero de alrededor de 60 años, semejante a un Einstein de aspecto militante, nos da la bienvenida enfundado en anorak verde oliva. Dice que aquí nadie es más que nadie, y que todos pueden hablar con sólo respetar su turno. Propone revisar las alternativas de la que bautiza como "primavera progresista del país". Lo rodean muchos jóvenes de ambos sexos que se pasan un mate de mano en mano; congeneracionales que eludieron a los matarifes del 76 y ahora toman nota; y muy poquitas señoras de barrio, de tez cobriza y aspecto aindiado, atentas pero sumidas en un silencio ancestral. Toma la palabra otro compañero de la misma edad que el que nos convocó, e ignorando el temario propuesto, se presenta como miembro del Centro de Estudios Económicos y Sociales, y convoca al Encuentro Nacional del Movimiento de Amistad y Solidaridad Argentino Cubano, a celebrarse el 26 y 27 de julio en Lomas de Zamora. Descubre que para hacerse oír por todos los presentes debe ir girando democráticamente. Se propone y se desestima corrernos a otro sitio con menos barullo. Ahora es **Moira Millán** quien habla, una joven y avispada dirigente mapuche, muy carismática, que se pronuncia contra el remate de la Patagonia y subraya diferencias con el Movimiento Campesino (no se trata de pedir parcelas para hacerlas producir sino de recuperar todo el patrimonio arrebatado desde la Conquista del Desierto). Reivindica la diversidad cultural y denuncia la persecución de la que su comunidad es objeto. Reseña la marcha de 25.000 personas contra la multinacional minera Meridian Gold. Propone avanzar hacia una nueva lógica de la organización social que recoja nuestras tradiciones milenarias, y se declara ofendida por la categoría de Latinoamérica, defendiendo enfáticamente la de Indoamérica (aplausos). Y concluye sentenciando que no entregarán sus montañas, porque en ellas se resume su identidad. Una maestra rechaza el concepto "sectorialmente posesivo" que pretende hablar de "nuestras montañas", nuestra parcela, o nuestro lugar, abogando por lo que se debe reconquistar para toda la comunidad. Un dirigente de Zanón produce el discurso más orgánico y politizado, augurando con desmesurada gesticulación un tiempo en que habrá de abolirse el dinero. La ronda se da por concluida hasta el mes entrante. Y se pasa a los talleres, de "Autogestión de la salud", "Economía Solidaria y Cooperativismo", "Represión y Derechos Humanos", etc. Nuestros amigos del lugar se aprestan a registrar fotográfica y videográficamente el acontecimiento, manipulando - en la mayoría de los casos - infraestructura prestada, y deslumbrados ante la sobreabundancia de estímulos. Una compañera carga su videocámara digital y expresa su compromiso de registrar lo que sucede para enviar esas imágenes a una comunidad aborigen del sur, de algún modo manifiesta una vocación autoral, pero de corresponsalía. Otra compañera exhibe con orgullo la portentosa cámara Nikon que - según trasciende - usada le costó mil pesos. Se empeña en aclarar que sólo la operará la dueña. Otro compañero maneja la segunda videocámara digital. Dice que grabará detalles. Se la prestó una francesa que le impartió esa consigna. Su material integrará después un documental mayor, a editarse en Europa. La mirada de los MTDs no da el

presente. Conversamos con Andrés Fernández, dirigente de Solano que confirma y comparte nuestra preocupación: El entrismo militante registra todo y edita lo que quiere. El compañero objeta duramente a aquellos documentales que reducen el sentido de su lucha al corte de rutas, obviando - por ejemplo - la rica experiencia de los proyectos productivos. "Para qué exponernos a ser demonizados como violentos irracionales", se pregunta. Y nosotros pensamos que, para mostrarnos, primero debemos saber quiénes somos. Entonces no nos arrepentimos de haber dejado dormir nuestra videocámara en el baúl del auto que nos trajo, por esta vez. Porque el verdadero documentalista observa primero atentamente el terreno en el que habrá de moverse, sacrificando la tentación siempre presente de inmortalizar lo que acontece, en función de interpretar y respetar las reglas específicas de sociabilidad. A eso se abocó el Movimiento de Documentalistas. A indagar el lugar de ese nuevo "nosotros" en lenta gestación. La tarea de descubrir y plasmar una palabra, una imagen verdadera, es larga y recién empieza. Pero allá vamos. Al caer la tarde todas las redes estaban tejidas. A lo largo de una jornada completa, los ninguneados durante un cuarto de siglo de cultura martindehocista habilitaron sin pedir permiso un espacio de dignidad, y se sintieron orgullosos de haber resuelto diseñar su propio destino. Una pre adolescente cuya cálida sonrisa nos despide contagiando fe, exhibe sobre la musculosa que remarca un busto incipiente el grabado de Darío Santillán sonriente y abierto al abrazo, debajo de la foto se lee "Ni muerto me detendrán". Olga, la fotógrafa que congeló tanta joven esperanza nos dice: "Tiene catorce años, la cruzo en todas las marchas". -

**Jorge Falcone**

## **Irrupción de lo privado en la esfera pública**

*"... actualmente, por el peso social que tienen los medios, todo el mundo está obsesionado con ser un reporter de todo lo que pasa. Hay como una invitación implícita a que si algo sucede fuera de nuestra ventana, nos asomemos y lo grabemos, para ponerlo después al aire".*

George A. Romero,  
director del notable film "Diario de los muertos"

*"El 90% de todo es basura"*

Theodore Sturgeon,  
autor de la novela fantástica "Más que humano"

La última década del Siglo XX se inauguró con el desencanto de la utopía planteada por el socialismo real y la más generalizada desconfianza en la dirigencia política mundial. El impacto del descrédito por la cosa pública en favor de la privada no tardó en operar cambios notables: En el terreno de las ciencias sociales, el tradicional estudio de las epopeyas históricas cedería paso a una atenta consideración de la vida cotidiana en la recámara de sus protagonistas (sin

ir más lejos, filmes como “**El Perro Negro: Historias de la Guerra Civil Española**”, de Péter Forgács recurre a la cinematografía familiar de dos personas alineadas en bandos antagónicos, para radiografiar elocuentemente el *modus vivendi* de los sectores en pugna) ; en el espacio mediático surgirían géneros híbridos destinados a paliar la gran anomia social, permitiendo al espectador asomarse a la intimidad del hombre o la mujer comunes como si la pantalla televisiva actual fuera una ventana que da a la casa del vecino. De buenas a primeras, la exclusiva y aparatosa herramienta tomavistas que registrara hace más de un siglo el arribo de una locomotora acromática y silente a la estación de Lyón, de la mano de la Revolución Tecnológica ingresa al Siglo XXI convertida en un pequeño dispositivo capaz de capturar imágenes policromáticas, sonoras, instantáneamente exportables, cuasi imperecederas. Y todas esas capacidades... portables en la cartera de la dama o el bolsillo del caballero.

### Una comunidad “en el lugar de los hechos”

Efectivamente, en la iconósfera que nos toca, tod@s registramos todo: El socialero que inmortaliza un cumpleaños de 15 hoy construye su relato a partir de la primera ecografía, así como el combatiente suicida minutos antes de reunirse con Alá se despide ante una cámara de la pequeña hija que no ha de conocerlo. El adolescente aburrido graba a la salida de su colegio el linchamiento de una compañera a manos de otras que la consideran excesivamente linda. El amantepreciado de sí mismo envasa un apasionado encuentro sexual con su novia tan atento al ritmo amorio como al encuadre de la *web cam*. El vecino paranoico graba y cuelga de la *web* granizos desopilantes, nevadas inesperadas, tornados que arrasan su barrio... no da abasto para capturar el variado espectáculo que ofrece el Apocalipsis ambiental en curso. El docente en huelga registra en las rutas patagónicas el derrumbe de un colega fusilado por la gendarmería y ofrece su testimonio como prueba irrefutable. El intendente de una paqueta localidad balnearia, judicialmente comprometido por un video que lo exhibe consintiendo sobornos, ha visto “**Mentiras que matan**”, de Barry Levinson, y aduce por ende que alguien lo agregó en la cinta. El dúo portorriqueño de reggaetón Calle 13 advierte en sus canciones a la policía que se cuide de cometer excesos... porque ahora el pueblo la enfrenta blandiendo un celular.

Y, como en un juego de espejos múltiples, el Séptimo Arte recoge el guante y lo narra. En la saga española de *sci fi* “**REC**” los protagonistas no conciben la posibilidad de enfrentar la epidemia que cunde sino a través del objetivo de una *handy cam*. Lo propio ocurre en la celebrada “**Diario de los muertos**” con un grupo de jóvenes que decide documentar la última plaga de zombis. Y otro tanto en la singular “**Cloverfield**”, irrupción de una criatura depredadora y colosal en la vida de un grupo de *yuppies* de Manhattan acostumbrados tan sólo a la estabilidad. En todos estos ejemplos la constante es: Apocalipsis y botella al mar dirigida “a quien corresponda”.

Pero la multiplicación de puntos de vista que media entre la única versión audiovisual del asesinato del presidente Kennedy y las decenas de cintas

grabadas durante el 11-S, con marcar una tendencia democratizadora, no necesariamente garantiza la emergencia de nuevos relatos. En la era de los multimedios y la extrema concentración del capital, el poder goza de plena hegemonía discursiva

En nuestra latitud, al relato que sostiene que “de Alfonsín a Macri Argentina evoluciona hacia su definitiva institucionalización y desarrollo” sólo se le oponen unas pocas voces marginales (en su mayoría portales de Internet como RNMA, Contrahegemonía, o Resumen Latinoamericano)

Una paradoja digna de atención es que, **bajo la monarquía de las imágenes, el auge del blog (bitácora digital) vuelve a entronizar las palabras**. Abundan especialistas que sostienen que si Vietnam fue una “Guerra de la TV”, las del presente son “Guerras de los blogs”, ya que circulan en dicho universo muchas opiniones discordantes con el discurso hegemónico. También proliferan voces críticas: *“No sé si la gente está preparada para tener a un millón de bloggers dando sus puntos de vista sobre todo lo que pasa. Lo que me parece peligroso es que muchas veces se trata de pura opinión, que pasa por información”*, agrega el director de cine George A. Romero, empedernido detractor de la blogósfera. En Argentina, desde que cambiamos de milenio, parecen multiplicarse más discípulos de Raymundo Gleyzer que de Rodolfo Walsh.

### **Muerte y resurrección del documental**

En efecto, el auge del audiovisual de carácter documental que se registra en nuestro medio desde la crisis de 2001 ya ha insumido mucha tinta y papel a los especialistas. Y a los devotos del género viene ofreciéndonos alternativas tan variadas como el DocBas, el DerHumAlc, o el Festival Tres Continentes del Documental (que encarase anualmente el Movimiento de Documentalistas), por nombrar unos pocos eventos especializados. Por su parte, la aparición de ciclos (como Ficciones de lo Real, que emitiera la TV Pública a cargo de Alejandro Fernández Mouján y Pablo Reyero) o canales específicos (como Encuentro, dependiente del Ministerio de Educación y fundado por Tristán Bauer) también viene a ratificar la revalorización de esta particular mirada cinematográfica tan comprometida con la proejimidad.

Ahora bien, ante la vigilia de cámaras descripta y la creciente apertura de espacios informativos habilitados para que el ciudadano de a pie se erija en un activo centinela del presente... ¿qué lugar corresponde a los abnegados realizadores que adoptamos el quehacer de testimoniar la suerte de los otros como una profesión? Tal vez el de multiplicar espacios donde profundizar este debate, así como circuitos - analógicos (Cine Cosmos, Teatro de La Ranchería) o digitales (youtube, vimeo) - aptos para dotar de un público cada vez más numeroso a nuestras producciones. Resumiendo: Ante una globalización imperial culturalmente homogeneizadora, nuestra función pasa más que nunca por disputar el sentido de los relatos que circulan, apuntando a fortalecer la conciencia organizada de los pueblos y su moral de lucha por la transformación social.

Así lo han entendido las recientes experiencias de guerrilla audiovisual encaradas maximizando la utilización de teléfonos celulares en la lucha de calles, como la llevada a cabo por el colectivo cordobés **La Luna con Gatillo** o la productora porteña **Durbatuluk**, a los efectos de registrar y viralizar capturas de contenidos urgentes y destinados a perforar el blindaje mediático del poder.

Si la funcionalidad y el abaratamiento de costos acercan cada vez más la *handy cam* y la *note book* al hombre y la mujer comunes, el desafío de la hora será que quien los manipule se convierta en el Guamán Poma de Ayala digital. El Cronista de Indias de un siglo nuevo, en pos de una verdad tan antigua como la humanidad.-

#### Lectura y videografía recomendadas

FALCONE, J. (2011), en Revista Arkadin N° 3, Siglo XXI: vigilia de cámaras. Nuevos rumbos en la documentación de lo real.

Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39965>

MIRRA, MIGUEL (2012), Darío Santillán. La dignidad rebelde.

Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=Xm4rG\\_XTc0&t=90s](https://www.youtube.com/watch?v=Xm4rG_XTc0&t=90s)



## **JORGE FALCONE**

Documentalista. Docente en Universidad de Palermo y Campus Virtual UNQui. Guionista de Tec TV. Co fundador Movimiento de Documentalistas. Publicó "Poetizar la realidad. Un camino hacia el cine documental" (EDUCO, 2009) Co dirigió, como discípulo de Gerardo Vallejo, "El Otro País" (Primer Premio UNCIPAR 1988), y dirigió "Pago chico, Patria Grande" (Uruguay, 2003), "Esperando a Sandino" (Nicaragua, 2006), "En banda. La vida por el rock" (Buenos Aires, 2007), "El hereje. Alfredo Moffatt sin plata y sin permiso" (2009), "Hombre bebiendo luz. Rodolfo Kusch en procura de un pensamiento continental autónomo" (2012), y "El Profeta. Pier Paolo Pasolini, la vida como obra de arte" (Italia, 2015)