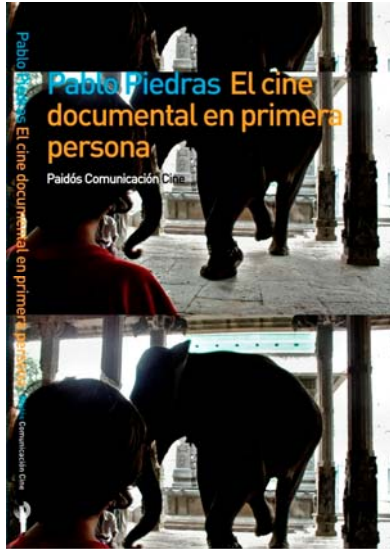


Cine Documental

El cine documental en primera persona

Pablo Piedras. Buenos Aires, Paidós, 2014.



El señalamiento de una tensión entre el surgimiento y desarrollo de narrativas que expresan la subjetividad del cineasta merced al uso de la primera persona, y una práctica documental que se ha definido históricamente por su proximidad con los "discursos de sobriedad", más allá de los matices particulares, es un lugar frecuente en los estudios sobre cine. No obstante, había que esperar la llegada del libro de Pablo Piedras *El cine documental en primera persona*, para que esta evidencia incontrovertible, visibilizara los fundamentos que la avalan y que parten de las certezas con que el autor reconoce notorias diferencias entre los imperativos de autoexpresión, la asunción consecuente del sujeto como fuente de conocimiento y mediación ante el pasado, la prioridad concedida a los derechos del realizador por sobre los de los sujetos representados, por una parte; y los imperativos del referente y de la esfera pública, los deberes que -en virtud de una autoridad epistémica y de una ética documental cimentada en la tradición- comprometen la representación fidedigna de la historia y de la otredad social, por otra.

Si la adscripción a las vertientes renovadoras en el campo internacional de la teoría del cine documental (Bill Nichols,



Cine Documental

Michael Renov, Carl Plantinga, María L. Ortega, Stella Bruzzi, entre otros) le facilita a Piedras la oportunidad de apropiarse de manera productiva de una red de ideas y de conceptos, es porque deposita en ello el empeño forjador de una perspectiva teórica nueva y ajustadamente válida a las características del campo cinematográfico local. El cine documental argentino es un caso de doble desfase respecto de las rupturas producidas por la modernidad cinematográfica en la ficción local y en el documental internacional, y en el que el deber con el referente - de generar representaciones veristas que testificaran (y en ocasiones intervinieran) sobre la realidad y el contexto socio-político- no resulta un mandamiento menor, sino más bien un precepto configurador de una idiosincrasia de rasgos particulares. Frente a esa limitación de encuadre de la teoría canónica, Piedras opta por dar preeminencia a la continuidad frente a la ruptura, en la medida que aquella le ofrece un marco de referencia estable, una secuencia histórica inferible pero no del todo evidente más que ante el impacto de la aparición recurrente de documentales en primera persona a partir del año 2000: la vía retrospectiva de la detección de "una subjetividad latente" en el cine argentino, cuyos avatares fueran en paralelo a las proyecciones e interrupciones características de nuestro proyecto modernizador a partir de los años '60¹. En el abordaje de carácter tensional efectuado por el autor, en cuyas polaridades se identifican las fuerzas de atracción del referente y del sujeto, y en cuyo juego se dirimen y establecen proximidades, equilibrios y lejanías, entre las esferas de lo público y lo privado, las pretensiones de objetividad y las demandas de experimentación formal, la exposición corporal del cineasta en tanto persona o personaje, las explicaciones del pasado bajo las formas reificantes de la historia o mediante el filtro subjetivo de la memoria, la representación de la alteridad -y la asimetría de autoridad concomitante- subordinada a la demanda verista o a los derechos autorales de expresión; Piedras efectúa una estrategia a la vez teórica y político-cultural. Pues, si bien de la conjugación de las polaridades

obtiene una taxonomía de modalidades de largo aliento en los estudios del cine de no ficción, también expresa una renuencia a la dialéctica de vocación jerarquizante en favor de un deseo de horizontalidad de los contrarios a partir de la dialógica convivencia de los mismos, de modo que el documental de primera persona posibilite "una ética del contacto intersubjetivo por sobre las certezas que brindaran los sistemas explicativos del mundo totalizantes" (234).

La *Introducción* y los dos primeros capítulos del libro delimitan el objeto de estudio, sus antecedentes y modalidades. De la primera, además de las declaraciones de intención y del posicionamiento teórico antedicho, se destaca la puesta en evidencia de que la irrupción de la primera persona en el documental argentino contemporáneo, pese a su número y multiformidad de usos, acontece en un contexto sociopolítico común de post-crisis estallado a principios de siglo. Efectivamente, la fractura de los grandes relatos -ideológicos, sociales, económicos y políticos- fuerza a la reconfiguración del campo artístico "a partir de la emergencia de la experiencia y de la subjetividad como ejes necesarios para sostener un discurso sobre el mundo" (29), siendo uno de sus factores explicativos la dificultad para vehicular una mirada crítica sobre los hechos traumáticos del pasado reciente, más susceptibles de ser enunciados por proposiciones parciales y provisorias como las del documental en primera persona que por las aspiraciones discursivas acabadas y totalizantes manifiestas por parte de otras modalidades del documental (expositivo, incluso participativo, observacional -según la clásica taxonomía de Nichols).

En el capítulo 1, Piedras evalúa los antecedentes del documental de primera persona, la identificación de una línea de ascendencia a priori no visibilizada en el marco de una tradición documental argentina históricamente interrogada desde su cercanía a los discursos de sobriedad y bajo la preeminencia de la modalidad expositiva, su habitual vehículo solidario. En tal sentido, la reflexión sobre el lenguaje y el privilegio

concedido a una mirada subjetiva por parte del autor cinematográfico, aspectos reconocibles en el cine de no ficción en primera persona, pueden ser rastreados hasta las películas de ficción de la Generación del '60; del mismo modo que las marcas de subjetividad y de reflexividad -en lo atinente al testimonio de una experiencia personal extrapolable a lo colectivo, las ocasionales incursiones de la subjetividad a través de la exhibición de las condiciones de producción o de la circunstancial presencia física del realizador al adoptar el rol de cronista, etc.² - dejan entrever fisuras en el cuerpo del documental expositivo desde fines de la década del sesenta en adelante. Pero es en las esporádicas y singulares expresiones que, desde principios de los ochenta, revisaran la historia personal en el marco de situaciones de desarraigo y en las que la identidad se volviese un tema de indagación y de reflexión, elaboradas por realizadores radicados en el extranjero o recientemente retornados al país (*Reflexiones de un salvaje*, de Gerardo Vallejo, de 1976, se constituye en un seguro antecedente), donde Piedras rastrea e identifica los primeros y más firmes indicios de las líneas expresivas y de los modelos de representación que culminaran dando forma al cine de no ficción en primera persona contemporáneo³.

En el capítulo 2, y a partir de la consideración, por lo demás minuciosa y penetrante, de una amplia muestra de la más reciente e interesante producción de documentales en primera persona - entre otros: *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (Lorena Muñoz y Sergio Wolf, 2003), *Cándido López. Los campos de batalla* (José L. García, 2005), *La televisión y yo* y *Fotografías* (ambas de Andrés Di Tella, 2002 y 2006, respectivamente), *M* (Nicolás Prividera, 2006)-, el autor propone una taxonomía cuyo criterio de distinción se funda en las distancias resultantes de las atracciones que irradian los polos del objeto y del sujeto del discurso, y que arrojan como consecuencia, tres modalidades: autobiográfica, de experiencia y alteridad, y epidérmica. Lejos de fenecer en posiciones cristalizadas, las modalidades obtenidas recuperan la viva

dinámica de interacción por la cual sujeto y objeto del relato se acercan hasta coincidir en la exposición revisionista -no desprovista de crítica- de la vida íntima y de la historia personal ("un sujeto que habla sobre sí mismo"), o se alejan al punto que al yo no lo une a la historia que refiere más que un lazo superficial, en ocasiones artificioso ("un sujeto que habla sobre él/los otros"), o asumen situaciones intermedias, de retroalimentación y de enriquecimiento recíproco entre la experiencia personal del realizador y el objeto de su discurso ("un sujeto que habla con él/los otros"). En todo caso, la herramienta teórica pergeñada y ofertada por Piedras resulta virtuosa no sólo porque atiende a la especificidad propia de la textualidad de no ficción en primera persona, de modo que sea ésta el escenario en que se inscriben y se ponen en movimiento las habituales tensiones que atravesaran la historia del cine documental, sino porque además recupera el carácter polifónico por el cual esta dinámica puede devenir en sincretismos de un renovado monolingüismo, ahora al nivel de la discursividad de primera persona, o por el contrario, alentar expectativas sobre la base del diálogo intersubjetivo entre alteridades.

Los restantes capítulos del libro retoman las modalidades propuestas en tanto desplegadas a los ámbitos colindantes de las discursividades del yo, y las nuevas perspectivas disciplinares (en historiografía y etnografía) en torno a la elaboración del pasado y la representación de los sujetos filmados, sin que ello devenga necesariamente en emparejamientos forzados, puesto que, por ejemplo, en el relajamiento de las obligaciones hacia los derechos de los otros sociales y en favor de la vocación autoexpresiva coinciden tanto un documental autobiográfico como *Los rubios* y otro epidérmico como *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*, del mismo modo que la coincidencia en la reproducción de la asimetría de jerarquía entre realizador y otredad representada enmarca los diálogos propuestos en *Por la vuelta* (Cristian Pauls, 2002) y *Cándido López. Los campos de batalla*, cuyas distancias entre sujeto y objeto del discurso son disímiles.



Cine Documental



El capítulo 3, particularmente, ubica a la producción del cine de no ficción en primera persona dentro del entramado cultural más amplio de las "escrituras del yo", dando aliento al estudio comparativo del cine y de la literatura contemporáneos. Un abordaje cuyo mérito es el de posibilitar la identificación de una serie de rasgos comunes: una dinámica de enfrentamientos - generalmente familiares o generacionales- y de deudas de reparación ante identidades lastimadas, la alternancia de estrategias de mostración y de ocultamiento de la identidad que redundan en el empleo de máscaras y de pactos de comunicación entre obra y receptor, y por último, la exposición de saberes y de conocimientos "menores" a fin de expresar cosmovisiones y subjetividades ubicadas al margen de la discursividad social hegemónica.

Los vínculos del cine de no ficción de primera persona con la irrupción de los discursos de la memoria en el marco de la historiografía, ocupan el capítulo 4, y posibilitan la identificación de un reposicionamiento del sujeto en un lugar de centralidad en relación a los modos con que se construía tradicionalmente el pasado histórico, sin que ello signifique, obligadamente, una ruptura plena con dichos modos. En esa brecha abierta entre historia y memoria, el autor reconoce una serie de tendencias que van desde la organicidad formal a la hora de construir su mirada sobre el mundo histórico ("la historia orgánica"), a una opacidad o enrarecimiento logrado por el filtro de la experiencia personal -incluso mediante la acentuación de la dimensión estética- al momento de representarlo ("la memoria laberíntica"), pasando por situaciones intermedias y heterogéneas en las que memoria personal e historia pública se modulan y tensionan ("los bordes de la historia").

Finalmente es en el capítulo de cierre, centrado en las implicaciones éticas que devienen ante la irrupción del documental en primera persona y en relación a la representación de los otros sociales, donde el libro de Piedras trasciende los logros ya alcanzados, puesto que no sólo abre su texto al ámbito

de la controversia (cuya necesidad para el avance del conocimiento no está de más recordar), sino porque lo hace fundadamente, incorporando nuevos matices interpretativos a filmes densamente visitados por el análisis y la crítica cinematográficos. De ese modo, las prerrogativas concedidas a la autoexpresión por cineastas que se vuelcan al documental contemporáneo en primera persona, trastocan pautas éticas y culturales en las relaciones que mantienen con los sujetos filmados y los espectadores, largamente arraigadas en la tradición documental. Desde esta evaluación hecha por el autor - acaso exhortación-, *Los rubios* deja a la luz su carácter contradictorio, el de "una película que aborda el problema de la identidad (y que a la vez) organiza parte de su contacto con lo real a partir del ocultamiento y/o falseamiento de la verdadera identidad" (211)⁴, mientras que *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* trasluce la desmesura del poder del documentalista -incluso su prepotencia- al punto de "franquear los límites del terreno del otro sobre la base de sus necesidades dramático-narrativas" (220).

Vuelo de pájaro sobre este libro recientemente editado de Pablo Piedras, de cara al tembladeral que supone para el campo documental la destronización de la concepción corriente de objetividad entendida como eliminación del sujeto; la centralización del cineasta -de su mundo íntimo, de su sueño privativo, de su originalidad- instala a la nueva concepción de objetividad en la coincidencia con el máximo de actividad subjetiva, y deja abierto los desafíos para nuevos abordajes de lo real en su complejidad, en los que la asimetría volcada en favor del sujeto y de sus deseos de autoexpresión deberán comprometerse al menos en un esfuerzo atencional hacia la palabra y los derechos del otro.

Por Marcelo Cerdá

¹ No obstante, el acento puesto en la continuidad del desarrollo dentro del ámbito de la cinematografía nacional, no le hace perder de vista al autor, las influencias y apropiaciones del documental internacional (prioritariamente europeo), la incidencia que en los cineastas locales tuviera la circulación de ciertas películas, o bien las demandas que, desde el exterior, por la vía de los festivales internacionales y las posibilidades de ubicación en el mercado, orientan la producción hacia las discursividades en primera persona.

² Dichas marcas de subjetividad y reflexividad son advertidas por Piedras en los relatos en primera persona realizados por militantes peronistas, en las 2da. y 3ra. partes de *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, 1966-1968); en las módicas apariciones de la voz en primera persona del cineasta para referirse a ciertas situaciones de las condiciones de producción, en *Damacio Cairuz* (Jorge Prelorán, 1969); o bien en el papel de cronista que asume Raymundo Gleyzer en su *Nota sobre Cuba* (1969) al introducirse como personaje-guía que organiza narrativamente su informe sobre Cuba tras la revolución.

³ En este caso el corpus fílmico examinado, además de la película de Vallejo, incluye *Susana* (Susana Blaustein Muñoz, 1980), *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1987), *Boulevard del crepúsculo* (Edgardo Cozarinzky, 1992), *Imágenes de la ausencia* (Germán Kral, 1998), entre otros.

⁴ La referencia concierne a las tácticas de ocultamiento de identidad y de intenciones llevadas a cabo por el equipo de realización del filme a la hora de interpelar a los otros (vecinos y testigos de la desaparición de la familia de la realizadora), que al entender de Piedras, más que manifestar una disponibilidad al diálogo se realizan con vistas a la confirmación de los propios preconceptos.