

Algunas especulaciones en torno a los modos de representación y a la manifestación de la primera persona en el cine documental argentino

Por Pablo Piedras

Resumen

El artículo examina algunas de las conceptualizaciones desde las cuales se ha abordado la cuestión de la inscripción de la primera persona autoral como una voz reconocible e identificable en los discursos del cine documental. Asimismo propone un conjunto de ideas para reflexionar acerca de los alcances y las limitaciones que las modalidades de representación podrían tener en el panorama del cine documental argentino.

Palabras clave

Cine documental, modos de representación, primera persona, argentino

Summary

This article examines some of the conceptualizations from which it has addressed the issue of authorial first-person inscriptions as a recognizable and identifiable voice in the discourse of documentary filmmaking. It also proposes a set of ideas to think about the scope and limitations that modes of

representation might have on Argentine documentary film history.

Keywords

Documentary cinema, modes of representation, first-person, argentine.

Datos del autor

Pablo Piedras es Doctor en Filosofía y Letras con orientación en Teoría e Historia de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Se licenció en Artes Combinadas en la misma institución. Es codirector del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), radicado en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (FFyL, UBA). Es coautor y editor, junto a Ana Laura Lusnich, de los libros *Una historia del cine político y social en Argentina (1896 - 2009)* Vol. I y II. Desde 2006 se desempeña como docente de la cátedra Historia del cine latinoamericano y argentino (Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA) y codirige la publicación online Revista Cine Documental (<http://www.revista.cinedocumental.com.ar>).

Fecha de recepción

17 de septiembre de 2012

Fecha de aceptación

20 de octubre de 2012

Introducción

Si nos remontamos una década atrás en el tiempo, la aparición del yo del cineasta en los discursos documentales, al menos en América Latina, todavía constituía un hecho novedoso y en cierta medida excepcional. Es posible afirmar que este panorama se ha modificado sensiblemente en los albores de 2013. En el transcurso de estos años han proliferado en múltiples latitudes de la región películas documentales en las cuales sus realizadores, con diversas modulaciones y estrategias, manifiestan explícitamente su voz en el núcleo de los textos fílmicos. Este breve artículo pretende examinar los modos en los que se ha abordado teóricamente este fenómeno y exponer algunas de sus implicaciones principales en el marco del cine documental argentino.

Creemos que el concepto de "documental en primera persona" permite distinguir un grupo amplio de obras que incorporan alguna modulación del yo del cineasta en su entramado textual, como responsable y autor del discurso audiovisual. Este concepto es adoptado, entre otros teóricos del cine documental, por Michael Renov (2008) para referirse a los documentales organizados a partir de la intervención en primera persona del cineasta en la obra.¹ Encontramos esta noción más precisa y operativa que otras como "documental subjetivo" (Rascaroli, 2009; Paranaguá, 2010) dada su ambivalencia—podría sostenerse que toda obra es producto de algún tipo de subjetividad—; y "documental performativo", debido a las características restrictivas que el yo asume de acuerdo con el concepto de "performatividad" definido por Nichols (2006) o Bruzzi (2006).²

Más allá de constituir una transformación de orden

discursivo y representacional, el surgimiento de enunciaciones en primera persona que se identifican con el autor del film documental afecta los modos en que los cineastas se aproximan a una verdad colectiva, generacional o hegemónica, a partir de una experiencia esencial que los ubica en el centro del relato. Como señala Jean Breschand (2004: 88),

los cineastas se escenifican a sí mismos como parte de la investigación. A su manera, cada uno de ellos asume el desorden del mundo, expone su cuerpo a la cámara. Es una cuestión de moral: el cineasta no es externo a aquello que filma, está implicado en cuerpo y alma en su búsqueda, se convierte en el revelador de las fisuras y los conflictos que atraviesan el mundo y los hombres.

Establecer la vinculación entre los documentales en primera persona y los modos de representación resulta de suma importancia, dado que el nexo entre el cine documental y lo real ha adquirido a lo largo de la historia del cine una serie de configuraciones de relativa estabilidad. Los planteos y categorizaciones teóricas de Bill Nichols han sido los más abordados y pregnantes en el campo de los estudios sobre cine documental en Hispanoamérica. El escaso número de publicaciones teóricas específicas sobre cine documental en castellano hacia fines de los noventa y la temprana edición en nuestro idioma de la obra de Bill Nichols *Representing reality* –con el título *La representación de la realidad* (Nichols, 1997)–, junto con la consistencia teórica de dicha obra, explican la influencia del autor en América Latina y España. Cabe aclarar que, para fines de la década de los noventa, Nichols ya había publicado una nutrida cantidad de bibliografía específica sobre cine

documental y era reconocido por sus pares como un referente en este área de estudios. La tipología de los modos de representación documental ha sido forjada por el autor norteamericano a lo largo de quince años, no sin la colaboración de otros teóricos e historiadores que matizaron y profundizaron sus propuestas. En un artículo inicial (Nichols, 1981), el autor distinguió los modos directos e indirectos en que las diferentes voces del documental se relacionaban con la banda de imágenes. Dicho paradigma teórico fue perfeccionado por Julianne Burton en dos ocasiones (1984 y 1990). Fue esta autora quien formuló inicialmente una tipología cuatripartita para el documental: expositivo, observacional, reflexivo y participativo. En el año 1991, Nichols retomó y reelaboró la tipología de Burton en la primera edición de *Representing reality*. Unos años después volvió a reformular su propia tipología deslindando la existencia de dos modos de representación con características propias (el performativo y el poético) en el interior de los modos reflexivo y expositivo respectivamente (Nichols, 1994).

Los modos de representación y el cine documental argentino

Los modos de representación definidos por Nichols son útiles para comprender algunas formas de la primera persona en el documental argentino, aunque también muestran limitaciones para percibir los matices y particularidades del fenómeno.

Las inscripciones del yo en el discurso documental comprenden principalmente el campo de tres de los modos de representación definidos por el autor: el participativo, el reflexivo y el performativo. En el modo participativo del documental la intervención del director se observa en forma de "mentor, participante, acusador o provocador en relación con los actores sociales" representados (Nichols, 1997: 32). Podríamos

decir que el realizador actúa como agente catalizador³ dentro de la narración, ya que su intervención explícita moviliza procesos de transformación en los sujetos y agentes sociales abordados, pero no necesariamente la interacción repercute de manera directa en su experiencia subjetiva y en su corporalidad. Para Nichols (ídem: 93), "la representación del mundo histórico se convierte, en sí misma, en el tema de meditación cinematográfica del modo reflexivo". Este modo se concentra en el encuentro entre el realizador y el espectador, antes que en el vínculo entre el realizador y los sujetos representados. Por lo tanto, "tiene una actitud menos ingenua y más desconfiada con respecto a las posibilidades de comunicación y expresión que otras modalidades dan por sentadas" (ídem: 97). Años después de definir los modos participativo y reflexivo, Nichols señala que dentro de este último existe otro modo con características distintivas, más afín a las formas que adopta el documental internacional en la década de los noventa: el modo performativo. Este modo intenta distraer la atención del espectador de los aspectos referenciales del discurso documental. En este sentido, promueve los rasgos subjetivos de un discurso tradicionalmente objetivo y pone el foco en sus cualidades evocativas y no en su representacionalismo (Nichols, 2006: 199-209). En el modo performativo hay un trastorno perceptible de la experiencia del director –de su cuerpo, de sus disposiciones psicológicas y de sus actitudes– que desvía nuestra atención de la cualidad referencial del documental.

Por su parte, Stella Bruzzi (2006: 224-228) caracteriza la performatividad en el documental de manera diversa de la de Nichols. La autora retoma el concepto de "performatividad" de teóricos como Judith Butler y John LangshawAustin, pensando los enunciados performativos como aquellos que al mismo tiempo que describen ejecutan una acción. En esta línea, los documentales performativos serían para Bruzzi los que reconocen y hacen explícita la actuación detrás y delante de la cámara, ya sea del

realizador o de los sujetos sociales que participan en la obra (2006: 224-228). La definición de Bruzzi del documental performativo se acerca a lo que Nichols considera reflexividad, ya que la autora indica que los documentales performativos se caracterizan por subrayar la construcción y los artificios que rigen a una película de no ficción.

No obstante, como comprobamos a lo largo de nuestro trabajo de investigación,⁴ las narrativas en primera persona en el documental argentino solo parcialmente pueden pensarse en continuidad con las modalidades planteadas por Nichols e, incluso, desde las conceptualizaciones de Bruzzi. Esto se debe fundamentalmente a dos razones. La primera es que los hechos traumáticos que se produjeron durante la dictadura militar que comienza en 1976 y las crisis sociales, políticas e institucionales de la historia reciente han gravitado sobre el territorio documental de múltiples formas. Estos sucesos son los que movilizaron a un conjunto de cineastas y videastas a contar su propia versión de la historia –y la manera en que esta los afectó personalmente– desde narrativas íntimas y subjetivas, poco frecuentadas por los documentalistas de otras generaciones. Asimismo, estos mismos hechos provocaron la existencia de una *tensión referencial* de la cual pocas obras pudieron desprenderse para indagar en terrenos más afines a la modalidad performativa, como la afectividad del realizador, su percepción íntima del mundo y sus disposiciones psicológicas. La segunda razón es que el particular desarrollo de las formas documentales en la cinematografía nacional generó un desplazamiento cronológico en el surgimiento y apropiación de nuevos modos de representación documental con relación a lo ocurrido en las cinematografías de los países centrales.

Aunque los modos de representación formulados por Nichols no tienen una cronología lineal, ya que algunos han estado potencialmente disponibles desde los comienzos del cine,

adquieren presencia y predominio en determinados períodos de la historia del cine. Como lo indica el autor (1997: 66), el documental expositivo surge a fines de los veinte; el documental observacional y el participativo, a comienzos de los sesenta; y el reflexivo, si bien tuvo sus primeras manifestaciones en el cine de las vanguardias históricas (DzigaVertov, Luis Buñuel, Jean Vigo), se reactiva desde fines de los setenta. En este sentido, creemos que la modalidad expositiva ha sido la dominante desde los inicios del documental argentino hasta la primera mitad de los años ochenta, cuando otras modalidades, como la observacional y la participativa, se consolidan como ejes de la renovación del campo.⁵ El trabajo de grupos de documentalistas como Cine Testimonio y Cine Ojo⁶ es un exponente de los nuevos modos de representación de la no ficción durante la década de los ochenta. En línea con lo dicho, sostenemos que desde esta década se despliega un acelerado desarrollo y transformación en los modos de representación que culmina, hasta el momento, con la irrupción simultánea, en el siglo XXI, de las modalidades reflexiva y performativa.

Sintetizando lo dicho a partir de un esquema simplificado pero ilustrativo, podríamos sostener que el "giro sociopolítico" acaecido en el documental europeo a comienzos de la década de los treinta⁷ se vislumbra en el documental argentino (también en el de otros países latinoamericanos) desde mediados de los años cincuenta. El "giro lingüístico" de los sesenta, que impactó en el terreno documental sobre todo a partir de la década de los setenta, y el "giro subjetivo" de los años ochenta⁸ comienzan a observarse con cierta continuidad en el documental argentino recién a fines del decenio siguiente.

Las diversas modulaciones del yo del cineasta en el cine documental argentino contemporáneo se ubican en zonas linderas entre las modalidades reflexiva, performativa y participativa y, en algunas ocasiones, se convierten en remedos de la voz over

característica de la modalidad expositiva. El yo se inscribe en modos de representación híbridos durante la última década, dado que los realizadores se acoplan, en ciertos casos, a una tendencia discursiva –dominante en el documental de creación internacional, innovadora en el panorama nacional– sin necesariamente confiar en un proyecto de escritura subjetiva en que se pongan en juego valores de la experiencia o elementos autobiográficos.⁹

Retomando los interrogantes sobre la categoría de documental performativo de Bruzzi y Nichols, en nuestra investigación (Piedras, 2012a) hemos intentado desbrozar un problema que se halla en la intersección entre el desarrollo de las formas de representación del documental internacional y lo ocurrido en el documental nacional, con el objeto de comprender los modos específicos en que los usos de la primera persona renuevan las narrativas de no ficción locales y expresan subjetividades diversas de las del cine estadounidense y europeo. Sostuvimos que el desfase en el surgimiento de modos de representación entre el documental nacional y el internacional explica algunas de las características particulares de las obras en primera persona argentinas, así como relativiza la aplicabilidad de las propuestas de un sector escéptico de la nueva teoría del documental en su interpretación del cine documental en primera persona.

Algunos estudios de Michael Renov (2004) se inscriben en la línea de pensamiento escéptico mencionada. Si bien coincidimos con el autor cuando señala que la manifestación de la subjetividad en el territorio del cine documental es un hecho crucial para comprender la renovación que estas prácticas vienen sufriendo durante las últimas décadas, su propuesta adolece de dos acepciones que nos resultan poco aptas para reflexionar sobre el documental local. En primer lugar, no realiza mayores deslindes entre documentales en primera persona y

autobiográficos, introduciendo en la elástica noción de "autobiografía fílmica" las más variadas modulaciones del yo (Renov, 2008). En segundo lugar, tiende a analizar los diversos discursos documentales en primera persona como expresiones de una subjetividad contemporánea. Consideramos que la autobiografía es solo una modalidad posible de la primera persona, que efectivamente se enlaza con las múltiples indagaciones sobre la subjetividad y la identidad propias de la cultura contemporánea. Sin embargo, la primera persona en el documental argentino adquiere formas no siempre volcadas a indagar la subjetividad del cineasta, sino relacionadas con la formulación de un recurso narrativo que, en ocasiones, se encuentra en línea con los caracteres del documental de la tradición.

A modo de conclusión

La expansión de narrativas subjetivistas y de discursos íntimos es una tendencia que se ha consolidado durante los últimos treinta años en diferentes zonas de la cultura y del arte. No obstante, la subjetividad ha estado presente desde los inicios de las prácticas documentales, se vio limitada por la estrecha vinculación de estas prácticas con la esfera pública y su adscripción a los "discursos de sobriedad".¹⁰ Así lo sostiene Michael Renov (2011: 203): "La represión de la subjetividad ha sido un hecho persistente e ideológicamente motivado en la historia del documental; no obstante, la subjetividad nunca dejó de ser una categoría en el estudio de los documentales". El autor señala una situación respecto del documental norteamericano del *New Deal* que podría pensarse en relación con el momento en que se consolida y adquiere rasgos de independencia el documental argentino de la década de los sesenta: "La subjetividad individual debía sacrificarse en pos

de una causa mayor, de imperativos históricos mayores" (ídem: 206). En el caso argentino, la "causa mayor" se traduce en las urgencias del cine social y políticamente comprometido.

En síntesis, la idea que sugiere la existencia de una subjetividad latente en el cine documental argentino, que se expresa intermitentemente durante los años setenta y con mayor asiduidad en las décadas posteriores, está avalada por el análisis de una serie de obras del período 1969-1999.¹¹ Nuestro posicionamiento se contrapone así a cierto sesgo evolucionista respecto a la progresiva irrupción de los modos de representación documental que algunos teóricos e historiadores del área parecen sostener.¹² Creemos en una concepción dialéctica de los modos de representación, entendidos como formaciones discursivas recurrentes y relativamente estables, cuyo desarrollo está condicionado por tradiciones cinematográficas y contextos sociales, políticos y culturales locales; tendencias estéticas, artísticas y culturales internacionales; y las urgencias imperantes en cada coyuntura histórica.

Bibliografía

Bruzzi, Stella (2006), "El documental performativo", trad. Lorna Scott Fox, en Sichel, Berta (comp.), *Postverité*, Centro Párraga, Murcia, 197-221.

Burton, Julianne (1984), "Democratizing documentary: modes of address in the Latin American cinema, 1958-1972", en Waugh, Thomas (ed.), *Show us life". Toward a history and aesthetics of the committed documentary*, The Scarecrow Press, Metuchen, New Jersey - London, 344-383.

_____ (1990), *The social documentary in Latin America*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 3-6.

Escobar, Ticio (2004), *El arte fuera de sí*, Fondo de la Cultura y las Artes, Asunción.

López Seco, Celina (2010a), "La sensibilidad, un gesto político", en Triquell, Ximena et al., *Nuevos tiempos, nuevos géneros. Formas del lenguaje audiovisual en la contemporaneidad*, Ferreyra, Córdoba.

_____ (2010b), "Narrativas contemporáneas: el cine de la experiencia", en Moguillansky, Marina, Andrea Molfetta; Miguel Santagada (coords.), *Teorías y prácticas audiovisuales*, Teseo (Cuadernos AsAECA), Buenos Aires, 547-556.

Nichols, Bill (1981), "The documentary film and principles of exposition", *Ideology and the image*, University of Indiana, Bloomington, 170-207.

_____ (1994), *Blurred boundaries. Questions of meaning in contemporary culture*, Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis, 92-106.

_____ (1997), *La representación de la realidad*, trad. Josexo Cerdán, Paidós, Barcelona.

_____ (2006), "El documental performativo", trad. Lorna Scott Fox, en Sichel, Berta (comp.), *Postverité*, Centro Párraga, Murcia, 223-264.

Ortega, María Luisa (2005), "Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación", en Torreiro, Casimiro; Josexo Cerdán (eds.), *Documental y vanguardia*, Cátedra, Madrid, 185-217.

Piedras, Pablo (2011), "Dilemas del centro y la periferia", en Lusnich, Ana Laura; Pablo Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, Nueva Librería,

Buenos Aires, 43-63.

_____ (2012a), "Las formas de la primera persona en el cine documental argentino contemporáneo", Tesis doctoral inédita, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

_____ (2012b), "La regla y la excepción. Figuraciones de la subjetividad autoral en documentales argentinos de los ochenta y noventa", *Toma Uno*, n°1, Universidad Nacional de Córdoba.

Rascaroli, Laura (2009), *The personal camera*, Wallflower Press, London.

Paranaguá, Paulo Antonio (2010), *Conferencia*, XI Festival Internacional de Documentales "Santiago Álvarez in Memoriam", Santiago de Cuba. Disponible en <http://www.cinelatinoamericano.org/biblioteca>.

Renov, Michael (2004), *The subject of documentary*, University of Minnesota Press, Minnesota.

_____ (2008), "First-person films. Some theses on self-inscription", en Austin, Thomas; Wilma de Jong (eds.), *Rethinking documentaries. New perspectives, new practices*, Open University Press, Maidenhead, 39-50.

_____ (2011), "Estudiando al sujeto: una introducción", trad. Emiliano De Bin, en Labaki, Amir; María Dora Mourão (comps.), *El cine de lo real*, Colihue, Buenos Aires, 193-212.

Triquell, Ximena, Alejandra Havelka y Pedro Servent (2010), "'Cine en primera persona'. Dos modelos de narración testimonial en cine", en Triquell, Ximena et al., *Nuevos tiempos, nuevos géneros. Formas del lenguaje audiovisual en la contemporaneidad*, Ferreyra, Córdoba.

¹ En la Argentina, Triquell, Havelka y Servent (2010) utilizan el concepto de "cine en primera persona" para estudiar cuestiones relativas a la enunciación en *Whisky Romeo Zulu* (Enrique Piñeyro, 2003) y *Los rubios* (Albertina Carri, 2003). Sin embargo, los autores remarcan que hablar de "primera persona" es una metáfora extraída del discurso literario y que la traslación del término al universo cinematográfico implica una reflexión específica (ídem: 25). Por su parte, Clara Kriger (2008), en uno de los primeros artículos que abordaron la cuestión de la inscripción de la subjetividad de los cineastas en el cine documental argentino, formuló sus ideas en torno al concepto de "documental subjetivo".

² Abordaremos estos conceptos en las siguientes páginas. Cabe agregar que algunos documentales en primera persona también han sido analizados recurriendo a otras denominaciones, como "documental personal" (Ruffinelli, 2007 y 2010) o "cine de la experiencia" (López Seco, 2010a y 2010b).

³ Retomamos este término de Erik Barnouw (2005).

⁴ Nos referimos a nuestra tesis doctoral, aún inédita, "Las formas de la primera persona en el cine documental argentino contemporáneo", defendida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en marzo de 2012. Véase Piedras, 2012a.

⁵ Para un desarrollo más amplio de esta idea, véase Piedras, Pablo (2013), "From recording to intervention: history and documentary film-making in Argentina", *Latin American Perspectives*, Issue 188, Volumen 40, California, SAGE Publications, January.

⁶ Marcelo Céspedes y Carmen Guarini se destacan como principales impulsores del grupo Cine Ojo, conformado en 1986 y transformado poco después en una empresa productora de cine documental. Es posible afirmar que, si las obras de Céspedes y Guarini son uno de los ejes de la renovación del cine documental de los ochenta y noventa, el rol de la productora Cine Ojo es absolutamente determinante para el desarrollo del documental en primera persona durante el nuevo siglo. Cine Ojo y más tarde MC Producciones son los responsables de la producción y, en ocasiones, de la asistencia en el guión de buena parte de los

documentales inscriptos en esta línea discursiva.

⁷ De acuerdo con María Luisa Ortega (2005: 190), este giro se visualiza en la transición entre la vanguardia formalista y el documental social en Europa, etapa en la que se “domestica la experimentación en las formas cinematográficas para hacer sus mensajes [los del cine documental] más directos y efectivos como instrumentos de acción”. Vale decir que, en el cine de América Latina, no existió una vanguardia cinematográfica asociada al documental durante la década de los veinte y que la irrupción del documental en las décadas de los sesenta y setenta estuvo fuertemente marcada por un cine de intervención política y compromiso social.

⁸ Las modalidades documentales que dan cuenta respectivamente de estos giros son la reflexiva y la performativa.

⁹ En un texto dedicado a desentrañar las vinculaciones entre las manifestaciones cinematográficas de los países centrales y las nacionales, en el marco del cine político posterior a 1956, hemos abordado el concepto de “modernidad periférica” (Escobar, 2004) para reflexionar acerca de cómo se procesan las influencias del centro en las cinematografías de la periferia (Piedras, 2011). En aquel texto señalamos que “la modernidad del arte latinoamericano (en nuestro caso específico del cine argentino) se desarrolla en los desfases que aparecen cuando el lenguaje moderno del centro intenta dar cuenta de historias nacionales, al ser absorbido por agentes que producen desde posiciones periféricas” (ídem: 47). Se pueden pensar en esta línea las modalidades de representación documental locales con relación al desarrollo de la serie sociopolítica en la Argentina.

¹⁰ De acuerdo con Bill Nichols (1997: 31-33), estos incluyen los discursos de las ciencias, la economía, la política y la historia que intentan dar cuenta de lo real con pretensiones de verdad respecto de su referente.

¹¹ Véase Piedras, 2012a (capítulo I) y 2012b.

¹² Bill Nichols (2006: 201) propone un resumen esquemático de las modalidades de representación documental en el cual se percibe una idea evolucionista de las prácticas documentales, como así también cierta desconfianza respecto de las potencialidades experimentales, estéticas y expresivas del cine documental. Si bien más adelante modula su propuesta, el autor sostiene que cada modalidad surge como paliativo de las deficiencias de las modalidades

precedentes. Según Nichols, el documental expositivo aparece en los treinta para subsanar el déficit de realidad de la ficción de Hollywood, el observacional y el participativo surgen en los sesenta en contra del exceso de didactismo y control del documental expositivo, el reflexivo irrumpe en los ochenta con el fin de deconstruir la ilusión de realidad de los modelos anteriores, y el performativo, para rescatar los aspectos subjetivos y afectivos, elididos en las modalidades precedentes.