



La ausencia y la memoria en el cine documental argentino. La configuración del discurso narrativo a través de cuatro películas de principios del siglo XXI

Por Pablo Calvo de Castro

y María Marcos Ramos

Resumen

Este artículo hace un recorrido por cuestiones de recuperación de la memoria relacionada con la dictadura argentina a través de cuatro documentales realizados por directores de la generación posterior a la dictadura: María Inés Roqué, Albertina Carri, Mariana Arruti y Nicolás Prividera. Se estudian y comparan sus planteamientos enunciativos y sus estrategias narrativas, y se destaca su contribución a la evolución del género documental que conjuga memoria e historia en Argentina y en América Latina desde los años 90.

Palabras clave: dictadura argentina, María Inés Roqué, Albertina Carri, Mariana Arruti, Nicolás Prividera

Abstract

This article is dedicated to issues of individual and collective memory related to the Argentine dictatorship through four documentaries made by directors of the post-dictatorship generation: María Inés Roqué, Albertina Carri, Mariana Arruti and Nicolás Prividera. Their enunciative approaches and narrative strategies are studied and compared, as well as their contribution to the evolution of the documentary genre that combines memory and history in Argentina and Latin America since the 1990s.

Keywords: Argentine dictatorship, María Inés Roqué, Albertina Carri, Mariana Arruti, Nicolás Prividera

Resumo

Este artigo é dedicado a temas de memória individual e coletiva relacionados com a ditadura argentina através de quatro documentários feitos por diretores da geração pós-ditadura: María Inés Roqué, Albertina Carri, Mariana Arruti e Nicolás Prividera. Suas abordagens enunciativas e estratégias narrativas são estudadas e comparadas, assim como sua contribuição para a evolução do gênero documental que combina memória e história na Argentina e na América Latina desde os anos 90.

Palavras-chave: ditadura argentina, María Inés Roqué, Albertina Carri, Mariana Arruti, Nicolás Prividera

Datos de los autores

Pablo Calvo de Castro es doctor especializado en Cine documental y profesor a tiempo completo en la Universidad de Medellín. Contacto: pcalvo@udem.edu.co

María Marcos Ramos es doctora especializada en Comunicación audiovisual y profesora asociada en la Universidad de Salamanca. Contacto: mariamarcos@usal.es

Fecha de recepción: 24 de julio de 2019

Fecha de aceptación: 13 de diciembre de 2019

Introducción

La realidad social en el contexto de América Latina en el último siglo, marcada por la desigualdad y la represión de colectivos y sociedades por parte de una oligarquía que, en la mayoría de los casos, ha ostentado con irresponsabilidad el poder (Halperin Donghi: 2004), ha propiciado que el cine documental se haya convertido en el "testimonio de la calle" (Pulecio, 2009: 16), al ser utilizado como una herramienta para la denuncia y el cambio social. En ese contexto, sobre todo en las décadas de los 70 y 80, numerosos países de la región se vieron afectados por una ola de dictaduras militares de las que muchos realizadores han dado testimonio a modo de crónica en el momento en el que se producían los hechos -en muchos casos desde la clandestinidad o el exilio- pero también con una mirada retrospectiva al pasado desde la generación posterior, como testimonio de lo que sucedió en un momento y en un lugar determinados. Hay que tener en cuenta que "la exigencia de la memoria no es precisamente que sus hechos sean meros correlatos de la verdad, sino más bien que cada individuo se defina en su memoria; es decir, somos una recopilación de hechos y recuerdos que se entremezclan con lo que queremos ser o quisimos ser" (Torres Ávila, 2013: 146-147).

El presente artículo mira hacia ese segundo colectivo que, con el comienzo del siglo XXI y desde Argentina, realiza un cine de la memoria inserto en un proceso de revisión, reparación y justicia que se lleva a cabo desde hace más de dos décadas en el país. Este cine lucha contra el olvido social auspiciado por el poder que posee "cierto control, recursos y dominio social que, además, requiere del olvido para legitimarse en su posición de privilegio" (Mendoza, 2005:

10). Este poder ejerce lo que se denomina 'olvido institucional' al no apoyar actividades que fomenten la memoria social.

Dentro de las líneas de trabajo propuestas por los Estudios Culturales (Grosberg, 2010), planteamos aquí el estudio de cuatro 'casos' significativos de la tendencia experimentada por el cine documental de la memoria en Argentina: *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000), *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), *Trelew* (Mariana Arruti, 2003) y *M* (Nicolás Prividera, 2007).

En lo relativo a la metodología de estudio, ponemos especial énfasis en el análisis de la relación que se establece entre la motivación personal de cada cineasta con el tema tratado -en el contexto de la generación posterior a la que sufrió directamente la represión de la dictadura argentina- y la realidad social que condiciona los procesos de memoria en la actualidad. Si bien no en todos los casos analizados existe una vinculación directa -personal o familiar- con los hechos investigados en el documental, se observa una preocupación por los procesos de memoria a nivel social, la cual será analizada y comparada en el presente trabajo.

1. Precedentes e influencias en el cine de la memoria en América Latina

En la década de los 50 del siglo pasado, el cine documental ya fijó su mirada sobre los colectivos más desfavorecidos en el contexto latinoamericano. La influencia neorrealista, que busca reflejar la realidad sin artificios (Serrano, 2001), así como la reconceptualización latinoamericanista de esta corriente estética surgida en Italia (Toledo y Ortiz, 1995: 34; Paranaguá, 2003: 170), sirve como referencia teórica y

Cine Documental

metodológica para el surgimiento del Nuevo Cine Latinoamericano en las diversas corrientes en la región (Elena y Mestman, 2003: 81). Directores como Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea en Cuba, Ugo Ulive y Mario Handler en Uruguay, Nelson Pereira dos Santos en Brasil, Margot Benacerraf en Venezuela o Fernando Birri en Argentina sientan las bases de un cine documental de marcado corte social (King, 1994) en el que la militancia política y la denuncia social, tan presentes en la sociedad latinoamericana de la época, generan "nuevos lenguajes subordinados a las necesidades políticas" (Halperin, 2004: 19). Los trabajos de estos directores evolucionan en los años siguientes de la mano de los avances tecnológicos, generando un cine más comprometido, pero a la vez más dinámico y con un acceso más directo a la realidad documentada influenciados por la *Nouvelle Vague* francesa (Couselo, 1969: 17) o las derivaciones del cine directo que surgen en distintos lugares de Europa y América. Tras la década de los 80, el documental argentino asume la necesidad de recuperación de la memoria mediante un cine documental que genera una "nueva articulación entre arte y política, entre el arte y los traumáticos avatares de nuestra realidad" (Arfuch, 2004: 114) a través de los replanteamientos que realizadores de numerosos países llevan a cabo tras el agotamiento del modelo militante (Céspedes y Guarini, 1995: 12), tal como se había planteado en las dos décadas anteriores (Piedras, 2012: 40). Surge a partir de los años 90 un cine documental completamente renovado que supera la ortodoxia militante mediante cuestionamientos sobre el posicionamiento del director respecto de la realidad documentada, produciéndose una des-familiarización del formato (Febrer, 2010: 9). Este cine consigue consolidar la mirada del autor en el contexto de libertad creativa que fue posible a partir de la llegada del vídeo como soporte de registro (Panaraguá, 2003: 15) y, sobre todo, con la popularización de los medios

Cine Documental

digitales de grabación y edición que brindan aún más “posibilidades expresivas a un conjunto de nuevos realizadores” (Lie y Piedras, 2014: 72).

Irrumpe en este momento una nueva generación de documentalistas que va a mirar con distancia las décadas de los 70 y los 80. Surge la necesidad de redefinir cuestiones formales y argumentales mediante “discursos fílmicos más plurales y menos nacionalistas, a partir de estructuras más dramáticas que políticas” (Torres San Martín, 1996: 153) en un contexto social en el que una ola de dictaduras y de represión desconocida en muchos lugares hasta el momento invadió gran parte de América Latina. Esa misma distancia permite configurar un cine de la memoria a partir de la delimitación conceptual propuesta por Pierre Nora que diferencia los conceptos de ‘memoria’ e ‘historia’ aplicados a una realidad social. Así, la memoria, en poder de “grupos vivos y por ello [...] en permanente evolución, abierta a la dialéctica del recuerdo y de la amnesia” (Cheroux, 2013: 61), será la opción asumida por la mencionada nueva generación, que va a afrontar el tema sin las distorsiones provocadas por la militancia activa en cualquiera de los bandos, múltiples en el contexto político latinoamericano de los años 70.

Este proceso tiene lugar de manera efusiva en el cine de la memoria surgido a partir de la mirada hacia los desaparecidos de la dictadura que tuvo lugar en Argentina entre los años 1976 y 1983, “que golpeaba con especial fuerza a las generaciones jóvenes” (Halperin Donghi, 2004: 650). El concepto de ‘globalización’ toma ahora el protagonismo superando en la década de los 90 las nociones de ‘desarrollo’ y ‘subdesarrollo’, ‘dependencia’ o ‘periferia’. En este contexto, como apuntan Morán y Ortega (2003: 47) “el cine documental sigue documentando la pobreza, la miseria y la explotación, [...] pero estos han dejado de ser los referentes

iconográficos prioritarios en la producción documental de autor", planteándose interrogantes sobre la objetividad, la representación, el realismo, su misma condición de ser algo construido y no una evocación directa de la realidad (Weinrichter, 2004: 45).

En el contexto argentino, el cine documental que revisa los años de la dictadura en la generación posterior se vincula directamente con las políticas de la memoria (Solís Delgadillo, 2011), con la finalidad de contribuir a "establecer la verdad de los hechos y a crear las condiciones propicias para juzgar [...] a los responsables de cometer crímenes políticos o de lesa humanidad bajo el auspicio de un régimen autoritario" (Nicola, 2016: 69), dentro de lo que Andreas Huyssen (2002) denomina 'pretéritos presentes', que se configuran "como la preocupación central de la cultura en las sociedades occidentales desde los años ochenta" (Ortega, 2010: 89). Estos documentales cumplen, a partir de la utilización que de la memoria individual hacen cada unos de ellos, la función de anclar el recuerdo en la memoria colectiva al ser "ejercicios que realizan las víctimas, e incluso la sociedad, para obtener reparación en sentido genérico" (Torres Ávila, 2013: 154).

2. Análisis

En Argentina "la búsqueda de la identidad nacional en el pasado histórico y la transformación de la violencia social en violencia política" (Aguilar, 2005: 468) ocupan gran parte de las inquietudes de los cineastas pertenecientes a la eclosión del Nuevo Cine Latinoamericano de corte militante de la década de los 70. Es con la llegada de una nueva generación, coincidiendo con el cambio de siglo, cuando se introduce una mirada diferente que consolida el cine de la memoria como una

Cine Documental

herramienta fundamental para preservar un periodo histórico y para posicionar, a través de distintos roles, a los directores que transforman los modos de representación. Nuevas temáticas como el exilio, el desarraigo o las migraciones, el problema de la memoria intelectual o la identidad cultural, étnica, de género y nacional toman gran protagonismo en este periodo de la mano del documental de autor. La irrupción de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación cambia el panorama. En la década de los 90, con el apoyo de la revolución tecnológica, se abren posibilidades en cuanto a la exhibición y a la creación formal. También cambian las formas de representar y las motivaciones de los realizadores, ya que es un periodo en el que se produce un cine documental que se niega a olvidar las dictaduras militares del siglo XX y que transita "junto a la toma de conciencia y resistencia de los pueblos frente al neocolonialismo de las transnacionales" (Pérez Murillo, 2010: 2).

La libertad creativa y la diversificación de formatos suponen también el desarrollo de itinerarios muy variados en cuanto a la manera de abordar la memoria. Estos se circunscriben, en el presente trabajo, a dos posicionamientos diferenciados a partir de la distinta vinculación de los realizadores con el hecho concreto documentado. Si en un primer grupo de películas, entre las que se encuentran *Papá Iván*, *Los rubios* y *M*, existe una clara vinculación emocional de los directores con las historias documentadas, en *Trelew*, independientemente de la afinidad personal o de la motivación para abordar el tema, su directora se acerca al cine de la memoria desde una perspectiva más reflexiva, ajena al dolor personal o a la ausencia.

En *Papá Iván*, la directora de la película e hija del protagonista (Berger, 2007: 27) transita por dos niveles de análisis: la reconstrucción de la historia familiar y el

escrutinio de la situación política y social de Argentina durante la dictadura de Rafael Videla. La estructura narrativa de la película se articula a partir de una carta que el padre envía a sus hijos -María Inés y su hermano- cuando todavía son niños. La lectura de esta, mediante la voz en off de la propia directora, se entrelaza con preguntas, reflexiones y testimonios de las personas que conocieron a Julio Iván Roqué en su juventud, tanto en su trabajo como docente como en el movimiento de lucha revolucionaria como militante de los grupos FAR y Montoneros. Se establece un momento de ruptura cuando la directora se detiene con especial interés en los motivos por los que su padre asume la lucha armada como modo de vida, abandonando el entorno familiar y partiendo a la clandestinidad perseguido por la dictadura militar argentina. A nivel narrativo se identifican en *Papá Iván* dos elementos interesantes a fin de observar la singular configuración del discurso manejado por la directora. En primer lugar, se observa un gesto autorreferencial a través de la voz en off, que omite la participación visual de la directora, pero a la vez marca su vinculación íntima y personal a través del uso de la primera persona en la narración. En segundo lugar, la reflexión sobre las convicciones políticas de su padre, situada en relación con el análisis de los hechos históricos, marca la revisión de estos mediante la distancia asumida por la propia directora, como hace Albertina Carri en *Los rubios*, aunque con estrategias narrativas diferentes.

A través de la reconstrucción de la vida de su padre, María Inés Roqué genera su propia identidad referenciando así su papel en la historia, en la película y en el proceso de búsqueda. Una vez finalizado el rodaje y el proceso de búsqueda, la directora se da cuenta de que no ha logrado sus objetivos, y aunque los testimonios han aportado detalles sobre el periplo de su padre hasta la muerte, ella no ha logrado completar su proceso emocional. Roqué plantea la

Cine Documental

vivencia de su duelo como un proceso, pero la ausencia del cuerpo, de una tumba o de una referencia impiden que el proceso culmine, algo que es común a miles de familias que en Argentina siguen teniendo a sus seres queridos desaparecidos treinta años después (Malamud, 1999: 154).



Figura 1. Fotografía con la que se abre *Papá Iván*

Se ha calificado *Los rubios* de Albertina Carri como una de las películas más originales del cine latinoamericano de principios del siglo XXI (Ruffinelli, 2012: 160). Según Wilson (2015: 114), el origen del proyecto está en los recuerdos que comenzaron “en el espacio de ensueño del campo”. Si bien es un claro ejemplo de cine documental vinculado a la memoria a través del proceso de búsqueda de sus padres -Roberto Carri y Ana María Carusso, desaparecidos en 1977 a manos de las fuerzas armadas de la dictadura militar argentina-, la esencia de la originalidad de la película reside en un montaje que combina el propio rodaje de la película, la interpretación de la actriz que representa a la directora, el visionado de las entrevistas en un monitor, breves encuentros con dos vecinas del barrio y elementos de representación simbólica como el *stopmotion* con figuras de *Playmobil* (fig. 2) -utilizado como recurso visual de manera puntual-, el texto en pantalla, la ralentización de imágenes del equipo de rodaje -tomas de

Cine Documental

recurso a modo de transición- o la lectura del libro de Roberto Carri *Isidro Velázquez, formas prerrevolucionarias de la violencia* (1968) por parte de la actriz.



Figura 2. *Los rubios*

Albertina Carri aparece en la primera secuencia de la película, donde se identifica una referencia clara a las dificultades que encuentra el equipo de rodaje para reconstruir la historia y a la distorsión que genera la presencia de la directora pudiendo ser reconocida durante la indagación del pasado de sus padres. En una actitud en la que se muestra al espectador el proceso de toma de decisiones, el equipo de filmación incorpora a la actriz Analía Couceyro como intérprete de la directora generando multitud de escenas representadas y escenificadas en las que el hecho (auto)referencial pasa a un plano distinto al habitual. La búsqueda de información sobre los padres de Albertina Carri es el hilo conductor, pero en numerosas ocasiones la propia estructura de la película sobrepasa el argumento. Una de las más significativas se produce en los fragmentos de la película en los que la directora realiza un visionado de los testimonios obtenidos a partir de entrevistas, pues el hecho de que se muestren a través de la mediación de la directora genera una distancia formal y a la vez emocional marcando cierto desapego respecto de la información que aportan, centrada constantemente en el análisis político. Mediante esta

estrategia, Carri deslegitima cuestiones transversales para acudir al hecho concreto -la historia particular de sus padres-, conectando su proceso de duelo y de ausencia con los hechos históricos. Esta estrategia narrativa se complementa con el uso del estilo directo en varios momentos, amplificado mediante el uso de un metalenguaje que introduce constantes referencias al rodaje de la película, alejándose de los estándares marcados por el cine de la memoria más descriptivo o expositivo y orientándose hacia propuestas más vinculadas con la vanguardia formal experimental que redefinen la postura de la directora, en tanto se implica en el cine de la memoria desarrollando un discurso narrativo que utiliza de manera poco ortodoxa matices de las modalidades reflexiva y performativa para generar un estilo propio. Para Wilson (2015: 119) “la búsqueda personal de sentido por parte de Carri no resulta en un cierre definitivo ni en el tipo de hechos que pueden ser corroborados [...]”.

M (dirigida por Nicolás Prividera y protagonizada por él en la medida en que aparece encabezando el proceso de búsqueda de su madre tratando de reconstruir los hechos relacionados con su desaparición) transita desde el análisis de la realidad social y política vinculada a los movimientos de izquierda en Argentina en la época de la dictadura militar hacia la ansiedad y la frustración del propio director, hijo e investigador, al tratar de comprender desde un prisma personal un tema que en muchas ocasiones se torna complejo y enrevesado y en otras da lugar al enfado y la indignación ante la falta de voluntad de la administración por clarificar muchos de los casos de desaparecidos. La perspectiva que da el paso del tiempo ofrece renovadas interpretaciones de la historia y en este caso Prividera muestra la cantidad de cosas que se hicieron mal a nivel organizacional dentro de las propias agrupaciones y que provocaron, de manera directa o indirecta, la muerte de su madre, junto a miles de personas.

Cine Documental

El montaje establece un diálogo constante entre el proceso de búsqueda -mediante entrevistas y conversaciones registradas con un estilo de intervención directo que en ocasiones recuerda el de Michael Moore en títulos como *Bowling for Columbine* (2002) o *Fahrenheit 9/11* (2004), al ser el propio director el dinamizador e incluso agente provocador en la obtención de la información- y la gran cantidad de material de archivo fotográfico y cinematográfico que el director posee sobre su madre, tanto de escenas domésticas como del desempeño de su trabajo como maestra en una agrupación acusada desde el aparato de la dictadura de albergar a subversivos. En el montaje de las entrevistas se introducen las preguntas y la presencia del entrevistador para convertir los encuentros en una suerte de conversación que deriva en muchas ocasiones en interrogatorios en los que el director confronta la información procedente de los recuerdos de los entrevistados.



Figura 3. M: primeros pasos en el proceso de búsqueda

Además, Prividera enfatiza cuestiones personales desde el plano emocional mediante su presencia reflexiva en tomas que, en el montaje, tienen una función transitiva, pero que involucran al director reforzando su rol activo dentro de la narración y del proceso de búsqueda. Este posicionamiento trasciende el espacio de la intimidad familiar para extrapolar la situación a la realidad social argentina y acabar

realizando un análisis sobre los desaparecidos y su contexto político.

De las cuatro películas analizadas, *Trelew* es la que responde a un formato de revisión histórica más estandarizado. Arruti lleva a cabo un ejercicio de montaje en el que combina el material de archivo de la época con tomas de recurso que muestran el penal, hoy abandonado, en el que se produjo la fuga y el secuestro de un avión y entrevistas de los habitantes de la población de Trelew que ayudaban a los familiares de los presos políticos -pertenecientes a ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo), PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores), FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias) y Montoneros-, algunos guardias que vivieron el motín y algunos de los supervivientes de la fuga, tanto los que se tuvieron que quedar cuando no llegaron los camiones previstos en el plan de fuga como los que consiguieron llegar a Chile en el avión secuestrado.



Figura 4. *Trelew*: Haidar, Berger y Camps en imágenes de archivo

A nivel narrativo, la película responde a patrones más ortodoxos de reconstrucción histórica en el cine documental que en los casos anteriormente analizados, pero la fuerte carga simbólica de las imágenes utilizadas para recrear las escenas a partir del penal hoy vacío y abandonado ejerce de

contrapeso frente a las entrevistas y el recorrido por el material fotográfico de archivo, para terminar situándose en un punto del espectro en el que la ausencia de una implicación personal evoluciona hacia una postura de reivindicación militante mediante el uso de las imágenes de archivo del funeral de los asesinados, celebrado en Buenos Aires el 25 de agosto de 1972.

3. Comparación y conclusiones

El cine documental argentino ya había mostrado en el periodo anterior su vinculación con procesos de recuperación de la memoria, con títulos como *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1987). Aunque la motivación sea similar en tanto las investigaciones cinematográficas son una parte esencial de la esfera social -y en muchos casos judicial- en la gestión de este proceso, la mirada de la nueva generación sobre la desaparición y el asesinato de miles de personas en las décadas de los 70 y 80 durante la dictadura argentina (Romero, 2012: 319) aporta una redefinición de las herramientas formales con las que se construyen las historias y dista mucho de asimilarse a una línea concreta, generando una gran variedad de estilos narrativos.

Mientras que *Los rubios* niega el testimonio de los entrevistados pertenecientes a la generación de los padres de Carri de manera evidente y *Papá Iván* lo busca y lo combina en un encuentro entre lo personal y lo militante, *M* se sitúa en un punto intermedio de esta transformación del discurso mediante el posicionamiento del director, en tanto forma parte de la generación posterior a la que sufrió la represión y a la vez se vincula a la historia con una fuerte carga emocional en un contexto sobre el que pretende arrojar luz de manera transversal y no solo particular. Así, las motivaciones

personales desarrolladas desde una esfera de independencia institucional están produciendo reformulaciones y evoluciones de gran interés que se configuran en aportaciones al cine documental vinculadas, en gran medida, con la plasmación del gesto autorreferencial y la construcción del discurso de la memoria.

Hay que tener en cuenta esta evolución del género en un momento en el que se está produciendo paralelamente en Argentina una "estatización de la memoria" (Paganini, 2016: 90). El Estado, con el desarrollo de centros de la memoria, actos de conmemoración pública o procesos de reparación de las víctimas a nivel social, está contribuyendo a la proliferación de producciones audiovisuales surgidas desde las estructuras del sistema, como las series documentales *Los días del juicio* (Pablo Romano, 2010) y *Proyecciones de la memoria* (Patricio Agusti, Betania Cappato y Gonzalo Gatto, 2011), en ambos casos centradas en los Juicios por la Verdad y la Justicia que se desarrollan en la localidad de Santa Fe (Nicola, 2016: 67). El cine documental es el formato audiovisual por excelencia para constituirse como herramienta que permita la imbricación entre políticas de la memoria y políticas culturales impulsadas por parte de las distintas administraciones públicas. Será pertinente en futuras investigaciones relacionar desde el punto de vista discursivo los dos enfoques de los hechos perpetrados por la dictadura y plasmados utilizando el cine documental como soporte de registro y configuración del discurso.

Del análisis de los documentales seleccionados se puede concluir que, tanto en los aspectos formales como en las cuestiones argumentales, el documental en Argentina es uno de los principales referentes en el contexto de América Latina tanto a nivel general como en los discursos vinculados con la memoria. La evolución formal provocada por toda una nueva

Cine Documental

generación de realizadores que se sitúan a cierta distancia temporal de los hechos documentados y proponen nuevos formatos genera cintas de gran interés sobre temas que todavía requieren una profunda revisión. En otros países del área latinoamericana también se ha producido un cine de la memoria, pero quizá sin la homogeneidad temática de Argentina, lo que ha permitido también desarrollar una narrativa más poliédrica vinculando el concepto de 'memoria' con otros aspectos sociales de la realidad latinoamericana. En Chile, desde que Miguel Littín se infiltrara de manera clandestina en su propio país para rodar *Acta general de Chile* (1986), se han producido numerosas películas que abordan el periodo de la dictadura de Pinochet, como *Chile, la memoria obstinada* (1997) de Patricio Guzmán o *La ciudad de los fotógrafos* (2007) en la que Sebastián Moreno recorre parte de la dictadura chilena a través de los testimonios de miembros del colectivo de fotógrafos de prensa de Santiago. En Uruguay, Gonzalo Arijón y Virginia Martínez reconstruyen en *Por esos ojos* (1997) el proceso de búsqueda de la mediática Mariana Zaffaroni a través del ímpetu y la personalidad de una de sus abuelas, María Esther Gatti; José Pedro Charlo y Aldo Garay realizan con *El círculo* (2008) un retrato de Henry Engler, líder tupamaro retenido por la dictadura uruguaya en la década de los 70 y liberado en marzo de 1985 junto a cientos de presos políticos. En *Los "bolos" en Cuba y la eterna amistad* (2008) Enrique Colina se introduce, no sin cierta nostalgia, en el recuerdo de la presencia soviética en Cuba, y con *Cuchillo de palo* (2010) Renate Costa realiza una investigación sobre la figura de su tío muerto en el Paraguay de Stroessner. La mirada al pasado evoluciona para indagar en temas más concretos, en los que se aplican formatos y estilos más vanguardistas y experimentales, como ocurre en la brasileña *Aboio* (2005) de Marília Rocha -una película que escapa al cine etnográfico para introducir un lenguaje vanguardista que mezcla metraje

Cine Documental

realizado en Súper 8mm y las grabaciones de vídeo digital-, o en *Tren Paraguay* (2011), donde Mauricio Rial Banti firma un ensayo documental sobre la ausencia a través del recuerdo del ferrocarril en diversas zonas del país y en las vidas de sus habitantes, mediante el alejamiento de la reconstrucción histórica y de la explicación de hechos concretos con tono periodístico para asumir un lenguaje poético elaborado a partir del cuidado uso de la imagen y el sonido.

Los cuatro documentales aquí analizados y confrontados sirven como dispositivos culturales para pensar el presente, ya que "permite[n] explicar el sentido del recuerdo en el presente y la transformación de las relaciones entre pasado, presente y futuro" (Jamarillo, 2010: 46). Estos documentales pueden convertirse en "lugares de memoria" (Nora, 1998), pues nacen con la intención de "hacer la historia de la memoria" (Allier, 2008: 89) y ayudan en la "tipificación de un estilo de relación con el pasado, colocando en evidencia una organización inconsciente de la memoria colectiva [...] y la manera en que el presente los utiliza y los reconstruye [los recuerdos]" (Nora, 1998: 33). Los cuatro documentales son "un antídoto para conjurar la fragilidad y fugacidad de los lazos" (Jamarillo, 2010: 60), pues construyen "comunidades de preocupaciones compartidas, ansiedades compartidas u odios compartidos" (Bauman, 2000: 42) en aras de una memoria colectiva que reduzca el olvido individual (Mendoza, 2005: 1). Estos documentales se construyen a partir del lenguaje, formado tanto por palabras como por imágenes que se tornan en el "instrumento más acabado y a la vez marco central de la memoria colectiva" (Mendoza, 2005: 7), dando lugar a producciones culturales que ayudan a cimentar el recuerdo.

La memoria colectiva es múltiple, se basa en la suma de memorias personales. Estos cuatro documentales, analizados de forma individual o de forma conjunta, son artefactos de

Cine Documental

memoria que nos permiten acceder a memorias colectivas, término que se utiliza con frecuencia en la literatura científica (Mendoza, 2005: 8). Los cuatro títulos analizados actúan como las diferentes memorias que indicara Halbwachs, pues "entrayudan y se prestan recíproco apoyo" (Halbwachs, 2004: 10). Son las personas las que recuerdan de manera individual, pero el recuerdo es colectivo ya que "es en sociedad donde normalmente el hombre adquiere sus recuerdos, es allí donde los evoca, los reconoce y los localiza" (Halbwachs, 2004: 8). Estos documentales serían, así, el "resultado, la suma, la combinación de los recuerdos individuales de muchos miembros de una misma sociedad" (Halbwachs, 2004: 10). Pretendiendo acabar con el olvido institucional, estas películas documentales tienen "la extraordinaria habilidad para representar el proceso del trauma [...]. Entonces, el film opera como un vehículo de duelo y memoria" (Campo, 2016: 12). Para algunos de los directores de estos documentales, realizarlos ha supuesto un proceso de duelo, pero también de memoria, tanto individual como colectiva. A ellos debemos agradecer su trabajo en la construcción, recuperación y legitimación de la memoria colectiva.

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo (2005), "La generación de los sesenta. La gran transformación del modelo", en *Cine argentino. Modernidad y vanguardias*, vol. II, C. España (ed.), Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 38-59.

Allier, Eugenia (2008), "Lugar de memoria: ¿un concepto para el análisis de las luchas memoriales? El caso de Uruguay y su pasado reciente", en *Cuadernos del CLAEH*, 96-97, 87-109.

Cine Documental

- Arfuch, Leonor (2004), "Arte, memoria, experiencia: políticas de lo real", en *Pensamiento de los confines*, 15, 110-121.
- Bauman, Zygmunt (2000), *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica.
- Berger, Verena (2007), "La búsqueda del pasado desde la ausencia: Argentina y la reconstrucción de la memoria de los desaparecidos en el cine de los hijos", en *Quaderns de cine*, 3, 22-36 (en línea).
- Campo, Javier (2016), "Documental político argentino (2007-2012)", en *Cine argentino*, C. Maranghello (ed.), Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- Carri, Roberto (1968), *Isidro Velázquez, formas prerrevolucionarias de la violencia*, Buenos Aires, Sudestada.
- Céspedes, Marcelo, y Carmen Guarini (1995), "Mirar las mismas cosas de una manera diferente", en *Cine-ojo. El documental como creación*, T. Toledo (ed.), Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 11-13.
- Couselo, Jorge (1969), *El negro Ferreyra, un cine por instinto*, Buenos Aires, Freeland.
- Elena, Alberto, y Mariano Mestman (2003), "Para un observador lejano: el documental latinoamericano en España", en *Cine documental en América Latina*, P. A. Paranaguá (ed.), Madrid, Cátedra, 79-92.
- Febrer, Nieves (2010), "El cine documental se inventa a sí mismo", en *Área abierta*, 26, 1-12 (en línea).
- Halbwachs, Maurice (2005), *La memoria colectiva*, traducción del francés de Inés Sancho-Arroyo, Zaragoza, Ediciones Universitarias de Zaragoza, primera edición: 1950.

Cine Documental

- Halperin, Paula (2004), *Estudios críticos sobre la Historia Reciente. Los 60 y 70 en Argentina. Parte II. Cuaderno de trabajo n.º 32*, Buenos Aires, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.
- Halperin Donghi, Tulio (2004), *Historia Contemporánea de América Latina*, Madrid, Alianza Editorial.
- Huyssen, Andreas (2002), *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, traducción del inglés de Silvia Fehrmann, México DF, Fondo de cultura económica.
- Jamarillo Marín, Jefferson (2010), "El imperativo social y político de la memoria", en *Revista colombiana de Sociología*, vol. 33 (1), 45-68.
- King, John (1994), *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*, Bogotá, Tercer Mundo.
- Lie, Nadia, y Pablo Piedras (2014), "Identidad y movilidad en el cine documental latinoamericano contemporáneo: *Familia tipo* (2009) e *Hija* (2011)", en *Confluencias: revista hispánica de cultura y literatura*, 30 (1), 72-86 (en línea).
- Malamud, Carlos (1999), *América Latina, siglo XX. La búsqueda de la democracia*, Madrid, Síntesis, primera edición: 1992.
- Mendoza García, Jorge (2005), "Exordio a la memoria colectiva y al olvido social", en *Athenea digital*, 8, 1-26.
- Morán, Ana, y María Luisa Ortega (2003), "Imaginaris del desarrollo: un cruce de miradas entre las teorías del cambio social y el cine documental en América Latina", en *Secuencias. Revista de historia del cine*, 18, 33-48.

Cine Documental

Nicola, Mariné (2016), "Producción documental y políticas de la memoria: un estudio sobre representaciones audiovisuales santafesinas en torno a los Juicios por delitos de lesa humanidad", en *Cine documental*, 14, 64-99 (en línea).

Nora, Pierre (1998), "La aventura de *Les Lieux de mémoire*", en *Ayer*, 32, 17-34.

Ortega, María Luisa (2010), "Nuevos tropos en el documental latinoamericano: subjetividad, memoria y representación", en *El documentalismo en el siglo XXI*, A. Weinrichter (ed.), San Sebastián, Festival de cine de San Sebastián, 77-99 (en línea).

Paganini, Mariana (2016), "La memoria como búsqueda activa: la transmisión intergeneracional de la experiencia militante en el filme documental *Seré millones*", en *Revista colombiana de Sociología*, 40 (1), 83-101 (en línea).

Paranaguá, Paulo Antonio (2003), *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, México DF, Fondo de cultura económica.

Piedras, Pablo (2012), "La regla y la excepción: figuraciones de la subjetividad autoral en documentales argentinos de los ochenta y noventa", en *Toma uno*, 1, 37-53 (en línea).

Pulecio, Enrique (2009), *El cine, análisis y estética*, Bogotá, Ministerio de Cultura.

Romero, Luis A. (2012), *Breve historia contemporánea de la Argentina (1916-2010)*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica.

Ruffinelli, Jorge (2012), *América Latina en 130 documentales*, Santiago de Chile, Uqbar Editores.

Cine Documental

Serrano, José Luis (2001), *El nacimiento de una noción. Apuntes sobre el cine ecuatoriano*, Quito, Ediciones Acuario.

Solís Delgadillo, Juan Mario (2011), "Políticas públicas y políticas de la memoria en Argentina y Chile: agendas y toma de decisiones", en las actas del IV Seminario internacional *Políticas de la memoria*, Buenos Aires, 21 p. (en línea).

Toledo, Teresa, y Áurea Ortiz (1995), *Cine-ojo. El documental como creación*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

Torres Ávila, Jheison (2013), "La memoria histórica y las víctimas", en *Jurídicas*, n.º 2, vol. 10, 144-166.

Torres San Martín, Patricia (1996), "Cine latinoamericano de mujeres: memoria e identidad", en *Revista de estudios de género La Ventana*, 4, 151-171 (en línea).

Weinrichter, Antonio (2004), *Desvíos de lo real. El cine de no-ficción*, Madrid, T&B Editores.

Wilson, Kristi (2015), "Narración disociada y final abierto: resistiendo el género en *Los rubios* de Albertina Carri", en *El documental político en Argentina, Chile y Uruguay: de los años cincuenta a la década del dos mil*, T. Crowder-Taraborrelli y A. Traverso (eds.), Santiago de Chile, LOM, 103-121.