

## **El papel de los festivales en la reconfiguración de la memoria de las dictaduras del Cono Sur en el cine documental de hijos<sup>1</sup>**

*Fernando Seliprandy*

### **Resumen**

Los festivales son uno de los vectores históricos del “giro subjetivo” de la memoria de las dictaduras del Cono Sur en el cine documental de hijos. Al premiar reiteradamente películas asociadas a la estilística de la búsqueda personal y familiar, el circuito de festivales da impulso a la relectura del pasado a través del prisma de la introspección y de los afectos. Este artículo traza un panorama de esa inflexión mediante el cotejo de multipremiados documentales de hijos con contraejemplos menos celebrados de esa filmografía. El objetivo es dar historicidad al “giro subjetivo” en cuestión, matizándolo a través del contraste entre estéticas exitosas y ofuscadas en los festivales. Emergen las novedades, pero también las preferencias y permanencias que actúan en la configuración de la memoria intergeneracional a lo largo de los años. En último término, la propia escritura académica despunta como otra línea de fuerza de ese proceso.

### **Palabras clave**

Documental; hijos; posmemoria; dictadura; festivales.

### **Abstract**

Film festivals are one of the historical vectors of the “subjective turn” of the memory of Southern Cone dictatorships in the second-generation documentary filmmaking. With repeated awards given to films stylistically marked by familial and personal quests, the festival circuit fosters an introspective and affective revision of the past. This paper offers an



# Cine Documental

overview of this change by comparing multi-awarded second-generation documentaries with less celebrated counterexamples of this filmography. The objective is to give historicity to the "subjective turn" in question, nuancing it by the contrast between successful and obfuscated aesthetics in festivals. The novelties emerge, but also the preferences and continuities operating in the configuration of the intergenerational memory over the years. In the end, academic writing itself emerges as another line of force in this process.

## **Keywords**

Documentary; second-generation; postmemory; dictatorship; festivals.

## **Resumo**

Os festivais são um dos vetores históricos da "guinada subjetiva" da memória das ditaduras do Cone Sul no cinema documental de filhos. Com os reiterados prêmios dados aos filmes ligados à estilística da busca pessoal e familiar, o circuito de festivais dá impulso à releitura do passado pelo prisma da introspecção e dos afetos. Este artigo traça um panorama dessa inflexão por meio do cotejamento de documentários de filhos multipremiados com contraexemplos menos celebrados dessa filmografia. O objetivo é dar historicidade à "guinada subjetiva" em questão, matizando-a pelo contraste entre estéticas exitosas e ofuscadas nos festivais. Emergem as novidades, mas também as preferências e permanências atuantes na configuração da memória intergeracional ao longo dos anos. No fim, a própria escrita acadêmica desponta como outra linha de força desse processo.

## **Palavras-chave**

Documentário; filhos; pós-memória; ditadura; festivais.

## Datos del autor

Fernando Seliprandy es doctor en Historia Social por la Universidad de São Paulo. Autor de *A luta armada no cinema: ficção, documentário, memória* (São Paulo: Intermeios, 2015). Integra el grupo de investigación CNPq "História e audiovisual: circularidades e formas de comunicação" ([seliprandy@hotmail.com](mailto:seliprandy@hotmail.com)).

**Fecha de recepción:** 4 de marzo de 2018.

**Fecha de aprobación:** 20 de mayo de 2018.

En los últimos años, los modos de rememoración de las dictaduras del Cono Sur han pasado por transformaciones significativas. Las voces de los descendientes de militantes de izquierda conquistaron un lugar destacado en el ámbito de las reelaboraciones de las experiencias autoritarias. Desde la segunda mitad de la década de 1990 hasta hoy, se han multiplicado las producciones artísticas vinculadas a hijo(a)s, sobrino(a)s o nieto(a)s de quienes se opusieron a los regímenes vigentes en la región entre las décadas de 1960 y 1980. En el campo del cine documental, esas expresiones ya constituyen un *corpus* fílmico substancial, particularmente en Argentina, Chile, Brasil y Uruguay. Episodios de resistencia, represión, asesinatos, desaparecimientos y exilios han sido revistos a través del foco de la intimidad, atravesados por los meandros de los lazos familiares. Ven la luz aspectos por mucho tiempo dejados en segundo plano por las matrices consagradas de la memoria colectiva: la infancia clandestina y exiliada; las tensiones entre compromiso político y abandono afectivo; la imagen huidiza de los padres desaparecidos y la presencia sofocante del fantasma heroico; la orfandad y los cortocircuitos identitarios. Las derrotas políticas se revisten con la carga de las pérdidas íntimas. El prisma de los afectos revela otras facetas de la gran historia (cf. Bonaldi, 2006). Una memoria



# Cine Documental

intergeneracional gana densidad en el documental contemporáneo.

Tal inflexión no es el mero fruto de una genérica "sensibilidad de época". Un diagnóstico abstracto del "giro subjetivo" de la cultura contemporánea (cf. Sarlo, 2007), a fin de cuentas, no esclarece gran cosa. Al respecto, Roger Chartier (2002: 35, traducción personal) ha escrito que "ese 'espíritu del tiempo', ese 'Zeitgeist' [...], más que aquello que explica, es justamente aquello que es necesario explicar". Hablar de "giro subjetivo" significa, muchas veces, usar una idea desencarnada para describir un fenómeno cultural que es histórico. El curso de esa mudanza es más complejo que el simple paso de un "antes" (grandilocuente, asertivo y cohesionado) a un "después" (familiar, introspectivo y reflexivo). Es preciso dar historicidad a ese proceso, identificar las instancias concretas de ese desplazamiento subjetivo de la memoria en relación con las grandes versiones conciliadoras -la perspectiva humanitaria basada en la victimización universal; la relectura épica de la resistencia (Lvovich; Bisquert, 2008; Napolitano, 2015).

En el caso del documental, los festivales de cine tienen un papel relevante en esa reconfiguración: al favorecer las circulaciones culturales, al consagrar determinadas estilísticas, impulsando ciertas claves de relectura del pasado dictatorial de la región. Tomando en cuenta los matices y las encrucijadas inherentes a este circuito, los festivales serán vistos aquí como uno de los *vectores históricos* de la inclinación íntima y familiar de la memoria que se observa en los últimos años.

# Cine Documental



*Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000)

En plena ascensión de la perspectiva transnacional, los festivales pasaron a atraer cada vez más el interés de investigadores del campo historiográfico (Goetschel; Hidioglou, 2013) y de los estudios de cine (Papadimitriou; Ruoff, 2016: 1). Ante la proliferación de esos eventos por el mundo desde fines del siglo XX, ha habido incluso quien ha advertido de la existencia de una cierta "festivalización" de la cultura (Goetschel; Hidioglou, 2013: 11). Los eventuales excesos, con todo, no anulan el hecho de que los festivales pueden ser analizados "como vectores de transferencias culturales y lugares de emergencia de nuevas formas [...] híbridas" (Fléchet, 2011: 262, traducción personal, énfasis de la autora). En el caso específico del cine, los festivales propician los contactos entre filmografías de diferentes partes, operando como "puntos nodales" (De Valck, 2007: 15, traducción personal) de las circulaciones de títulos; como "centros cruciales para el desarrollo de conocimiento cinematográfico y prácticas fílmicas" (Wong, 2011: 1, traducción personal); como "puntos de encuentro vitales para cineastas y profesionales del cine locales e internacionales" (Gutiérrez; Wagenberg, 2013: 296, traducción personal).

Sin embargo, esos flujos no están a salvo de tensiones. En



# Cine Documental



primer lugar, porque el propio circuito de festivales no es un ente unívoco: el grado de prestigio e impacto de cada evento varía; también lo hacen sus dinámicas geográficas (los festivales locales, los globales, con el peso de las relaciones Norte-Sul); y sus recortes temáticos (en los ejemplos aquí estudiados oscilando principalmente entre los generalistas, los especializados en documental, en cine latinoamericano o aquellos dedicados a la agenda de los derechos humanos). Además, en sí mismo, cada festival es un escenario de disputas en el que distintos grupos contraponen intereses estéticos, económicos, geopolíticos, turísticos, etc. (De Valck, 2007). Finalmente, las contradicciones afloran en las variadas funciones asumidas por los festivales, "su papel de lanzamiento, de fabricación, de promoción, de consagración y, por qué no, de canonización de artistas, de obras, de movimientos y de formas artísticas" (Goetschel; Hidioglou, 2013: 13, traducción personal).

Contactos, descubrimientos, difusión, desequilibrios, enfoques, disputas, legitimación, sedimentación, todo eso entra en juego en las circulaciones de los documentales intergeneracionales en los festivales. Las consideraciones que siguen ponen énfasis en las facetas de la exhibición y premiación, aunque no se ignore el influjo que tienen en este universo las plataformas de producción y financiación incluidas en los festivales, es decir, los laboratorios, las secciones de "work in progress" y los fondos de fomento (Falicov, 2010). El objetivo en este artículo es reflexionar sobre el impulso que les han dado las premiaciones en los festivales a formas específicas de rememoración de las dictaduras, en detrimento de otras. Metodológicamente, se propone como caso de estudio cuatro pares de documentales, con estilos diferentes, pero lanzados coetáneamente, dirigidos por hijas o hijos de militantes de Argentina, Uruguay, Chile y Brasil. Algunas preguntas guían estas reflexiones: ¿Cuáles son los trazos formales y narrativos compartidos por los documentales de hijos más premiados? ¿Qué perspectivas de relectura del pasado son privilegiadas? ¿Cómo son las producciones intergeneracionales relegadas por los

festivales? La hipótesis central es que al poner atención en las líneas de fuerza actuantes en el circuito de festivales se ilumina una faceta importante del proceso de paulatina conformación de la memoria familiar y subjetiva de las dictaduras que hoy está en boga. El "giro subjetivo" del documental se reviste, así, del carácter concreto de las dinámicas históricas.

## **Premios y consagración de la búsqueda subjetiva en el cine documental de hijos**

El recuento<sup>2</sup> de los premios conferidos a los documentales de hijos en los festivales revela una notable afinidad estético-narrativa entre los títulos más exitosos a lo largo de los años. Cuando concentramos la mirada en ese subgrupo de películas premiadas en el circuito de festivales, da la impresión de que la vertiente estilística de la búsqueda subjetiva e íntima tiene una primacía total en el cine documental hecho por hijas e hijos de exmilitantes. Vale la pena repasar algunos de esos títulos y sus premios en una lista que, lejos de ser exhaustiva, sirve para dimensionar el fenómeno:

- *Los rubios* (Albertina Carri, 2003): mejor película de la competición "Cine argentino: lo nuevo de lo nuevo", mención especial del jurado oficial y Signis, premio del público al mejor filme en el Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (Bafici); en 2004, mejor película en L'Alternativa: Festival de Cinema Independent de Barcelona; mejor nuevo director en el Festival Internacional de Cine Las Palmas de Gran Canaria.
- *El telón de azúcar* (Camila Guzmán Urzúa, 2006): en 2007, premio Louis Marcorelles en el Cinéma du Réel, Paris; premio Signis al documental en Cinélatino: Rencontres de Toulouse; mención especial en el Festival del Cinema Africano, d'Asia e America Latina, en Milán; premio Fipresci

# Cine Documental

en el Bafici; segundo premio del jurado al documental en el Festival de Cine de Lima: Encuentro Latinoamericano de Cine; mejor director y premio Signis en el Festival Internacional de Cine de Santiago (Sanfic); principal premio en el Festival du cinéma des peuples, Nueva Caledonia; primer Premio Coral al documental en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana.

- *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló y Susana Foxley, 2010): gran premio de la competición nacional en el Festival Internacional de Documentales de Santiago (Fidocs); mención en la competición jóvenes talentos del DOK Leipzig; segundo Premio Coral para documentales en el Festival de la Habana; en 2011, otros premios en festivales menores en Colombia, México, Chile, España, Bélgica y Estados Unidos.
- *Diário de uma busca* (Flavia Castro, 2010): premios de la crítica y del jurado estudiantil de cine del Festival de Cinema de Gramado; premio al mejor documental en el Festival de Biarritz: Cinémas et cultures d'Amérique Latine; mejor largometraje documental y premio Fipresci en el Festival de Río; en 2011, premio de la crítica al mejor filme en el Festival Internacional de Cine de Punta del Este; mejor documental de investigación y mejor filme internacional en lengua portuguesa en el Doclisboa; premio especial del jurado al documental en el Festival de la Habana.

He aquí una muestra que revela ciertos aspectos de este universo: la conquista de premios ora principales, ora colaterales, en festivales con mayor o menor reconocimiento; la fuerza de la dimensión nacional manifiesta en las premiaciones recibidas "en casa", o sea, en los países de origen de las películas, asociada al prestigio alcanzado en el ámbito transnacional, especialmente en el circuito europeo; la atención particular dedicada por el Festival de La Habana a esta filmografía, en clave continental; la categorización dentro de enfoques específicos (cine independiente, cine documental, cine latinoamericano, cine de derechos humanos, nuevos directores).



# Cine Documental



(h) *Historias cotidianas* (Andrés Habegger, 2000)

Tales variantes delimitan una rica atmósfera de circulaciones culturales, más allá de las peculiaridades de cada obra. Pero en conjunto estos títulos multipremiados se caracterizan por el impulso personal del documentalista como epicentro de la reelaboración del pasado familiar e histórico, exhibiendo las vicisitudes de una búsqueda fílmica marcada por la incerteza (Bernardet, 2005; Piedras, 2014). Un repertorio de figuras es compartido: 1) el motivo del silencio, del secreto o del enigma en el seno de la familia, variaciones del rompecabezas privado a ser descifrado mediante la revisión de los materiales salidos del "baúl" finalmente reabierto (álbumes de familia, filmaciones domésticas, cartas, diarios, etc.) y por las preguntas que obligan a los más viejos a hablar (cf. Bossy; Vergara, 2010: 36; Ortega, 2008: 78, 2010: 95-96); 2) los viajes de retorno o de descubrimiento rumbo a los espacios significativos de las historias familiares, incluyendo los lugares de origen, de exilio o de la tragedia, con sus encuentros y desencuentros (cf. Bossy; Vergara, 2010: 38-43; Ortega, 2008: 67-70); 3) las idas y vueltas de la búsqueda, aún en el diapasón de lo itinerante, ahora no tanto en la forma de un largo viaje a un lugar y un pasado específicos, sino como vaivenes de las investigaciones y hesitaciones del proceso fílmico: los trayectos urbanos (a pie o



# Cine Documental

motorizados), la búsqueda de la dirección de una vivienda, las llegadas a los archivos, a las casas de los entrevistados, a los monumentos, etc. (cf. Lie; Piedras, 2014); 4) las entrevistas con parientes y personas del círculo privado, en situaciones cercanas a un diálogo íntimo cargado de afectos y tensiones. Conjugando esas figuras básicas, organizándolas en una forma cinematográfica, el hilo narrativo de las búsquedas puede ser enmarañado o francamente lineal. Sea como sea, siempre hay un camino que está siendo recorrido, una travesía con grados variables de riesgo e indeterminación.

En el universo polifacético de los festivales, llama la atención tal predominancia de las derivas de la búsqueda personal entre los documentales de hijos más premiados. ¿Pero qué puede decirse sobre aquellas películas de segunda generación que no se encajan en esta tendencia? En las páginas siguientes, se propone un cotejamiento de algunos títulos copiosamente laureados con otros menos celebrados, contraejemplos no tan sintonizados con la vertiente que se ha vuelto dominante entre los vencedores de los festivales. Como se verá, el análisis por contraste de la filmografía de hijos ilumina aspectos no siempre tenidos en cuenta en las reflexiones sobre el fenómeno de la memoria intergeneracional. La idea que guía las comparaciones que se realizarán a continuación es la siguiente: más que una primacía absoluta del documental de búsqueda subjetiva en ese campo de la producción, lo que ocurre es la consagración de esta vertiente estética dentro de una gama estilística relativamente más variada.

Es interesante pensar que, allá por el año 2000, cuando la revisión del pasado dictatorial en el cine documental de hijos daba sus primeros pasos, dos títulos de origen argentino apuntaban para diferentes caminos estéticos. El primero de ellos es *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000), medimetro que en aquel momento ya contenía los rasgos más característicos del documental subjetivo en ese contexto: las hesitaciones en primera persona de la búsqueda emprendida por la hija, enunciadas por una marcadora voz en over confesional; la lectura

de la carta dejada por el padre; la revisión de los álbumes fotográficos de la familia; la figuración de la movilidad y de la inestabilidad en *travellings* filmados desde la ventana de vehículos (tras el asesinato de su padre, María Inés Roqué partió con su familia al exilio en México, donde se radicó); así como las entrevistas con familiares y excompañeros de militancia de Juan Julio Roqué, alias "Iván".

El segundo es (*h*) *Historias cotidianas* (Andrés Habegger, 2000), dirigido por un hijo de un desaparecido político. El cineasta también fue forzado a pasar la infancia exiliado en México. En este caso, el documental reúne las voces de seis hijos de militantes víctimas de la dictadura argentina. Sin embargo, entre los testimonios, ninguno es del propio Habegger. En lugar de un relato en primera persona, el montaje del filme construye una rememoración colectiva de las experiencias compartidas por los hijos, un retrato generacional revelador que, con todo, está más cerca de las convenciones del documental de entrevista que de las formas de la subjetividad del documental contemporáneo. En toda la obra, la única mención explícita a la experiencia personal de Andrés Habegger se encuentra en el intertítulo con la dedicatoria al padre que surge antes incluso de los créditos iniciales. O sea, la enunciación en primera persona queda circunscrita a un elemento paratextual, previo al filme propiamente dicho. Por lo demás, Habegger se mantiene detrás de las cámaras, en el papel de entrevistador invisible, siguiendo un código básico del documental de entrevista clásico (Bernardet, 2003). El hijo-director, esta vez, prefiere montar un mosaico de voces testimoniales ajenas, a pesar de que su propia vida se vio directamente afectada por la violencia de Estado (Amado, 2003: 145; Esteve, 2009: 342-373).

# Cine Documental



*Secretos de lucha* (Maiana Bidegain, 2007)

Tanto María Inés Roqué como Andrés Habegger pasaron por el trauma del asesinato político del padre y tuvieron que crecer exiliados en México. Se trata, por lo tanto, de experiencias compartidas, pero las formas encontradas para dar expresión a la memoria de segunda generación siguieron distintos modos estilísticos del cine documental: por un lado, la subjetividad explicitada por la hija-directora, que oye los testimonios de la generación anterior, pero coloca su propia voz en primer plano en un relato francamente personal; por el otro, el coro de voces que sirve para que el hijo-director construya una narrativa generacional en tercera persona. Se puede argumentar que, en 2000, *Papá Iván* ya adhería a una forma "emergente" del cine documental, mientras que *(h) Historias cotidianas* aún estaría vinculado a una forma "residual" (Williams, 2005). Tal reflexión no llega a ser del todo improcedente, pero haría falta identificar los motores de esa "emergencia" de la forma de la búsqueda íntima en el campo de la producción documental. Es allí donde entra en juego el papel de los premios conferidos a *Papá Iván*, dando impulso a esta ascensión de la enunciación en primera persona en detrimento de otra, el coro testimonial, tenida como "anticuada".

En septiembre de 2000, la coproducción entre México y Argentina

# Cine Documental

dirigida por María Inés Roqué recibía una mención honrosa en el festival *Contra el Silencio, Todas las Voces*, en México. En diciembre del mismo año, la consagración vendría con el primer premio en la categoría documental del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana. En el ámbito del evento cubano, resulta elocuente que *(h) Historias cotidianas* haya sido exhibido en una muestra paralela -algo que ya connota cierta jerarquización- en la misma edición que premió a *Papá Iván* con el máximo galardón para documentales. La película continuaría siendo premiada en 2001, recibiendo una mención especial en la Muestra Internacional de Cortometraje de Monterrey; el premio al mejor documental en el Festival Expresión en Corto, en Guanajuato, ambos en México; y una mención en la categoría documental de medimetro en el Festival Cinematográfico Internacional del Uruguay. En 2002, *Papá Iván* aún conseguiría el segundo premio en el Torino Film Festival, en Italia. He aquí una trayectoria expresiva, principalmente cuando la comparamos con el paso sin premios de *(h) Historias cotidianas* por festivales de cine realizados en Argentina (incluyendo Mar del Plata), Chile (Festival de Cine de Derechos Humanos Cine Forum), Países Bajos (entre ellos, el International Documentary Film Festival Amsterdam), Francia (Cinéma du Réel), Italia (Festival del Cinema Latino Americano di Trieste), así como la exhibición, ya mencionada, en el Festival de la Habana.

En otra esfera, *Papá Iván* no tardó en despertar el interés de la crítica académica y, muy pronto, aparecieron artículos que se aplicaron al estudio de este documental en el contexto del debate acerca del surgimiento de las voces de los hijos de desaparecidos en Argentina. A lo largo de los años, la película de María Inés Roqué se volvería una referencia básica al abordar el documental de segunda generación, junto a *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) y *M* (Nicolás Prividera, 2007) (cf. Amado, 2009; Esteve, 2009; Ortega, 2010; Piedras, 2014; Ros, 2012). En uno de los primeros escritos académicos dedicados al cine documental de hijos en Argentina, Ana Amado (2003: 145-146) distinguía el modo como, en *(h) Historias cotidianas*, Habegger

# Cine Documental

“elude la primera persona y legitima su propia perspectiva a través de otras voces, como si hubiera una dificultad en hablar en nombre propio acerca de la desaparición”, por un lado, y, por otro, en *Papá Iván*, la forma como Roqué utiliza “estrategias con las que organiza una narrativa personal sobre la historia, o sobre aquella porción de la historia que la involucra en sus consecuencias personales”.

Hoy por hoy, está claro que el camino abierto por *Papá Iván* fue el que prevaleció en ese campo cultural y memorialístico. Al punto de que el propio Andrés Habegger, dieciséis años después de *(h) Historias cotidianas*, retomó el tema en otro documental, ahora adhiriendo plenamente a la perspectiva de la búsqueda subjetiva familiar. Es eso lo que se ve en *El (im)posible olvido* (Andrés Habegger, 2016), coproducción entre Argentina, Brasil y México en la que el hijo-director finalmente se centra en su propia experiencia, intentando reconstituir la imagen de su padre desaparecido en Río de Janeiro, transitando entre los países de esa historia, enfrentando olvidos e incertezas, por medio de los recursos básicos del documental en primera persona.

Mirada aisladamente, la trayectoria de Andrés Habegger como cineasta es emblemática en lo que se refiere a la reconfiguración de la memoria en la producción documental de hijos de militantes víctimas de las dictaduras. Entre *(h) Historias cotidianas* y *El (im)posible olvido*, se hace notorio el paso de la tercera a la primera persona; del retrato generacional a la búsqueda personal; de las voces de los otros, editadas de forma cohesionada, a la voz propia cargada de hesitaciones. Con todo, es necesario matizar este cuadro. Aunque desconsiderada en el circuito de festivales de cine, y a pesar de las reservas de primera hora de la crítica académica, la vía formal emprendida por *(h) Historias cotidianas* no dejó de ser recorrida por otros documentales de hijos a lo largo de los años. Un ejemplo patente de ello es *D.F. (destino final)* (Mateo Gutiérrez, 2008). De modo similar a lo que ocurre en *(h) Historias cotidianas*, en esta película uruguaya de 2008, la

# Cine Documental

implicación personal del director queda explicitada en el intertítulo inicial, en el cual Gutiérrez informa el mes y el año de la muerte de su padre, un prominente político asesinado durante el exilio de la familia en la vecina Argentina (cf. Fuica, 2014; Ros, 2012: 181-190). Sin embargo, a continuación, el espectador tiene ante sí un documental testimonial de lo más canónico, un retrato biográfico lineal del padre construido por el coro de voces filmadas siguiendo el dispositivo básico de la entrevista: “[...] el entrevistado queda en el campo de la cámara, generalmente de frente (de espaldas solo cuando no quiere ser identificado); su mirada pasa junto al objetivo, a derecha o a izquierda, en dirección al entrevistador, que suele ser el propio realizador y que hace la pregunta a la que el entrevistado responde (es el llamado  $\frac{3}{4}$  de frente).” (Bernardet, 2003: 286, traducción personal). *D.F. (destino final)* circuló por festivales en Uruguay (incluyendo el Festival de Punta del Este de 2009), Colombia (Muestra Internacional Documental de Bogotá de 2009), México (DocsDF 2012) y Bolivia, sin conquistar premios. Fuera del circuito de los festivales, la película de Mateo Gutiérrez llegó a ser reconocida, siendo escogida como mejor documental uruguayo de 2008 por la Asociación de Críticos de Cine local; y como mejor filme nacional por el Instituto del Cine y Audiovisual del Uruguay (ICAU).



# Cine Documental

*Mi vida con Carlos* (Germán Berger-Hertz, 2009)

Aun así, eso es poco si lo comparamos con la recepción de otro título de origen uruguayo lanzado solo un año antes de *D.F. (destino final)*. Se trata de *Secretos de lucha* (Maiana Bidegain, 2007), documental que recurre a las figuras básicas de la búsqueda en primera persona, tal como han sido descritas anteriormente. En esta coproducción entre Uruguay y Francia, la hija-directora acompaña a su padre en un viaje de retorno al país de procedencia, después de años de una ausencia motivada por el exilio en el País Vasco francés (cf. Fuica, 2014). La película de Maiana Bidegain conquistó el importante premio al mejor documental en el Festival de Biarritz: Cinémas et Cultures d'Amérique Latine de 2007; el premio del público al mejor documental en el Festival International du Film d'Histoire de Pessac, ambos en Francia; y otra vez el premio del público al documental, en Australia, en el Sydney Latin American Film Festival de 2008.

Algo semejante sucede con dos documentales de hijos de origen chileno lanzados el mismo año. Uno de ellos es *Mi vida con Carlos* (Germán Berger-Hertz, 2009), título fuertemente asentado en la esfera del documental de búsqueda personal, con el director enfrentado a la desaparición de su padre en el norte chileno. En esta coproducción entre Chile y España, Berger-Hertz revisita lugares, álbumes de familia y rollos de super-8, alternando conversaciones con su madre y sus tíos, elaborando su duelo en una especie de carta fílmica, con su voz en over dirigiéndose, en segunda persona, al padre desaparecido (cf. Ortega, 2010: 95; Ros, 2012: 144-154). Si *Secretos de lucha* había conquistado el premio al mejor documental en el Festival de Biarritz de 2007, dos años después *Mi vida con Carlos* repetía ese logro -habría que destacar que, en las dos ediciones posteriores, de 2010 y 2011, Biarritz aún otorgaría ese mismo premio a *Diário de uma busca* (Flavia Castro, 2010) y *Abuelos* (Carla Valencia Dávila, 2010), respectivamente. Ya en 2010, *Mi vida con Carlos* se hizo con los premios a mejor largometraje extranjero, mejor fotografía y premio del público a mejor filme



# Cine Documental

en el Festival de Gramado -en la misma edición en que *Diário de uma busca* recibió los premios de la crítica y del jurado de estudiantes de cine. Ese año, la película de Berger-Hertz también conquistaría otros premios en el Rencontres du Cinéma Sud-Américaine de Marseille (crítica y público); en la Mostra de Cinema Llatinoamericà de Catalunya (mejor documental) y en el Festival de Málaga (mención especial del jurado); en el Ischia Film Festival (mejor documental), en Italia; en el San Diego Latino Film Festival (mejor documental), en Estados Unidos; y en el Hot Docs Canadian International Documentary Festival (premio del público).

El contraste entre la serie de premios de *Mi vida con Carlos* y el caso de *El memorial* (Andrés Brignardello Valdivia, 2009) refuerza la hipótesis discutida en estas páginas. Este segundo documental chileno de 2009 también fue dirigido por el hijo de un padre asesinado por la dictadura. Sin embargo, ese hecho no queda claro a lo largo del filme, y lo que se ve es un documental que compila de forma convencional entrevistas con hijas e hijos (incluyendo el hermano del propio cineasta, sin que se destaque, en absoluto, ese lazo de parentesco) de víctimas del régimen de Pinochet, cuyos nombres están inscritos en el Monumento a los Detenidos Desaparecidos y Ejecutados Políticos de la Región de Valparaíso, inaugurado en 2008. *El memorial* llegó a ser premiado en el Festival de Cine Social y de Derechos Humanos de Valparaíso de 2009 (premio memoria y dictadura). Se trata, por lo tanto, de un reconocimiento local, de carácter muy específico, y la propia bibliografía sobre el cine documental chileno de segunda generación, en general, ni siquiera menciona esa película.

Esos "olvidos" en los recuentos analíticos sobre la filmografía de hijos revelan mucho a la hora de estudiar la perspectiva privilegiada en ese campo de estudios. De modo análogo a lo que ocurre en los festivales, hay que tener en cuenta que la escritura académica también tiene sus preferencias estilísticas. En Brasil, un caso elocuente en ese sentido es *O dia que durou 21 anos* (Camilo Tavares, 2012). De hecho, esa película puede ser

# Cine Documental

considerada un contraejemplo radical de documental de segunda generación. Su director es hijo de Flávio Tavares, uno de los militantes de izquierda liberados de la cárcel a cambio del embajador estadounidense Charles Elbrick, secuestrado por la guerrilla urbana en Río de Janeiro en 1969. Sin embargo, formalmente, ese filme borra cualquier trazo visible de la subjetividad del hijo, la narración pasa de largo ante los dilemas de la intimidad, su abordaje de la historia prescinde de la familia como punto de partida. La película tiene otra propuesta, situada en el extremo opuesto de las derivas autorreferentes. Se trata, en su caso, de demostrar, mediante documentos inéditos y entrevistas con especialistas, la acción conspiratoria de Estados Unidos a favor del golpe de 1964 en Brasil. El tono del documental es el del periodismo de investigación, presentando los resultados de un trabajo hecho a cuatro manos: en la producción trabajaron juntos padre e hijo, el periodista experimentado y el documentalista debutante en largometrajes.

*O dia que durou 21 anos* no fue totalmente ignorado por el circuito de festivales: el filme llegó a conquistar reconocimientos internacionales, como el premio especial del jurado del Long Island Film Festival de 2012 y del Arizona International Film Festival de 2013, ambos en Estados Unidos; además del premio al mejor documental extranjero en el St. Tropez International Film Festival de 2013, en Francia. Sea como sea, por lo general, esta película ni siquiera llega a ser considerada como un "documental de hijo" por la bibliografía brasileña dedicada al tema, lo que se explicaría por su estilística muy cercana al periodismo de investigación.

Cuando se piensa que *Elena* (Petra Costa, 2012) surge en Brasil el mismo año que *O dia que durou 21 anos*, la contraposición resulta reveladora. *Elena* es una producción bien acabada que lleva la subjetividad al paroxismo, cuando el "yo" de la realizadora oscila entre el lugar de enunciación y la sobredimensión del ego. De todos los títulos recabados en el desarrollo de esta investigación, el filme de Petra Costa fue

# Cine Documental

uno de los que más premios recibió y que más circuló por festivales alrededor del mundo. Curiosamente, en esa película el tema de la dictadura es tangencial. La cineasta menciona de paso la militancia de izquierda de sus padres, pero la narración está mucho más centrada en la fusión de las trayectorias de vida de Petra Costa y de su hermana Elena, bajo el espectro de la tragedia del suicidio de esta última, en el seno de la familia. De todas maneras, se trata de una obra que llama la atención por su hiperbólico paso por el circuito de festivales. *Elena* estuvo presente en cerca de cincuenta festivales, habiendo sido premiada en, al menos, diez. Limitémonos solo a los premios más decisivos: en el Festival de Brasília do Cinema Brasileiro de 2012, en la categoría documental, recibió el premio de dirección, montaje y dirección de arte, asimismo fue la elegida del jurado popular; en el Festival de la Habana de 2013, se llevó el primer premio de la categoría documental -en la sección en que competía con *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2013), el cual conquistaría una mención; el mismo año, en el Festival Internacional de Cine en Guadalajara, *Elena* obtuvo una mención especial en la categoría documental iberoamericano; y otra mención en la competición internacional del ZagrebDox, Croacia; un premio más de fotografía, en el Planete+ Doc Film Festival, en Varsovia. Y, aún, en festivales con temática más específica: en 2013, mejor documental en el Festival de Films de Femmes de Créteil, Francia; mejor documental en Los Angeles Brazilian Film Festival, Estados Unidos. En 2014, *Elena* se llevó el premio al mejor documental en el Arlington International Film Festival, nuevamente en Estados Unidos; así como otro premio al mejor documental -por votación del público-, en el Festival Sesc Melhores Filmes. De las principales vitrinas internacionales del cine a los eventos en municipios en el interior de Brasil, las premiaciones de *Elena* dan muestras de la fuerza de la legitimación que ese tipo de documental familiar y subjetivo alcanzaba en el circuito de festivales. Más allá de la considerable inversión en su promoción, es como si la película de Petra Costa correspondiese de forma certera a las

# Cine Documental

expectativas estéticas predominantes en ese y en otros contextos. Pues, festivaes aparte, *Elena* es el título que tuvo más público en salas de cine y su recepción crítica fue una de las más calurosas entre los documentales de segunda generación brasileños (cf. Terron; Laub, 2014).



*Elena* (Petra Costa, 2012)

Otros documentales intergeneracionales sobre las dictaduras del Cono Sur que formalmente siguen la idea de la búsqueda subjetiva y familiar continúan conquistando variados premios en el circuito de festivales: *Tiempo suspendido* (Natalia Bruschtein, 2015), mejor documental tanto en el Budapest International Documentary Film Festival como en el Chicago International Film Festival, además de premios en los festivales de Mar del Plata (mención especial) y de la Habana (Feisal), entre otros; *Allende mi abuelo Allende* (Marcia Tambutti, 2015), que conquistó el prestigioso L'Œil d'or al mejor documental en el Festival de Cannes de 2015, y más reconocimientos en el Sanfic (premio del público) y en Mar del Plata (segundo premio Recam); *El pacto de Adriana* (Lissette Orozco, 2017), premiado en el Festival de Guadalajara (premio especial del jurado), en el Bafici (mención especial en la competencia derechos humanos), en el Festival Cinematográfico Internacional del Uruguay (mejor película en la competencia derechos humanos), en la Mostra Internacional de

# Cine Documental

Cinema de São Paulo (premio del jurado en la categoría nuevos directores), y también en la Berlinale (premio de la paz) y en Cinélatino de Toulouse (premio Signis en la competencia documental).

En principio, todos esos premios no harían más que corresponder a la función que se espera del circuito de festivales: seleccionar obras, identificar novedades, celebrar ciertas poéticas, jerarquizar relevancias, consagrar tendencias emergentes, dejando en segundo plano las realizaciones más convencionales. De hecho, los contraejemplos aquí aludidos se encuadran, de diferentes maneras, en los códigos del documental testimonial más básico, el de las "cabezas parlantes" -y otros casos podrían ser mencionados, tales como *15 filhos* (Maria Oliveira y Marta Nehring, 1996), *Panzas* (Laura Bondarevsky, 2000), *Che vo cachai* (Laura Bondarevsky, 2002) y *Nietos (identidad y memoria)* (Benjamín Ávila, 2004), títulos en que la voz colectiva de la segunda generación también se expresa dentro de la forma del coro de entrevistas. Incluso en el caso de que tales contraejemplos fuesen tachados sumariamente como "estéticamente irrelevantes" (lo que, huelga decir, no es el objetivo de este texto), la existencia misma de esa vertiente dentro de la filmografía documental de hijos ilumina, por contraste, ciertas dinámicas en juego.

En primer lugar, las permanencias estilísticas. Por más que, desde el inicio, los festivales hayan privilegiado la tendencia de la búsqueda familiar e íntima, es un hecho que los documentales de entrevista convencionales continúan siendo realizados también por hijos de militantes víctimas de las dictaduras. Eso, por sí solo, no revela gran cosa. Sin embargo, cuando se tiene en cuenta el peso de las entrevistas en la estructuración de los propios documentales de búsqueda personal, es posible vislumbrar una permanencia estilística de segundo grado en esa filmografía. A fin de cuentas, es evidente que la entrevista sigue teniendo un papel central en esa producción memorialista, incluso en los documentales más subjetivos. Cabe preguntarse hasta qué punto el documental testimonial es



# Cine Documental



efectivamente una forma "residual" o si no continuará siendo, realmente, el substrato fundamental de las obras identificadas con las formas subjetivas "emergentes". Hay que recordar que la entrevista nunca desapareció del documentalismo analizado aquí. En realidad, en la mayoría de los casos, aunque haya una fuerte presencia de la primera persona en clave reflexiva, los testimonios (de familiares o compañeros de militancia de los padres) conducen la narración de forma decisiva, con un mayor o menor grado de convencionalismo. En rigor, los caminos de la búsqueda en primera persona y del coro de voces de entrevistados no son paralelos. Estas son formas que se cruzan, que se hibridizan en la producción actual, no siempre de manera lograda. En ese sentido, *Marighella* (Isa Grinspum Ferraz, 2011), dirigido por la sobrina del líder guerrillero brasileño, es solo uno de los casos en que la rígida estructura del documental de entrevista convencional acaba imponiéndose como fuerza organizadora de la deriva introspectiva en boga en el documental contemporáneo.

Todo esto complica el diagnóstico del "giro subjetivo", remitiendo a la segunda dinámica en juego en este tablero de novedades y permanencias estilísticas. Me refiero al riesgo de que el reiterado éxito de la forma de la búsqueda familiar esté transformando las marcas reflexivas de la enunciación en primera persona en una nueva fórmula del cine documental. La legitimación dada por las premiaciones en los festivales termina retroalimentando la proliferación del prisma íntimo y afectivo de revisión del pasado autoritario de la región, siendo una fuerza relevante en la densificación de tal reconfiguración de la memoria en la producción documental de los últimos años. La consagración en los festivales de esta modalidad formal de la filmografía de los hijos termina teniendo como efecto colateral la consolidación de sus figuras expresivas. Con tantos premios conferidos a las obras centradas en la apertura de las indagaciones privadas, estaría surgiendo en el documental contemporáneo, paradójicamente, una codificación de los rasgos de la incerteza de la búsqueda. En esos términos, la

reconfiguración de la memoria de las dictaduras del Cono Sur emprendida por la segunda generación acabaría cayendo en un nuevo encuadramiento del pasado dentro de consensos actualizados. Tal vez sea esta la gran encrucijada de la trayectoria descrita: un movimiento de selección y codificación estético-narrativa que es indisociable de este circuito transnacional y, dialécticamente, está en franca contradicción con sus múltiples facetas.

## **Vectores históricos del "giro subjetivo": festivales y escritura académica**

A lo largo de este artículo se ha tratado de dar mayor concreción a los impulsos de reconfiguración de la memoria en el documental de hijos, destacando ciertos contrastes que matizan y complican el panorama del "giro subjetivo". Este no es el fruto de un "espíritu natural" de la contemporaneidad. La nueva matriz de rememoración, apoyada en las vivencias familiares de las generaciones más jóvenes, ha sido construida históricamente, en una profundidad diacrónica que lleva ya por lo menos dos décadas. Constitutivamente en fricción con el carácter polifacético del circuito de festivales, existe una línea de fuerza actuante a lo largo de ese proceso, una valoración de la subjetividad reflexiva que, antes que ser una característica genérica de la época, surge al amparo de la legitimación de una determinada vertiente entre otras del documentalismo intergeneracional. En el centro del "giro" está la inclinación de ciertos actores del campo cultural a enfatizar el prisma subjetivo.

Con sus premios, los festivales de cine, entre grados de prestigio, escalas geográficas y focos temáticos variables, son instancias decisivas de esa legitimación selectiva de un tipo de documental y de memoria intergeneracional. Pero es preciso decir que hay otros actores en escena. Porque la valoración estética de la búsqueda personal vacilante en el universo del documentalismo de hijos depende también de aquello que la academia escribe sobre esa filmografía. Y, en el ámbito

# Cine Documental

académico, la propia noción de "giro subjetivo" es parte de ese proceso: al destacar algunas obras (justamente, aquellas que siguen las formas emergentes de la introspección), al ignorar otras (las formas convencionales, que continúan siendo producidas), al aplicar determinadas guías de interpretación (lo irrepresentable, la "posmemoria", etc.), al celebrar ciertas características estéticas (indeterminación, deriva, ensayismo, autobiografía, *performance*, reflexividad, etc.).

Los festivales son un rico objeto de estudio, y aquí se ha visto hasta qué punto pueden tomar parte de los procesos culturales memoriales. La reflexión académica -incluyendo el artículo que el lector tiene ahora en manos-, al volverse hacia esa filmografía enfatizando el "giro subjetivo", termina consagrando, ella también, una forma específica de las elaboraciones intergeneracionales. Ante los documentales de hijos, los premios en festivales y la producción académica son dos vectores históricos que se entrelazan en el impulso de reconfiguración de la memoria de las dictaduras del Cono Sur.

## **Bibliografía**

Amado, Ana (2003), "Herencias: generaciones y duelo en las políticas de la memoria", *Revista Iberoamericana*, v. 69, n. 202, p. 137-153, enero-marzo. En línea: <<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2003.5690>>. Último acceso: 4 diciembre 2017.

\_\_\_\_\_ (2009), *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*, Colihue, Buenos Aires.

Bernardet, Jean-Claude (2003), "A entrevista" en \_\_\_\_\_. *Cineastas e imagens do povo*. Companhia das Letras, São Paulo. p. 281-296.

\_\_\_\_\_ (2005), "Documentários de busca: 33 e *Passaporte húngaro*" en Maria Dora Mourão y Amir Labaki (org.), *O cinema do real*, Cosac Naify, São Paulo. p. 142-156.

Bonaldi, Pablo Daniel (2006), "Hijos de desaparecidos: entre la



# Cine Documental

construcción política y la construcción de la memoria" en Elizabeth Jelin y Diego Sempol (org.), *El pasado en el futuro: los movimientos juveniles*, Siglo XXI, Buenos Aires. p. 143-184.

Bossy, Michelle; Vergara, Constanza (2010), *Documentales autobiográficos chilenos*, CNCA, Santiago. En línea: <<https://goo.gl/bYT3qK>>. Último acceso: 4 diciembre 2017.

Chartier, Roger (2002), *A história cultural: entre práticas e representações*, Difel, Lisboa.

De Valck, Marijke (2007), *Film festivals: from European geopolitics to global cinephilia*, Amsterdam University Press, Amsterdam.

Esteve, Laia Quílez (2009), *La representación de la dictadura militar en el cine documental argentino de segunda generación*, 538 f. Tesis (Doctorado en Estudios de Comunicación) - Universitat Rovira i Vigili, Tarragona. En línea: <<http://www.tdx.cat/handle/10803/8596>>. Último acceso: 4 diciembre 2017.

Falicov, Tamara L. (2010), "Migrating from South to North: the role of film festivals in funding and shaping Global South film and video" en Greg Elmer et al. (org.), *Locating migrating media*, Lexington Books, Lanham. p. 3-21.

Fléchet, Anaïs (2011), "Por uma história transnacional dos festivais de música popular: música, contracultura e transferências culturais nas décadas de 1960 e 1970", *Patrimônio e memória*, v. 7, n. 1, p. 257-271, junio. En línea: <<https://goo.gl/WPHaCa>>. Último acceso: 4 diciembre 2017.

Fuica, Beatriz Tadeo (2014), "Memory or postmemory? Documentaries directed by Uruguay's second generation", *Memory Studies*, v. 8, n. 3, p. 298-312. En línea: <<http://mss.sagepub.com/content/8/3/298>>. Último acceso: 20 julio 2016.

Goetschel, Pascale; Hidirolou, Patricia (2013), "Introduction: Le festival, object de l'histoire" en Anaïs Fléchet et al. (org.), *Une histoire des festivals (XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*,

# Cine Documental

Publications de la Sorbonne, Paris. p. 7-15.

Gutiérrez, Carlos; Wagenberg, Monika (2013), "Meeting points: a survey of film festivals in Latin America", *Transnational cinemas*, v. 4, n. 2, p. 295-305. En línea: <<https://goo.gl/WNjHVV>>. Último acceso: 4 diciembre 2017.

Lie, Nadia; Piedras, Pablo (2014), "Identidad y movilidad en el cine documental latinoamericano contemporáneo: *Familia tipo* (2009) e *Hija* (2011)", *Confluencia*, v. 30, n. 1, p. 72-86, Fall. En línea: <<https://doi.org/10.1353/cnf.2014.0009>>. Último acceso: 20 abril 2017.

Lvovich, Daniel; Bisquert, Jaquelina (2008), *La cambiante memoria de la dictadura*, Universidad Nacional de General Sarmiento, Los Polvorines; Biblioteca Nacional, Buenos Aires.

Napolitano, Marcos (2015), "Recordar é vencer: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro", *Antíteses*, v. 8, n. 15, p. 9-44, noviembre. En línea:

<<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/23617>>. Último acceso: 15 mayo 2017.

Ortega, María Luisa (2008), "Las modulaciones del 'yo' en el documental contemporáneo" en Gregorio Martín Gutiérrez (ed.), *Cineastas frente al espejo*, T&B Editores, Madrid. p. 65-81.

\_\_\_\_\_ (2010), "Nuevos tropos en el documental latinoamericano: subjetividad, memoria y representación" en Antonio Weinrichter (org.), *.Doc: el documentalismo en el siglo XXI*, Festival Internacional de Cine Donostia-San Sebastián. p. 77-99. En línea: <<https://goo.gl/M3wg8X>>. Último acceso: 4 diciembre 2017.

Papadimitriou; Lydia; Ruoff, Jeffrey (2016), "Film festivals: origins and trajectories", *New review of film and television studies*, v. 14, n. 1, p. 1-4. En línea: <<http://dx.doi.org/10.1080/17400309.2015.1106686>>. Último acceso: 30 abril 2017.

Piedras, Pablo (2014), *El cine documental en primera persona*, Paidós, Buenos Aires.

Ros, Ana (2012), *The Post-dictatorship generation in Argentina, Chile, and Uruguay: collective memory and cultural production*, Palgrave MacMillan, New York.

Sarlo, Beatriz (2007), *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, Companhia das Letras, São Paulo; Editora UFMG, Belo Horizonte.

Terron, Joca Reiners; Laub, Michel (ed.) (2014), *Elena: o livro do filme de Petra Costa*, Arquipélago Editorial, Porto Alegre.

Williams, Raymond (2005), "Base e superestrutura na teoria cultural marxista", *Revista USP*, São Paulo, n. 65, p. 210-224, marzo-mayo. En línea: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i66p209-224>>. Último acceso: 18 enero 2017.

Wong, Cindy Hing-Yuk (2011), *Film festivals: culture, people, and power on the global screen*, Rutgers University Press, New Brunswick.

## Nota

<sup>1</sup> Traducido del portugués por Ignacio Del Valle Dávila.

<sup>2</sup> Se llevó a cabo un recuento de las circulaciones y premiaciones en festivales de un corpus extensivo de documentales intergeneracionales en bancos de datos filmográficos, listas de vencedores, catálogos y noticias de prensa. Entre las bases digitales se destacan: Portal del Cine y el Audiovisual Latinoamericano y Caribeño (<http://cinelatinoamericano.org>); Cinechile (<http://cinechile.cl>); Cinenacional (<http://www.cinenacional.com>); Filmografia Brasileira (<http://www.cinematca.gov.br>); UruguayTotal (<http://www.uruguaytotal.com/estrenos/>); IMDb (<http://www.imdb.com>); British Council: Festivals Directory (<http://film.britishcouncil.org/>); Guia Kinoforum (<http://www.kinoforum.org.br/guia/>).