

Cine Documental

La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real

Jens Andermann y Álvaro Fernández Bravo (comps.). Buenos Aires: Colihue, 2013.



La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real constituye la más reciente publicación de la colección "A oscuras" (Colihue Imagen), dedicada al análisis del campo cinematográfico nacional e internacional. En este caso, se trata de una compilación organizada por Jens Andermann y Álvaro Fernández Bravo, que reúne los trabajos presentados en el marco de una serie de encuentros llevados a cabo por críticos y realizadores brasileños, argentinos y del mundo anglosajón entre 2008 y 2010, destinados a analizar el cine argentino y brasileño contemporáneo a la luz de las proyecciones de lo real y sus retornos, en línea con lo postulado por Hal Foster en su ya célebre obra. La hipótesis de partida planteada en dichos encuentros sostenía que el surgimiento -prácticamente simultáneo- tanto en Argentina como en Brasil de cinematografías "post-crisis" (Nuevo Cine Argentino y Cinema da Retomada), en contextos de emergencia social, produciría nuevas inquietudes -temáticas y



Cine Documental



formales-, atravesadas por el "peso de lo real". Un real imposible de abordar ya desde los lineamientos de la modernidad cinematográfica (desde Kracauer y Bazin hasta Deleuze y Comolli, señalan Andermann y Fernández Bravo) y que "remitiría a vivencias resistentes a ser inscriptas en tramas coherentes sin dejar resto, lo que a su vez colocaría a ambas cinematografías en un plano de contemporaneidad con un 'cine global' alternativo que se erigiría en contra-imagen a la globalidad audiovisual promovida por las grandes corporaciones massmediáticas" (8-9). En este sentido, las observaciones en torno a las nuevas formas de inscripción de lo real posibilitaron, a su vez, reflexiones sobre los vínculos entre lo local y lo global, en la medida en que, si bien el retorno de lo real se plantea como un problema de alcance global en el campo del arte contemporáneo, lo local mantiene su vigencia a través de la presencia de rasgos propios irreductibles a una mirada transnacional.

A lo largo de la sucesión de encuentros, los interrogantes iniciales conllevaron la aparición de nuevas preguntas, en torno a la entidad de la imagen fílmica en la era digital, la relación del cine actual con las imágenes de archivo, la reescenificación, entre otras, sobre las que se articulan los trabajos que integran la compilación. La misma se estructura a partir de cuatro secciones, de las cuales la primera: *Balances y relecturas: lo real en el cine argentino y brasileño contemporáneo*, se inicia con "La cámara lúcida", de José Carlos Avellar. El autor analiza dos filmes: *Juizo* (Ramos, 2008) y *Jogo de cena* (Coutinho, 2007), cuyos relatos comparten un mismo procedimiento eje: el montaje de escenas de ficción (o escenas escenificadas en términos del autor) con escenas reales (o escenas no escenificadas), a través del cual se evidencia cuánto de puesta en escena interviene en el documental y cuánto de documental (en el sentido de la realidad que la cámara capta sin haber sido previamente escenificada) forma parte de la ficción. *Juizo* transcurre en la sala de audiencias de un juzgado de Río de Janeiro en el cual se dirime la responsabilidad de un grupo de jóvenes marginales ante



Cine Documental



diversos delitos. Siguiendo el procedimiento antes mencionado, los jóvenes infractores son sustituidos por otros que repiten lo que los acusados respondieron ante los jueces. Se trata de intérpretes que "reconstituyen el instante del interrogatorio, no porque tengan una formación o una natural habilidad para interpretar, sino a partir de sus directas experiencias de vida" (24). Por su parte, *Jogo de cena* se organiza en torno a la filmación de un grupo de mujeres, reunidas a partir de un anuncio publicitario en el que se convocaba a mujeres mayores de diez y ocho años, residentes en Río de Janeiro y que tuvieran "historias para contar". El director del film incluyó a su vez a actrices invitadas con el fin de repetir las historias contadas por las entrevistadas. El resultado de ambas películas es una reconstitución que "introduce en la imagen un fragmento de realidad y su otro-yo o, si preferimos, un fragmento de ficción y su otro yo. Se trata de la radicalización de un comportamiento esencialmente cinematográfico" (25). Finalmente, Avellar analiza *Mutum* (Kogut, 2007), basada en un texto de Guimarães Rosa. La película aborda la vida cotidiana en una hacienda desde el punto de vista de un niño, interpretado -como el resto de los personajes- por actores no profesionales y de modo tal que adquiere la apariencia de un documental. Sin embargo, y como señala Avellar citando a la directora del filme: "El cine es siempre una cuestión de mise-en-scène. La única realidad que existe en una película es la realidad interna de una película" (38).

En "Las huellas del pie: riesgos y desafíos del cine argentino contemporáneo", David Oubiña se propone reflexionar sobre las relaciones entre el cine, el registro, la representación y la realidad a través del análisis de cuatro filmes documentales argentinos: *Oscar* (Morkin, 2003), *Bonanza* (Rosell, 2001), *Estrellas* (León y Martínez, 2007) y *Copacabana* (Rejtman, 2007). Oubiña analiza el vínculo que se establece en cada uno de los films entre registro y relato: de mayor distancia (en el caso de *Oscar* y *Copacabana*), de mayor apego hacia el objeto del film -por



Cine Documental



ende de menor distancia entre el evento y la mirada del realizador- (en el caso de *Bonanza* y *Estrellas*). El autor concluye que en los filmes que escogen alejarse de su objeto emerge una mirada que revela un espacio diferente y que son estos filmes los que logran “construir una dimensión política, no porque sustenten una ideología en particular sino porque fundan una nueva relación crítica de las imágenes con la realidad” (49). “¿Más allá del realismo del shock?”, el trabajo de Karl Eric Schollhammer, aborda los vínculos entre lo real y el realismo (los realismos) a través de las perspectivas de Alain Badiou, Fredric Jameson y Hal Foster. Siguiendo a Badiou, considera a lo real como “resultado de una relación contra fáctica entre la realidad y la representación, que tuerce o rompe con los lazos de similitud y sólo puede ser reconocida indirectamente en un acto de pasión reflexiva” (51), del cual el teatro de Bertolt Brecht funciona como ejemplo paradigmático. Schollhammer parte luego de la periodización propuesta por Jameson (los paralelismos entre fotografía y realismo, cine y modernismo y medios digitales y postmodernismo), para establecer un recorrido por las formas del realismo a lo largo de los siglos XIX y XX (el realismo representativo, el realismo subjetivo, el realismo mágico, el realismo crítico) y concluir con el análisis del vínculo entre realismo y realidad. Finalmente, el autor hace referencia a la concepción de realismo postulada por Hal Foster en *El retorno de lo real*, en la cual se plantea un pasaje del realismo como efecto de representación a un realismo como evento del trauma. Foster se propone poner en juego los dos modelos de representación (el modelo referencial y el modelo de simulacro) y es esta coexistencia la que para Schollhammer deviene en el “realismo traumático”. Un realismo extremo -el realismo del shock- más allá del cual se extiende un campo sobre el que el autor instala un interrogante: “Se trata entonces de preguntar dónde y cómo puede emerger un ‘nuevo realismo’ que sea capaz de demarcar su terreno y enfrentar de modo diferente los desafíos éticos y estéticos presentados por la extrema violencia” (63).



Cine Documental



En "Elogio de la dificultad: notas sobre realismo y narración en el cine argentino contemporáneo", Domin Choi se propone problematizar la cuestión del realismo a través del análisis de determinados films argentinos contemporáneos: *El secreto de sus ojos* (Campanella, 2009), *Ocio* (Villegas y Lingenti, 2011) y la filmografía de Lisandro Alonso (*La libertad*, *Los muertos*, *Liverpool*). Choi involucra en su argumentación los principios a través de los cuales se construyen los realismos literario y pictórico para vincularlos luego con el realismo en el cine. Así, señala que si en la literatura el problema fundamental del realismo tiene que ver con la traducción de la experiencia individual al campo de la palabra, en pintura se trata de cómo trasponer la observación de la realidad al plano de las imágenes. En el cine, la cuestión del realismo se relaciona estrechamente con el registro, a su vez directamente vinculado con el dispositivo ya que, como indica Choi citando a Rancière, es éste el que "resuelve la cuestión de la mimesis en su raíz: la denuncia platónica de las imágenes, la oposición entre la copia sensible y el modelo inteligible" (70). En este sentido, el autor del trabajo concluye que la creatividad del cine no debería ya anclar en las potencialidades del registro, sino en una serie de operaciones cinematográficas tendientes a superarla.

"Personajes comunes en películas contemporáneas brasileras y argentinas", de Denilson Lopes, es el trabajo que cierra la primera sección del libro. En el mismo, Lopes se propone pensar las características que adquiere lo "común" hoy partiendo del análisis de los personajes comunes en el cine de Lucrecia Martel, Lisandro Alonso, Martín Rejtman, Walter Salles, Karim Aïnouz y Eduardo Valente. Para el autor, la noción de "personaje común" se constituye a través del diálogo con la literatura. Así, hace referencia a las posibles relaciones del hombre común con el *flâneur* de Baudelaire (el cual se sumergía en la multitud invisibilizándose en ella), como así también con Bartleby y Bernardo Soares (que encarnan al pequeño empleado que actúa como espectador del mundo), para concluir que el hombre común no es



Cine Documental



hoy el hombre pobre del naturalismo ni aquel estigmatizado por la exclusión social. Por el contrario, "Lo común es una construcción transversal que atraviesa identidades pero no las elimina y tal vez, en este contexto global de hoy, atraviere también culturas" (78-79). Lopes toma luego como punto de partida de su análisis al personaje de "Un corazón sencillo", Felicité, al cual vincula con Biela, protagonista de *Uma vida emsegredo*, de Autran Dourado y con los personajes de los filmes de Alonso, Rejtman, Martel, Salles, Ainouz y Valente. Hacia el final del trabajo, Lopes señala que: "En el periplo realizado (...) se reafirma la importancia de colocar no sólo al cotidiano sino a toda la experiencia del hombre común en un cuadro trasnacional" (87), como vía para continuar reflexionando sobre las características de la "vida ordinaria" en el cine, la literatura y el teatro contemporáneos.

La segunda sección de la compilación, titulada *Real y repetición*, se inicia con el trabajo de Angela Prysthon: "La sensibilidad de lo banal en el cine contemporáneo", en el cual la autora indaga en torno al "paradigma estético de la banalidad" (93) en el cine argentino y brasileño contemporáneo. Para ello, considera, por un lado, los filmes de Martín Rejtman (*Rapado*, *Silvia Prieto* y *Los guantes mágicos*) y, por otro, los filmes del Cinema da Retomada, fundamentalmente los de Marcelo Pedroso, Gabriel Mascaró, Daniel Bandeira, Marcelo Lordello y Leonardo Lacca. La obra de Rejtman se configura, señala Prysthon, a partir del planteamiento de un verosímil absoluto que, al otorgarle aval de realidad a todo tipo de situaciones, establece "un sistema de paradojas en el cual lo banal y el *nonsense* se confunden" (96). Las características que la autora indica como propias del cine de Rejtman (la movilidad estática, la generación de anticlímax, el despojamiento) le permiten pensar en una continuidad entre este universo y el de las películas realizadas en Recife a fines de la década de 2000. Se trata de filmes predominantemente documentales que reaccionan contra el localismo folclórico característico del cine de las generaciones anteriores, apartándose del *sertón* como escenario



Cine Documental



privilegiado, del *manguebeat* (movimiento musical de la década del noventa), de las *road-movies* como procedimiento narrativo central, para centrarse en historias cotidianas, ordinarias, "mínimas". Es en este punto, en la sensibilidad que genera lo banal, en el cual la autora encuentra "una suerte de resistencia, de choque" que posibilita "atravesar de modo crítico y original los estereotipos de la humanidad" (108).

En "La imposibilidad contemporánea de no retornar de lo real: sobre la presencia de lo misterioso en el cine argentino reciente", Silvia Schwarzböck aborda la noción de misterio como clave de lectura de cuatro películas argentinas: *La mujer sin cabeza* (Martel, 2008), *Las vidas posibles* (Gugliotta, 2008), *Los paranoicos* (Medina, 2008) y *El artista* (Cohn y Duprat, 2008). Una lectura que le permite a la autora, a su vez, releer el Nuevo Cine Argentino de los noventa. Los personajes centrales de los cuatro filmes exhiben una voluntad de no saber (vinculada con las circunstancias que atraviesan en cada caso) que la autora relaciona con "cierto estado de la subjetividad durante la última dictadura: la de aquellas personas que no tenían militancia política" (120) y que actuaron como testigos del terrorismo de Estado ubicándose por fuera de una situación en la que en realidad estaban inmersas. Esta problemática, la complicidad civil con la dictadura, que el Nuevo Cine Argentino no abordó específicamente por considerarla tema central del cine de los ochenta, del cual buscaba diferenciarse, reaparece en el cine contemporáneo bajo la forma del misterio. Un misterio que se alinea con la decisión de no saber de los personajes y con la comodidad que esta situación (no enfrentar la verdad) les depara en cada caso. Si el retorno de lo real en el cine argentino contemporáneo se inició en la oralidad de las películas de los noventa (en cuanto al empleo del lenguaje coloquial por oposición al tono declamatorio de los filmes de la postdictadura), en el cine de comienzos del siglo XXI, el retorno de lo real devino en ese efecto de lectura que, en términos de Schwarzböck, constituye el misterio.



Cine Documental



“El cine documental y el retorno de lo que fue”, de Andrea Franca, se propone analizar la reescenificación como un procedimiento que posibilita poner en tensión las imágenes del presente y del pasado. Así, recorre las diversas formas que adoptó la reescenificación a lo largo de la historia del cine, desde sus orígenes en *Nanook* (Flaherty, 1922) o *L’assassinal du duc de Guise* (Pathé, 1908), pasando por el Neorrealismo italiano, el cine de Jean Rouch y el documental contemporáneo (Coutinho, Kiarostami, Huyghe), para detenerse en el análisis de dos filmes en particular: *Wilsinho Galileia* (de Andrade, 1978) y *Serrasda desordem* (Tonacci, 2006). Partiendo de las ideas postuladas por Didi-Huberman en *Imágenes pese a todo* y *Cuando las imágenes toman posesión*, Franca problematiza el lugar que adquieren las imágenes del pasado en el discurso audiovisual, en particular en el cine documental. En este sentido, revaloriza el empleo de la reescenificación como un recurso que posibilita dislocar el lugar del espectador, entendiéndolo no como “ilustración de un real preexistente, sino como un campo a ser trabajado, a ser comprendido, a ser asociado a otros tiempos, otras historias y otras memorias” (136).

En “El actor (de lo) real: reescenificación y transmisión en *S21* y *Serras Da Desordem*”, Ivone Margulies aborda asimismo la noción de reescenificación y el análisis de *Serras Da Desordem* (Tonacci, 2006), pero considerándolos, en este caso, desde la perspectiva de los actores que intervienen en este tipo de filmes. La autora describe diversas situaciones fílmicas en las cuales se propone el retorno de personas a lugares en los cuales las mismas experimentaron hechos traumáticos, centrándose en especial en *S21, la máquina de matar del Khmer Rojo* (Panh, 2003) y *Serrasda desordem*. “¿Cuál función, referencial o retórica está en juego cuando la persona real actúa los eventos de su propia vida?” (140-141) se interroga Margulies en el inicio del trabajo. El desarrollo del análisis le permite sostener que la utilización de este procedimiento genera una fuerte inquietud crítica y propicia reflexiones en torno a la eticidad de los relatos. A la vez,



Cine Documental



sostiene que la reescenificación posibilita renovar la pregunta sobre el por qué del retorno del actor (de lo) real y sobre su rol al funcionar como “agente de la incomodidad crítica” (156).

“Imágenes de la otredad, pulsión documental y la postergación del habla: un diálogo entre el cine de Lisandro Alonso y Andrea Tonacci”, el trabajo de Edgardo Dieleke se propone indagar en la construcción de los sujetos (del Otro) en los filmes de Alonso (*La libertad, Los muertos y Liverpool*) y en *Serras da desordem*, de Tonacci. En su análisis articula, en cada caso, el uso del habla (la lengua en la cual se comunican los protagonistas, sus modalidades de contacto con otros sujetos) con la copresencia de rasgos documentales y ficcionales que exhiben los relatos. De esta manera, el trabajo aporta una nueva perspectiva sobre estos filmes, que problematiza los discursos históricos, la representación de la naturaleza pero, además, la relación entre el director del filme y el protagonista del mismo, así como el propio rol del cine en cuanto a la configuración del Otro como sujeto.

“Más allá de la reflexividad: actuación y experiencia en León, Rejtman y Coutinho”, de Joanna Page, cierra la segunda sección de la compilación. La autora aborda la noción de “performance” a partir de la relación entre actuación, experiencia y verdad en cuatro películas: *Estrellas* (León y Martínez, 2007), *Entrenamiento elemental para actores* (León y Rejtman, 2009), *Jogo de cena* (Coutinho, 2007) y *Moscú* (Coutinho, 2009). Page analiza los procedimientos a través de los cuales se plantea la imposibilidad de separar la actuación teatral de la *performance* de la vida cotidiana (*Estrellas* y *Entrenamiento elemental para actores*), así como los modos en que la actuación “produce una forma de experiencia” (179) en los filmes de Coutinho. Se trata de filmes que “logran desautorizar cualquier noción esencialista de la realidad o la autenticidad mediante la recuperación del proceso de la representación” (182). De esta manera, la autora concluye que la actuación se posiciona como un recurso capaz de



Cine Documental



generar nuevos conocimientos y capaz de proponer una "salida" ante la oposición entre reflexividad y referencialismo.

La última sección del libro, *Archivos del presente*, se inicia con "La escena y la inscripción de lo real", en el cual César Guimarães se propone analizar las relaciones entre documental y ficción desde una perspectiva que combine la dimensión semiológica con la pragmática y buscando superar la idea, extendida en la actualidad según plantea el autor, de la indistinción entre el modo "documentalizador" y el modo "ficcionalizador" o, dicho de otro modo, la disolución de las fronteras entre ambos. Guimarães defiende "el carácter inestable de la distinción entre documental y ficción -tomado como un constructor histórico y epistemológico-" (192), justificando su posición a través del análisis de la relación entre dos momentos del cine brasileño, representados por *Iracema, uma transa amazônica* (Bodanzky, 1974), por un lado, y *Jogo da cena* (Coutinho, 2007) y *Moscú*, (Coutinho, 2009), por otro. El desarrollo del análisis le permite sostener que antes que "eliminar el problema de la referencia e instalar cómodamente al espectador en la indistinción de los géneros documental y ficcional, (...) ciertas películas responden con una desorientadora encadenación de *mises en abyme* y de pasajes oblicuos entre los regímenes de la ficción y del documental" (195), que explicitan la vigencia de la necesidad de continuar problematizando los vínculos entre ambas variables.

En "José Padilha y el secuestro de los medios", Tom Cohen aborda el cine en la era de la modernidad hiperindustrial a partir de una figura que le permite metaforizar la época en cuestión: se trata del ómnibus como un espacio que posee ventanas-pantallas a través de las cuales mirar hacia el exterior o desde las cuales observar el interior. Así, esta figura es puesta en relación con el film de José Padilha (*Ônibus 174*), de 2002, a la vez que relacionada con los ómnibus (y los trenes) como figuras de la experiencia cinemática en las películas de Alfred Hitchcock. Padilha caracteriza a su película como un "documental teórico",



Cine Documental



lo cual, señala Cohen, "equivale a sugerir que (éste) no puede ser digerido como film, que renuncia a las ficciones ostensibles del cine y que sólo puede ser mirado (...) como abriendo un hueco en la confabulación de un 'real', en las propias redes mediáticas, a las que llamamos 'Brasil'" (...) (208). De esta manera, el "documental teórico" se propone como un género híbrido, característico del siglo XXI y del cual *Ônibus 174* es, plantea Cohen, el único ejemplo.

"Fuera de escena: el nuevo cine argentino y la crisis de 2001", el trabajo de Jens Andermann, reflexiona sobre los vínculos entre estética y política a partir de la relación entre el Nuevo Cine Argentino y el momento histórico en que éste se desarrolló. Andermann considera al modo de instalarse en tiempo y espacio del Nuevo Cine Argentino no como paralelo sino como adverso al acontecer político-social de la época (atravesado por los efectos de la crisis de 2001): "Hay en el Nuevo Cine Argentino una política de la imagen que apunta no hacia la comunalidad sino hacia lo singular, no hacia la transparencia de una voluntad política compartida sino hacia la opacidad y las contradicciones de 'mundos originarios' (Deleuze, 1983: 173) de los que esta voluntad surge y en los que se abisma" (226). El autor ejemplifica su postura en función del análisis que realiza sobre *Memoria del saqueo* (Solanas, 2003), *Espejo para cuando me pruebe el smoking* (Fernández Mouján, 2005) y *Habitación disponible* (Poncet, Burd y Gachassin, 2004). Así, señala que si en la primera prima una "política del reconocimiento", en las dos últimas se hace presente "la otra escena política", que al devenir en una "política de la desfamiliarización", cuestiona desde un exterior crítico la posibilidad de construcción de un "lugar común" a partir del cual urdir una política colectiva.

En "Imágenes de archivo / Memorias del trabajo: en torno a la crisis argentina del 2001", Mariano Mestman se propone analizar los modos en que los documentales realizados en torno a la crisis de 2001 incorporan materiales de archivo, relativos al mundo del trabajo (extraídos de films anteriores) y las características que



Cine Documental



dichos materiales adquieren en el marco de los nuevos relatos de los que forman parte. En este sentido, Mestman sostiene que “una suerte de sensibilidad nostálgica parece atravesar el remontaje de los materiales de archivo utilizados, que pasan a funcionar como contrapunto crítico del proceso de desindustrialización y precarización del empleo, desocupación y pobreza propios del momento de realización o el inmediatamente anterior” (245). Así, Mestman analiza las modalidades de incorporación de material de archivo en *La televisión y yo* (Di Tella, 2003), *Rastrojero, utopías de la Argentina potencia* (Pastor y Colombo, 2005) y *Rerumnovarum* (Battle, Molnar y Schindel, 2001), observando los procedimientos a través de los cuales se despliega la sensibilidad nostálgica mencionada. En este sentido, Mestman señala como recurso principal el establecimiento de un contrapunto, apoyado por la banda sonora, entre las imágenes de archivo y las imágenes que revelan la actualidad (en ocasiones se trata del mismo espacio en el pasado y en el presente -la misma fábrica, por ejemplo-, en otras la actualidad se presenta de modo genérico). A modo de observación final, el autor expresa que los filmes analizados no parecen interesarse en la desnaturalización del material de archivo que incorporan, una práctica habitual en cierta fracción del cine de montaje contemporáneo. Como si en estas películas, realizadas en el marco de la crisis, “hubiese algo del presente de la crueldad de la desigualdad, desocupación o pobreza, que impide al director jugar con los archivos de lo real (...)” (258) Así, las imágenes de archivo incluidas en los documentales actuales “remiten a una narrativa perdida que puede ser rememorada, incluso para la acción presente, pero que ya no es más posible de (re)construir ante la profundidad de la crisis nacional en torno al 2001 (...) Una narrativa (una experiencia) en la que el mundo del trabajo asumía una centralidad en relación con un proyecto de nación que de algún modo se confronta con la ausencia o dificultad de alcanzar narrativas análogas en el presente de la realización” (260).



Cine Documental



“El yo como otro: lo real, el archivo y el testigo en tres films latinoamericanos contemporáneos”, de Alvaro Fernández Bravo, aborda asimismo el uso de material de archivo, en este caso como vía para producir una imagen del sujeto. Fernández Bravo analiza *La televisión y yo* (Di Tella, 2003), *Um passaporte húngaro* (Kogut, 2002) y *Santiago: uma reflexão sobre o material bruto* (Moreira Salles, 2007) a partir de la relación entre imagen, sujeto y archivo. El autor postula que los tres films acuden a la figura de un tercero para configurar la imagen del yo, un tercero que adquiere un lugar central en la medida en que ese otro convocado, en principio, como testigo acaba invadiendo la imagen y adueñándose de ella por completo. Fernández Bravo señala que “La tercera persona (...) cumple una función clave en tanto superficie donde proyectar las imágenes capaces de hablar sobre el yo por intermedio de otro. Esas imágenes, a su vez, ya no pueden distinguirse de un ‘real’ exterior a ellas mismas; la distinción entre realidad y apariencia ha desaparecido (...)” (277), lo cual revela la “naturaleza precaria, artificial (...) e indiscernible de la vida real como materia de la fábula cinematográfica” (277).

Finalmente, Laura Mulvey analiza el uso de materiales de archivo en “14 dislocaciones: reflexiones sobre el cine de compilación colonial”. La autora señala que el film de compilación se construye sobre una grieta o dislocación entre, por un lado, el material original y, por otro, la nueva lectura que surge de su reensamblaje. Dicha grieta opera en tres niveles: el tiempo transcurrido entre la filmación del material original y su compilación, el carácter de “cita” que adquiere el fragmento de film escogido para integrar la compilación y el valor que se le otorga al material de archivo en el film que lo incorpora. Mulvey analiza la vinculación entre el *footage* y la compilación en el cine de compilación colonial a la luz de las ideas de Derrida sobre el film de archivo. Para ello, analiza dos films: *Morder Dao, de schildpadgelykende* (Monnikendam, 1995), que registra la colonización de las Indias Orientales Holandesas y *Black Balance*



Cine Documental



(César, 2011), que aborda la colonización en África. Mulvey introduce en su lectura la perspectiva psicoanalítica destacando posibles puntos de encuentro entre el film de compilación y el psicoanálisis (el interés por interrogar el pasado, las dislocaciones que en ambos se hacen visibles) y una posible analogía entre éstos y la estructura del trauma. Hacia el final del trabajo, la autora vuelve sobre las ideas de Derrida al señalar que “el film de compilación puede realizar un gesto que tiende hacia una respuesta ética al material original crudo, desafiando implícitamente su naturaleza autoritaria así como la del propio imperio. Y (quizás) su promesa, el mensaje de los fantasmas suspendidos a través del tiempo (en su mesianidad) puede comenzar a articularse en la historia y el psicoanálisis y, últimamente, en la esfera pública de los propios poderes imperiales” (293).

Recorrer los trabajos reunidos en *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real*, permite acceder al estado de los estudios sobre el cine documental contemporáneo argentino y brasileño (y sus vinculaciones con el cine ficcional) a partir de perspectivas diversas y, en algunos casos, contrapuestas. La decisión de incluir en el volumen estudios sobre un mismo film desde diferentes perspectivas de análisis (es el caso por ejemplo de *Jogo de Cena*, y *Serras da Desordem* –en relación con el cine brasileño–, y de *Estrellas* y los filmes de Rejtman y de Alonso –en cuanto al cine argentino), complejiza el abordaje y da cuenta de la presencia de una multiplicidad de miradas, imprescindible ante la conformación de todo objeto de estudio. A la vez, direccionar la perspectiva analítica hacia un mismo grupo de películas puede llevar a circunscribir en demasía el campo de análisis y en este sentido, en una lectura del Nuevo Cine Argentino como la que propone *La escena y la pantalla*, se percibe la ausencia de películas y autores centrales en el desarrollo de dicho movimiento (Pablo Trapero e Israel Adrián Caetano por nombrar sólo dos de los más representativos). De esta manera, y a pocos años del Nuevo Cine Argentino y del Cinema da Retomada, la



Cine Documental



compilación realizada por Andermann y Fernández Bravo contribuye a la historización de dichos movimientos surgidos durante la década del noventa y a la comprensión de su vinculación con el cine argentino y brasileño en la actualidad, como así también con la escena social en la que éstos se inscriben. Lo hace desde el marco de los estudios comparados, una disciplina en auge para la cual la presente obra constituye un sólido y significativo aporte.

Por Malena Verardi