

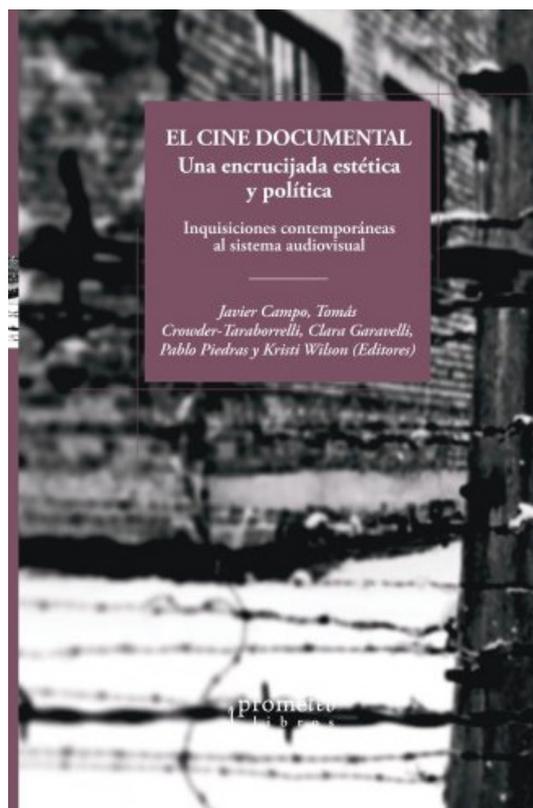
EL CINE DOCUMENTAL. UNA ENCRUCIJADA ESTÉTICA Y POLÍTICA. INQUISICIONES CONTEMPORÁNEAS AL SISTEMA AUDIOVISUAL

Javier Campo, Tomás Crowder-Taraborrelli, Clara Garavelli, Pablo Piedras y Kristi Wilson (eds.)

Buenos Aires

Prometeo Libros, 2020

228 páginas



El cine documental. Una encrucijada estética y política es una obra colectiva producida a raíz de la conferencia internacional sobre documental y medios *Visible Evidence XXIV* (Buenos Aires, 2017) y editada por sus organizadores. Los ecos del evento llegan al libro a través del enfoque en América Latina, la presencia de voces

imprescindibles para pensar el cine de lo real y la escritura múltiple en matices metodológicos, conceptuales y estilísticos. El resultado es parte de los estudios de cine históricamente enfocados en el valor político del documental, y aporta visiones originales sobre problemas que atañen tanto al cine latinoamericano como a la producción global de no ficción.

Ante los disímiles modos de hacer y entender el cine de no ficción, la introducción del volumen —firmada por los editores— acota el objeto de estudio en torno a cuestiones que se verifican a lo largo de la obra sin resultar excluyentes. En primer término opera el paradigma propuesto por Hal Foster en 1996: el retorno de lo real en una cultura necesitada de dar cuenta de sus experiencias traumáticas e interesada en los discursos sobre la realidad. Bajo esa premisa, la estructura del libro se articula en relación a la crítica del sujeto, la negociación del otro cultural y el papel de la tecnología. Como punto de partida para el análisis, los editores sitúan estas problemáticas en torno al sistema audiovisual en Latinoamérica a partir de las últimas décadas del siglo XX y las primeras del siglo XXI. Sobre ese contexto reciente terminan orbitando —con distintos grados de relación— los textos incluidos. Su lectura propicia, sin embargo, una reflexión cruzada entre experiencias de creación provenientes de distintas filmografías y entre periodos históricos determinantes para el desarrollo del documental como forma estética y política. Argumentaciones que han estado vigentes por décadas en la aproximación crítica y académica al cine político son actualizadas a través de nuevas aproximaciones a casos conocidos y de ejemplos recientes de resistencia y disidencia tanto en América Latina como en otros escenarios.

La obra está compuesta por la introducción citada y cuatro capítulos: «Memoria y olvido», «Propaganda y militancia», «Censura y disidencias» y «Hacia una poética documental». Los capítulos segundo y tercero forman una unidad en torno al cine entendido como político —militante o disidente— y vinculado a condiciones históricas marcadas por la Guerra Fría y sus vestigios. Sobre ese núcleo gravitan los capítulos primero y último, un encuadre que ayuda a pensar lo documental y expande la literalidad de la dimensión política expuesta en la parte central del volumen. El conjunto comprende doce textos de índole diversa: aproximaciones fundamentalmente teóricas, análisis sobre procesos y formas audiovisuales, e informes críticos sobre aspectos históricos y de actualidad.

En el primer capítulo, dedicado a la construcción de la memoria en el documental, Thomas Elsaesser propone una alternativa a los procesos de rememoración y olvido sujetos al archivo u otras materializaciones y fetichizaciones del pasado en el contexto capitalista y tecnológico actual. Su crítica plantea la posibilidad de una memoria cultural a partir de un contraciclo que va de la historia a la memoria colectiva y de ésta al trauma individual para dar cuenta del pasado suprimido. Este interés inicial en aspectos subjetivos y traumáticos de la memoria da lugar —de manera progresiva en el capítulo— a la concepción de un cine alejado de metodologías programáticas, expectativas de objetividad e intencionalidades que instrumentalizan la experiencia. En «Iluminado por el olvido: una conferencia», Andrés Di Tella presenta su trabajo con imágenes cuya condición de desecho revela sentidos antes obliterados por la intencionalidad original del material. Su labor de reapropiación incluye tanto fotografías anónimas encontradas en la calle como material audiovisual propio, parte de una película anterior o descartado en montaje. Mientras Di Tella se ocupa de la dimensión fantasmática de los restos a partir del proceso de creación propio, Irene Depetris lo hace desde el aspecto formal de la obra de Tiziana Panizza. «Espacios Insulares. Documental y etno-cartografía afectiva en la cultura rapanui» conjetura un cine donde cartografiar es dar forma audiovisual a la latencia de temporalidades múltiples, traumáticas, que coexisten con las historias del presente. La emergencia de una memoria cultural se concreta aquí en la potencia del medio audiovisual para crear, desde su materialidad, un registro que integre indicio y espectro, presencia y ausencia, construcción histórica y resto.

Mark Williams y Bret Vukoder abren el capítulo dedicado al cine de propaganda y militancia con la propuesta del Proyecto de Ecología de Medios (*The Media Ecology Project*), una red global e interdisciplinar de estudios académicos que fomenta el estudio de la colección de películas de la Agencia de Información de los Estados Unidos (USIA, por sus siglas en inglés). Solo disponible en Estados Unidos desde 2012, el archivo cuenta con 18.000 obras producidas entre 1953 y 1999 particularmente en regiones como América Latina, el sur global, el norte y este de Europa, el mundo árabe y el sudeste asiático. Algunos de estos escenarios de la Guerra Fría reaparecen en este capítulo y el siguiente como parte de un mapeo de las derivas del pensamiento de izquierda a través del cine militante y disidente.

Raquel Schefer se ocupa así del *newsreel* y sus dinámicas formales no estandarizadas con el objetivo de reconsiderar nociones tradicionales sobre el cine político y su relación con el cine de vanguardia / experimental. *Maranhão 66* (Glauber Rocha, 1966) sirve a la autora como referente de operaciones estéticas y narrativas que pueden considerarse políticas, emancipadoras, en la medida que disrumpen el sistema de representación, en este caso documental, y suponen además una crítica a visiones totalitarias y teleológicas de la historia. En virtud de este cine marcado por la experimentación, María Luisa Ortega rastrea de manera exhaustiva los ecos del giro político y formal del documental latinoamericano en la España de los años sesenta y setenta. Su perspectiva sobre la heterogeneidad de prácticas documentales y sus recepciones transnacionales deja ver las suturas del complejo tejido político de la izquierda global. Al mismo tiempo, Ortega permite ver mejor especificidades y desarrollos posteriores de las cinematografías nacionales que toma como referencia. Éste es el caso del cine cubano, visto desde las obras dispares de Nicolás Guillen Landrián y Santiago Álvarez. Fernão Pessoa Ramos cierra este capítulo premonitorio con un texto transicional hacia el cine más reciente. Vuelve sobre la obra de Rocha —esta vez en relación con su película *Câncer (Câncer, 1972)* y la participación en ella de Eduardo Coutinho— para establecer un puente entre el legado del primero y el itinerario político y artístico del segundo. A partir del análisis de esa figura fundamental que es Coutinho, Pessoa Ramos aporta una comprensión radical de la correlación entre los destinos del cine de no ficción y el pensamiento político latinoamericanos. Como continuación pertinente de las reflexiones previas, el tercer capítulo profundiza en la oposición entre cine y poder. Esta sección no solo presenta la dicotomía entre institucionalidad y arte, también ahonda en un cine que se radicaliza formal y conceptualmente en el acto de disentir y enfrentar la censura. En ese sentido, Lúcia Nagib investiga la idea de «no-cine» en relación a la trilogía prohibida del cineasta iraní Jafar Panahi: *Esto no es una película (In film nist, 2011)*, *Pardeh (2013)* y *Taxi Teherán (Taxi, 2015)*. Su contribución radica en elaborar el concepto en términos estéticos, narrativos y experienciales, sin reducirlo al alto grado de posproducción de la realidad que la tecnología digital ha introducido en el proceso cinematográfico. Este cine se niega exponiendo sus mecanismos intrínsecos y encuentra su sentido en el incumplimiento de su funcionalidad. Al inscribirlo

en la genealogía de la estética de la negatividad, Nagib dispone la posibilidad de pensarlo también a la luz de las prácticas artísticas contemporáneas.

Desde una perspectiva más centrada en el aspecto institucional de la censura, Michael Chanan actualiza las contradicciones expuestas por Ortega con relación al caso cubano. «El rostro cambiante del cine cubano: un informe y una reflexión» devela dinámicas de control político del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos, experiencias de resistencia desde el cine producido por una nueva generación de cineastas y aspectos relativos a las condiciones socioeconómicas y el clima político observados. Conocedor de la política cultural y la historia del cine de la isla, Chanan parece contarnos lo «leído entre líneas» de opiniones y hechos que van articulándose en el relato hacia un sentido coartado por la censura y las ideologías.

Chris Holmlund cierra el capítulo con una reflexión sobre la representación de los pioneros transgénero en los Estados Unidos de los años cincuenta, sesenta y setenta. A modo de informe de investigación, la autora identifica problemas claves en los documentales analizados, pero la amplitud del estudio —nueve obras realizadas entre 1987 y 2017— no facilita una inmersión total en los casos ni una puesta en relación suficiente de sus rasgos singulares. «Pioneros transgénero: documentales que forman la 'Hirstory'» es, sin embargo, una contribución indispensable para conocer y revisar la construcción documental del género y la identidad sexual en el medio estadounidense e informar el estudio de otros contextos. El libro concluye con la propuesta conceptual de Mi-

chael Renov «Hacia una poética documental». Escrito hace tres décadas, este texto esencial apareció por primera vez traducido al español en 2010 en el primer número de la revista *Cine documental*. Con él volvemos a cuestiones y ejemplos fundacionales sobre la práctica documental que dialogan a destiempo con problemas y devenires de este modo de cine tratados en los capítulos anteriores. Llegado este punto, es posible que el lector reconsidere la idea de no ficción acotada en la introducción del libro: frente a la indistinción entre ficción y documental como rasgo sobresaliente del audiovisual contemporáneo, esa acotación acentúa parámetros como la expectativa de realidad por parte del público y la ética de los pactos entre creadores y personajes; a su vez, sugiere que la tendencia a las formas híbridas, ensayísticas y autobiográficas no ha desplazado otras más tradicionales como el cine directo y el cine urgente. En un libro que explora la relación entre estética y política, esta perspectiva podría resultar desfasada si la dimensión política de la experimentación formal no deviniera un tema central en la obra. Varios de los autores incluidos y la propia composición del volumen problematizan una concepción normativa del documental en favor de experiencias de creación que den cuenta de la condición del sujeto contemporáneo. Sin abandonar los predios conocidos de las prácticas no ficcionales, *El cine documental. Una encrucijada estética y política* termina expandiendo esos límites.

Susana Barriga