

*EL CINE DOCUMENTAL EN PRIMERA PERSONA*

Pablo Piedras

Buenos Aires

Paidós, 2014

281 páginas

189 pesos argentinos / 20 €



El desarrollo de la historiografía del cine documental en lengua castellana experimentó un momento de esplendor durante la primera década de nuestro siglo, auspiciado tanto por festivales de cine documental como festivales de corte generalista que incluyeron, como parte de su labor de visibilización de este género, la edición y publicación de libros cuya temática estaba ligada a su programación. Cabe destacar como antecedente de la literatura ensayística en torno al documental en primera persona, *Cineastas frente al espejo*, coordinado por Gregorio Martín Gutiérrez para el Festival Internacional de las Palmas en 2008, un libro que abrió un campo de reflexión, relativamente nuevo al público hispanohablante, introduciendo, además, buena parte de la bibliografía extranjera que ha sido fuente de inspiración para trabajos posteriores en este ámbito de estudio.

El libro de Pablo Piedras trabaja a partir de buena parte de la bibliografía generada en esta época de renovación del documental, al mismo tiempo que intenta encontrar las especificidades del cine documental en primera persona en

Argentina. Por este motivo, resulta paradójica la omisión de cualquier referencia al documental argentino tanto del título como de la mayoría de los epígrafes del índice, lo que podría conducir a error al futuro lector.

Sin embargo, Pablo Piedras delimita de forma clara el objeto de estudio del libro en la introducción: «analizar las implicaciones estéticas, políticas, éticas y culturales relativas a la incorporación del cineasta como vector organizativo de la enunciación, la narración y la puesta en escena en el cine argentino de no ficción» (p. 21). Esta declaración de principios junto a la elección y análisis de una filmografía básicamente argentina nos lleva a cuestionar esta omisión.

La estructura del trabajo de Pablo Piedras se configura a partir de la relación entre un marco conceptual establecido a través de la reflexión teórica generada fundamentalmente en torno a la literatura internacional clásica documental (Bill Nichols, Michel Renov, Carl Plantinga...) y el documental autobiográfico (Jim Lane, Philippe Lejeune y Alain Bergala...), y las características propias del documental argentino marcado por el contexto sociocultural y la idiosincrasia de sus documentalistas.

La búsqueda de las trazas de la narración en primera persona en el cine de los años 60 y 70 y su conexión con el documental contemporáneo en Argentina marcan el punto de arranque de la estructura del libro. Frente a una producción mayoritaria de cine social y político, el autor encuentra algunos antecedentes que exponen matices narrativos subjetivos «discretos» como la voz en *off* del director Jorge Prelorán en *Damancio Caitruz* (1969), la inclusión de la presencia del director Raymundo Gleyzer en *Nota sobre Cuba* y la ficcionalización en *Reflexiones de un salvaje* (1979) de Gerardo Vallejo, dispositivos que más tarde serán utilizados de forma recurrente en el documental subjetivo contemporáneo.

En el segundo capítulo del libro el autor se centra en los factores históricos, culturales y esté-

ticos de la subjetivación del cine documental internacional para pasar posteriormente a trabajar sobre la taxonomía de la primera persona y las estrategias de autoexposición, centradas en el análisis de documentales argentinos como *Familia tipo* (2009) de Cecilia Priego, *En memoria de los pájaros* (2000) de Gabriela Golder, *Encontrando a Víctor* (2004) de Natalia Bruschtein o *Los rubios* (2003) de Albertina Carri.

Esta reflexión sobre el discurso del yo en el documental se extiende al tercer capítulo donde el autor introduce, además, una conexión con la literatura argentina contemporánea, en concreto *Historia del llanto* de Alan Pauls, *Cómo me hice monja* de César Aria y *Los topos* de Félix Bruzzone, cuyas indagaciones subjetivas en el terreno de la familia enunciadas desde la posición de los hijos entroncan con la exploración de buena parte del documental en primera persona en Argentina. Las conclusiones a las que llega el autor en base a esta interesante intersección le llevan a determinar que son las modalidades en primera persona las que ofrecen mayores contactos con otros discursos de la cultura contemporánea, en particular con la literatura, gracias a la libertad que le otorga la autoría del relato, más allá de la fiabilidad mimética del mundo representado.

En el siguiente capítulo, Pablo Piedras analiza una problemática recurrente en el estudio del documental, la distinción entre historia y memoria, debate que traslada al ámbito del documental autobiográfico trazando una línea evolutiva entre el discurso documental y la historiografía en Argentina.

El autor presenta como rasgo característico de los años 80 la dicotomía entre el gran relato y la contrahistoria a través de dos «películas faro»: *La República perdida I* (1983) y *La República perdida II* (1986) de Miguel Pérez como ejemplo de producciones institucionales y *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987) de Carlos Echevarría, como producción independiente, películas que presentan «la convicción de la existencia de un pasado dotado de continuidad y direccionali-

dad» (p. 157). Durante la década de los 90, el autor destaca un tipo de narración construida en base a la subjetividad del testimonio a través de dos ejemplos, *Montoneros, una historia* (1994) de Andrés di Tella y *Cazadores de utopías* (1995) de David Blaustein, películas que siguen mostrando «la misma fe en la capacidad del documental para decir ya sea de modo crítico, interrogativo o asertivo, algo confiable sobre el referente histórico» (p. 163). Es en la primera década de nuestro siglo cuando se produce un cambio de paradigma epistémico en el documental argentino. Frente a la preservación y la persuasión, Pablo Piedras indica la emergencia de estrategias analíticas o interrogativas, que exhiben una preocupación más expresiva que narrativa. Por último, y esta vez centrado en otra temática recurrente del análisis documental, «la representación de los otros», Pablo Piedras explora de forma heterogénea la ética de la representación y el vínculo con el espectador analizando las fisuras éticas propias de un tipo de documental en primera persona que escapa a las pautas éticas de la tradición documental, amparándose en el énfasis de la autoexpresión.

Tal y como hemos analizado anteriormente, el libro de Pablo Piedras está planteado como un intento de repensar los conceptos fundamentales del documental en general y en concreto el documental en primera persona a través de la historiografía de la filmografía documental argentina de los últimos años. Sin embargo esas dos líneas de investigación no acaban de converger de forma orgánica.

Los pasajes más interesantes del libro son sin duda alguna aquellos en los que el autor nos desvela la identidad del documental argentino en primera persona desde una perspectiva histórica, inserto en un entramado cultural que solo se puede comprender desde el interior, creando categorías propias que sirvan para poder pensar una cinematografía particular. Era por lo tanto una misión imposible pensar en una cinematografía propia con un lenguaje ajeno.

Me pregunto hasta cuándo la sombra de Bill Nichols y compañía va a sobrevolar los ensayos sobre cine documental en nuestra lengua cuando, como bien dice Pablo Piedras en las conclusiones del libro, sus conceptos y categorías están sustentadas en el análisis del documental del mundo anglosajón. Pero esta es una reflexión realizada a posteriori, puesto que el autor no renuncia al conocimiento hegemónico sobre el documental, ni lo revisa de forma crítica puesto que no era ese su objeto de estudio. Ese conocimiento es al mismo tiempo el sustento en el que se apoya para poder construir su pensamiento y el lastre que le impide volar a la altura a la que apuntan algunas de sus reflexiones.

El resultado es un libro bicéfalo, brillante por momentos, *déjà-vu* en otros. Un libro cuyo título, de forma respetuosa, me permito completar: «*El documental en primera persona... en Argentina*».

Noemí García Díaz

### ESCRITORES Y TELEVISIÓN DURANTE EL FRANQUISMO (1956-1975)

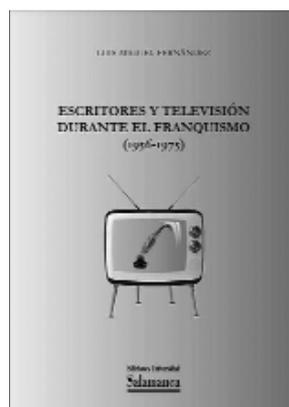
Luis Miguel Fernández

Salamanca

Ediciones Universidad de Salamanca, 2014

197 páginas

16,29 €



Es una ardua empresa la abordada por Luis Miguel Fernández en este libro, pues dar cuenta de la presencia de la literatura en la televisión franquista le ha obligado, además de a un ingente y minucioso trabajo de investigación, a clarificar el complejísimo contexto en que se gestaba y se recibía la programación cultural de tan potente medio. Trabajo que ha supuesto la revisión de textos críticos e informativos sobre la programación televisiva aparecidos en la prensa diaria y en todas las publicaciones periódicas que se ocupaban del medio, la lectura de libros de memorias y de ensayos sobre el mismo y, especialmente, el visionado de una ingente cantidad de los materiales que se conservan en los archivos de TVE y a los que no resulta fácil el acceso.

Es obvio que el Régimen utilizó el alcance y las posibilidades de la televisión para construir un imaginario acorde con los presupuestos ideológicos sobre los que se sustentaba; y al servicio de tales objetivos la programación centrada en los textos literarios, fuesen del presente o del pasado, desempeñó un papel determinante. Pero el autor es consciente de que una afirmación semejante precisa ir acompañada de un amplio arsenal de datos que la concreten y maten para evitar incurrir en descalificaciones generalizadas como las que se prodigaban desde los sectores intelectuales de la izquierda y las que se han continuado prodigando con igual o mayor insistencia tras la instauración de la normalidad democrática. En los veinte años estudiados, los que corresponden al periodo final del Régimen, este experimenta una transformación más o menos visible que no deja de repercutir en sus relaciones con el medio televisivo y, en especial, en el tratamiento que desde él se daba a los textos literarios. Por ello, el autor se propone un amplio programa que incluye «el asedio a la geología de TVE», lo que implica considerar «cómo los diferentes estratos del pasado se conjugan en la elaboración del imaginario del presente, activándose unos y otros según los casos y necesidades políticas del Régimen»; pero implica también la nece-