laFuga

Giro subjetivo en el documental latinoamericano

De la cámara-puño al sujeto-cámara

Por Valeria Valenzuela

Tags | **Cine documental | Cine político | Intimidad | Lenguaje cinematográfico | Argentina | Brasil | Chile | Cuba**

Valeria Valenzuela es licenciada en comunicación audiovisual (Universidad ARCOS, Chile), con especialización en montaje cinematográfico (Televisión Pública ZDF, Alemania) y una maestría en comunicación, (Universidad Federal Fluminense, Brasil), donde desarrolló una investigación sobre montaje en el documental latinoamericano contemporáneo. Como montajista ha trabajado en obras de cine documental, reportajes y periodismo televisivo. Varios de los cortometrajes experimentales realizados por la autora han sido premiados en diversos festivales. Valeria Valenzuela es licenciada en comunicación audiovisual (Universidad ARCOS, Chile), con especialización en montaje cinematográfico (Televisión Pública ZDF, Alemania) y una maestría en comunicación, (Universidad Federal Fluminense, Brasil), donde desarrolló una investigación sobre montaje en el documental latinoamericano contemporáneo. Como montajista ha trabajado en obras de cine documental, reportajes y periodismo televisivo. Varios de los cortometrajes experimentales realizados por la autora han sido premiados en diversos festivales.

Introducción

El documental latinoamericano se constituyó, a lo largo de su historia, como un espacio para las contra-narrativas; para dar voz a los estratos sociales que raramente están representados en los discursos de los medios de comunicación hegemónicos.

Influenciado por el desarrollo tecnológico, los acontecimientos históricos y el espíritu de cada época, el documental fue transformando la forma de su escritura a través del tiempo. En América Latina el documental pasó de una *cámara-puño* a una *cámara-espejo*, para luego transformarse en una *cámara-lápiz* o, en términos más precisos, en un *sujeto-cámara*.

El cine militante de los años sesenta se basó en técnicas constructivistas para la elaboración de documentales que hablaban del futuro y de las revoluciones que estaban por venir. En ese mismo período, una línea documental testimonial de influencia neorrealista, se empeñó en registrar el presente, motivado por la urgencia de denunciar la miseria, la explotación y la violación a los derechos humanos; esa tendencia dominó la producción documental hasta los años ochenta.

A partir de la década de los 90, surge un documental con fuertes marcas de reflexividad, que evidencia en la pantalla la subjetividad del discurso que construye, para hablar desde la experiencia filmada –o montada– de los temas más variados. Los estilos se mezclan en una narrativa donde el punto de vista, como mediación, hace que el documental se vislumbre más como un modo de representación y menos como un discurso sobre el mundo histórico. Las relaciones *autor - representación de lo real - espectador*, se modifican.

El documental como instrumento de propaganda política proliferó significativamente en América Latina durante la década de los sesenta. Sin embargo, como consecuencia de un cambio significativo en la producción de sentido simbólico durante el paso de la sociedad moderna a la modernidad tardía, la intencionalidad del documentalista latinoamericano en relación al registro de lo real y sus opciones formales se modificaron. En este artículo se discute la transformación del documental en América Latina, desde la eliminación del autor característica de los años sesenta hasta su resurgimiento con el giro subjetivo de los noventas.

La cámara puño y la voluntad de enseñar

A fines de los años cincuenta, como reflejo de la explosión de movimientos políticos populares que emergieron en el continente, y principalmente después del triunfo de la Revolución Cubana, surgió la necesidad, por parte de los cineastas latinoamericanos, de reposicionarse frente a las cinematografías de sus países. Un fuerte movimiento de cine clubes contribuyó para la creación de revistas especializadas que discutían identidad, compromiso social y militancia política como cuestiones fundamentales para la gestación de nuevas cinematografías locales. Se cuestionaba el carácter "comercial" de las producciones nacionales, la incorporación de valores foráneos y la imitación de estereotipos extranjeros, argumentando que esos elementos contribuían a producir películas artificiales en las cuales la población no se identificaba. Se articuló un discurso de rechazo a esta visión colonizadora de la realidad latinoamericana y a favor de alternativas para integrar al cine las propias originalidades del continente. El desarrollo de una estética original era parte de la pauta de estos cineastas, que pretendían reinventar un cine nacional, diferente del cine europeo y del norteamericano.

Los deseos de una nueva cinematografía quedaron plasmados en torno del movimiento de *Nuevo Cine Latinoamericano*, que surgió en el contexto del Festival de Viña del Mar (Chile-1967). El movimiento se inspiró en proyectos estéticos y aspiraciones políticas de cineastas que entendían el cine como un instrumento al servicio del proceso revolucionario, cuya función era contribuir a la concientización de las masas. El *Nuevo Cine* fue definido como un cinema social, cuya finalidad era despertar la conciencia del espectador en relación a su medio, los problemas de éste, la noción de idiosincrasia y la valorización de lo nacional.

Tal ideología se cristalizó en una serie de ensayos militantes. Algunos de los textos de este período de mayor repercusión son: *Estética da fome* (Brasil, 1965) de Glauber Rocha, que defiende un cine "hambriento" conformado por "filmes feos y tristes", por ser el hambre lo característico de América Latina. *Hacia un tercer cine* (Argentina, 1969) de Fernando Solanas y Octavio Getino, que rechaza la hegemonía dominante del "Primer Cine", cinematografía norteamericana destinada al entretenimiento, así como la política de los autores del "Segundo Cine", producción europea con aspiraciones artísticas, y propone como alternativa un "Tercer Cine", de producción independiente, con contenido ideológico y lenguaje innovador, destinado a hacer política. Otro texto fundamental de este período es *Por un cine imperfecto* (Cuba, 1969) de Julio García Espinosa, donde se recusa el padrón técnico de la industria cinematográfica y el "buen gusto" de las elites, en búsqueda de un lenguaje popular, cuya tendencia sea desarrollar el gusto personal e individual del pueblo.

En concordancia con los sueños y deseos de construir un hombre nuevo en una sociedad más justa e igualitaria, los cineastas de la época teorizaron en torno a propuestas estéticas adecuadas para contribuir, tanto al proceso de transformación social como a su consolidación. Común a estos textos es su mirada en dirección al futuro, sus preocupaciones se refieren a un ideal cinematográfico todavía en fase de construcción, y el debate gira en torno a los diferentes caminos posibles para alcanzarlo.

En este proceso de construcción de una estética nacida de manifestaciones latinoamericanas, del subdesarrollo y de la miseria, la representación de lo real se tornó fundamental para el *Nuevo Cine Latinoamericano*: "Lo que me interesa es que el cine sirva para algo y que ese algo sea ayudar a construir nuestra realidad" dice el cineasta argentino Fernando Birri [1].

La necesidad de un cine realista, ávido por comunicar ideas, no sólo crea una fuerte responsabilidad frente al público, sino que también torna al espectador parte fundamental de la película. Se establece una relación de intercambio, donde la obra modifica al destinatario y el destinatario modifica la obra, aportando su experiencia humana y social. Se trata de un cine cuyo objetivo es transmitir un aprendizaje. Un cine que pretende transformar la pasividad del espectador con la expectativa de un despertar consciente.

Los nuevos cineastas querían una dramaturgia liberada de clichés y estimuladora de una conciencia crítica frente a la experiencia contemporánea, y entendían que la dimensión política de las nuevas poéticas exigía la construcción de un lenguaje capaz de "hacer pensar" [2]. Siendo parte de una vanguardia intelectual, eses cineastas se identificaron con lo que Sartre llamó "voz universal que toma partido", donde el intelectual, consciente de su contradicción de clase, se coloca al servicio de

las masas para contribuir a la construcción de la toma de conciencia proletaria.

La cámara-lápiz y la necesidad de aprender

Los golpes militares en países como Chile, Argentina, Uruguay y Brasil acabaron repentinamente con la producción de filmes, tanto documentales como de ficción. Los órganos estatales y universitarios responsables de la actividad cinematográfica fueron cerrados y un gran número de realizadores y técnicos se vio forzado a continuar su trabajo en el exilio. En los años ochenta, con el reestablecimiento del Estado democrático, algunos cineastas retornaron a sus países en forma definitiva; otros regresaron únicamente para filmar. Pero en su conjunto, casi todos ellos, continuaron haciendo un cine ligado temáticamente a América Latina.

Durante la década de los ochenta comienza un período de transición, en el que las características textuales de los documentales producidos hasta ese momento se transforman. Se continuaba queriendo narrar lo social y lo político, pero ya no de una forma testimonial y directa, porque se reconocía que el público estaba cansado de la repetición de una escritura, donde las variaciones eran únicamente temáticas. Comienzan las experimentaciones de lenguaje en una línea que usa la realidad como pretexto para construir, a partir de ella, relatos cinematográficos. Cada vez más, los realizadores comienzan a incorporar elementos reflexivos a sus obras, preparando el terreno para lo que sería el giro subjetivo de los años noventa.

En los años sesenta, Fernando Birri afirmaba "Que ningún espectador salga el mismo después que termine de ver una de nuestras películas". Ya en la década de los ochenta, el mismo Birri declara: "Que ningún cineasta latinoamericano sea el mismo que empezó a hacer la película, cuando termine de hacerla". Y continúa:

Hubo un período en el cual hablábamos de que la cámara era una ametralladora. Esto correspondía a la proyección de nuestros sentimientos revolucionarios, a nuestra suscripción de un proceso. Después entendimos que no es verdad, que la cámara no es una ametralladora. Que la cámara puede usarse como una ametralladora. Es decir, que la cámara puede usarse como una forma de acompañar un proceso, pero sin la ilusión idealista de que con esa cámara, y sólo con esa cámara, vamos a transformar la realidad; y sobre todo esa realidad objetiva, externa a nosotros. Otra cosa pudiera decirse del cambio de una realidad interna, de una realidad subjetiva o si ustedes prefieren la palabra, de la conciencia. Es decir, el cine como transformación interior, como concientizador, que después obviamente se reproduce también en lo exterior [3].

El lugar social del documental se vio modificado, dejando de ser necesariamente representativo de una ideología, para ocupar espacios, a veces, ajenos a las cuestiones políticas tanto oficiales como contra-oficiales.

Se encuentra en el documental latinoamericano contemporáneo, la mirada subjetiva de un documentalista que expresa, en un estilo personal, un punto de vista interno a partir del cual representa el mundo histórico. Esa subjetividad puede juntar elementos discursivos que inicialmente parecen ser antagónicos: lo general con lo particular, lo individual con lo colectivo y lo político con lo personal, o sea, aunque la dimensión expresiva se concentre en historias particulares, se mantiene una dimensión que repercute en lo social y que funciona como respuesta subjetiva. Temáticas sociales y políticas serán tratadas a partir de una perspectiva privada e individual.

Se destacan los filmes auto-referentes, que tratan del propio proceso de producción de la reflexión. Tal proceso parte de la experiencia particular y única del autor, y representa una intención de comprender la propia historia, para poder llegar al entendimiento de la memoria histórica de una colectividad. Un proceso que se moviliza de dentro hacia afuera, dando relevancia a la vivencia de un evento.

Volviendo a la idea de Birri: el cineasta aprende a través de sus películas, durante el proceso de registro del mundo real, momento en que se produce un encuentro entre quien filma y quien es filmado, que modifica al realizador.

El rumbo que la producción documental independiente tomó desde la década de los noventa, en América Latina, se inserta, según definición de Bill Nichols, en el movimiento de documentales

performativos, producciones híbridas en las que el filme es un proceso y no un medio para entender el mundo.

En los documentales performativos el autor se torna personaje de su propio filme, estableciendo una aproximación afectiva entre él y su objeto. Son documentales permeados por una experiencia de vida, narrados necesariamente en primera persona. La subjetividad de la obra es intencional, y establece entre espectador y filme una dimensión afectiva inédita en el documental, en cuanto lógica dominante de la argumentación. La subjetividad, según Nichols, siempre estuvo presente en el documental, pero nunca antes como lógica dominante.

Jean Claude Bernardet se refiere a este tipo de filmes como documentales de búsqueda, filmes donde las investigaciones se hacen filmando, y no antes de comenzar a filmar, como es habitual. Es decir, que lo que se registra es el propio proceso de investigación, resaltando la obra como mediación. El proyecto cinematográfico tiene un objetivo determinado pero incierto: "Los cineastas no saben si ese objetivo será alcanzado o no, y tampoco saben de qué forma será alcanzado. Por este motivo, la filmación tiende a transformarse en la documentación del proceso" [4] .

Carmen Guarini [5] para describir este estilo, bastante implementado en las producciones de Cine Ojo durante los años noventa, da énfasis al "encuentro" como dispositivo fílmico: "tanto la voz como la propia imagen del autor aparecen como indicadores no sólo de la conciencia de otros modos posibles de intervención en la realidad, sino de la manera en que ella es el resultado de encuentros entre el que filma y lo que se filma" [6] . Subrayar la idea del encuentro como forma de intervención de la realidad, hace del documental el producto de la articulación entre lo público y lo privado en la producción de sentido, permitiendo hablar de lo social y lo político a partir de historias personales: "Es como buscarle otro espacio a la historia, otra forma de ser contada", dice Guarini.

Son muchos los realizadores latinoamericanos que, a partir de los años noventa, comenzaron a implementar este tipo de narrativas. A partir de una perspectiva personal, los documentalistas dialogan con la reconstrucción de la memoria, tanto individual como histórica. Filmes como los brasileros **Um passaporte húngaro** (Sandra Kogut, 2001) y **33** (Kiko Goifman, 2001), los argentinos **La televisión y yo** (Andrés Di Tella, 2002) y **Los rubios** (Albertina Carri, 2003), así como también los documentales chilenos **Chile-La memoria obstinada** (Patricio Guzmán, 1997), **En un lugar del cielo** (Alejandra Carmona, 2003) y **Calle Santa Fe** (Carmen Castillo, 2007) son algunos ejemplos.

Giro subjetivo: Yo te digo que el mundo es así

La valoración de la producción de significado simbólico subjetivo es una tendencia mundial que, en el área de los estudios culturales, se observa como resultado de cambios que repercuten en las estructuras sociales y en la relación de las instituciones con los individuos.

Se observa un desplazamiento de las instancias que regulan el abastecimiento de fuentes culturales en la sociedad. Si antes estaban mayoritariamente en manos del Estado, ahora se encuentran dispersas en una gran oferta –privada y semi-privada– que circula en un mercado de bienes simbólicos en disputa por un espacio de legitimación. Esta situación debilita la relación ciudadano / Estado, provocando que los individuos se identifiquen en menor grado como parte de una estructura social, o sea, que se definan como sujetos sociológicos. La multiplicación de los sistemas de significación y representación en el ámbito de la cultura, según Stuart Hall, lleva al sujeto de la modernidad tardía a perder su "identidad fija, esencial o permanente. La identidad se torna una 'celebración móvil': formada y transformada continuamente en relación a las formas por las cuales somos representados o interpelados en los sistemas culturales que nos rodean" [7] .

Este sujeto, caracterizado por su fragmentación, asume identidades múltiples, muchas veces contradictorias y vulnerables a desplazamientos. El sujeto no se unifica alrededor de un "yo" coherente y, en definitiva, lo que será determinante para generar un sentimiento de identidad unificada a lo largo de una vida es la percepción subjetiva de la propia historia personal.

En este sentido, el sujeto contemporáneo, frente a los desafíos de las ideologías totalizadoras y de los discursos normativos, retoma la narrativa subjetiva del pasado y se interesa por los discursos de la memoria. El sujeto fragmentado, valoriza la "experiencia" como la forma más legitima de producir discursos.

Las "narrativas del yo" se multiplican, adquiriendo un lugar relevante en el campo de los sistemas de significación ligados a regímenes de verdad. Entre los historiadores, la narrativa subjetiva del pasado adquirió un lugar destacado. En las últimas décadas, el estudio de la oralidad ultrapaso el campo especifico de la antropología, volviéndose también objeto de estudio de la corriente historiográfica denominada *historia oral*. La historia se interesó por la "oralidad" en la medida en que ella permite llenar ciertas lagunas del pasado y fundamentar análisis históricos con base en la creación de fuentes inéditas o nuevas.

Si en los años sesenta el debate cultural fundamentado en un análisis estructural de la sociedad llevó a pensar en la muerte simbólica del sujeto, en la modernidad tardía un resurgimiento del sujeto como identidad singular se transforma en una hegemonía, principalmente en el campo de los medios audiovisuales. En las últimas décadas, la legitimación de la historia oral y sus fuentes testimoniales ha devuelto la confianza a una primera persona que narra su vida, sea privada, pública, afectiva o política.

En las estructuras documentales la utilización del testimonio como recurso narrativo está presente desde que se comenzó a filmar con sonido directo. Sin embargo, la hegemonía de la oralidad en el mundo de las representaciones simbólicas refleja, en el documental, una valoración mayor de historias narradas a través de personajes, o sea, de una experiencia individual que se expresa a través de la palabra filmada.

La subjetivación en el documental se manifiesta con el resurgimiento del autor, pero ahora desde un nuevo lugar. El autor se desplaza hacia el centro del relato, para elaborar un discurso desde la experiencia testimonial; experiencia que acontece tanto en relación a sus vivencias en el mundo histórico como en relación al proceso de realización del filme.

Estos documentales expresan una preocupación por la escritura, por las marcas que la expresión del lenguaje deja impresas en la obra. Son filmes cuyo distanciamiento reflexivo los aleja de la disputa por los espacios de verdad y los aproxima a los sistemas de representación vinculados al arte. En este sentido, cuando la "mirada hacia afuera" del documentalista -que tradicionalmente observa los acontecimientos del mundo histórico-, comienza a transformarse en "mirar hacia adentro" -mostrando una preocupación por las formas de representación-, se aleja del periodismo y se aproxima, en términos de su gramática, a los filmes de ficción:

Cuando los documentalistas buscan desprenderse de los códigos limitados del noticiero, desarrollan una narrativa con recursos específicamente cinematográficos y se aproximan inevitablemente a la dramaturgia de ficción. No obstante, la contaminación recíproca y la hibridación usufructúan de un creciente beneficio, suscitando una autorreflexividad hasta entonces inédita en los propios filmes. Las fronteras adquieren una porosidad o fluidez absoluta [8] .

Ahora bien, esta representación documental que enfatiza la "experiencia" no se presenta para el espectador de la misma forma que en los filmes de ficción. En la ficción narrativa, la "experiencia" permanece dentro del conjunto de las reconstrucciones. En el caso del documental, asistimos al registro de un proceso que viene acompañado de una ruptura reflexiva de lo inmediato de las percepciones. A la manera del teatro épico de Brecht, ocurre una revelación de lo que estaba oculto, debido a la propia proximidad y familiaridad con que son tratados los contenidos. Para Brecht, el teatro épico, más que reproducir estados de cosas, es decir, desarrollar el curso de las acciones, debe "representar" estados de cosas, para así, a partir de la percepción de lo cotidiano, poder acceder a un conocimiento sistémico. Este conocimiento se produce en la interrupción de una secuencia y se manifiesta como una revelación que posibilita un nuevo entendimiento de los hechos acontecidos. El principio de interrupción del teatro épico produce un efecto de extrañamiento presente también en los documentales que evidencian en la obra el proceso de su construcción.

Para el cineasta Jean-Louis Comolli la búsqueda de la verdad ontológica al interior del plano ya no forma parte de la comprensión audiovisual contemporánea. La amalgama entre documental y ficción, donde los hechos son recibidos como relatos y los relatos como hechos, exige de la producción documental nuevas pruebas de autenticidad. Con este objetivo, se resalta la presencia del cuerpo del documentalista en la escena: el realizador como "hombre filmado" –en campo o fuera de campo– se vuelve un objeto de conocimiento y una prueba de la esencia documental.

Comolli denominó a estos documentales "filmes mutantes". Filmes en los que el espectador se enfrenta a un relato de hechos que son considerados una verdad indiscutible: "éste es el papel de la prosopopeya en el cine: desdoblar la escena, duplicar el relato por aquello que es del orden del *hecho*: el acto de la enunciación" [9].

Esta reorganización va a originar en el espectador un fuerte sentimiento de extrañeza, una incomodidad, que, según Comolli, el cine no producía desde hacía mucho tiempo. Recordando el efecto de extrañamiento brechtiano, en estos documentales se permite al espectador visualizar el propio acto de la enunciación.

El autor como personaje circula entre el documental y la ficción. La "*mise-en-scène*" como dispositivo lleva a una especie de espectacularización de lo cotidiano. Sin embargo, a partir del momento en que se evidencia la cámara, el autor y la representación en sí, los artificios de esta puesta en escena son desenmascarados. ¿Estamos aquí, entonces, frente a un discurso del mundo histórico subjetivo o frente a la evidencia de que toda representación está inevitablemente permeada por la interpretación de su autor?

Consideraciones finales

Las "narrativas del yo" transitan por el territorio de lo real en los espacios domésticos y personales, estructurando discursos que no son vistos como expresiones de una verdad única, y sí como formas políticas y estéticas de construcción de espacios colectivos.

La tendencia documental performativa en América Latina, cuyo enunciado se manifiesta como "yo te digo que el mundo es así", parece buscar en los hechos representados una reflexión subjetiva que contribuya a la reconstrucción de la memoria histórica de cada país.

Documentales auto-referenciales han ocupado cada vez más el escenario del documental contemporáneo. En América Latina, muchos de ellos utilizan la narración subjetiva para tratar cuestiones de memoria, generalmente relacionadas con la experiencia colectiva de las dictaduras militares sufridas en una buena parte de estos países. El uso del testimonio como forma de denuncia de arbitrariedades y la valorización de la experiencia individual sirve, en estos casos, para establecer redes y pensar la memoria en términos no sólo colectivos, sino que también históricos.

Estos filmes abren la discusión sobre lo que debe ser preservado en la memoria colectiva, llevando el discurso al terreno de la disputa por la legitimación de una memoria específica sobre una época determinante en la historia social contemporánea.

De esta manera, este cine continúa siendo muy político, pero político en un sentido cinematográfico. Cuando el discurso en el documental es asumido como tal, es decir, como una interpretación y no como una verdad absoluta, el espectador es estimulado a participar activamente en la interpretación del discurso. A través del montaje se ofrece la posibilidad de reformular el mundo y observarlo desde un ángulo divergente de aquel establecido por los modelos hegemónicos, porque las marcas de reflexividad posibilitan la conciencia política.

A pesar de que el documentalista latinoamericano ya no se interesa por las meta-narrativas de liberación, eso no significa necesariamente que haya abandonado la noción de lucha por la emancipación. Mientras la representación de mundos particulares posibilite llegar a un entendimiento general, esta "narrativa de los afectos", que surge a partir del registro del encuentro entre quien filma y quien es filmado, puede alcanzar una reflexión singular que se constituye también como un gesto político, fundamental en una América Latina que continúa siendo parte del mundo desde el lugar del oprimido.

Notas

1

Entrevista de Franco Mogni a Fernando Birri. Mogni, F. (1960, octubre). Nuestro cine, así, es una herramienta útil. *Che*, (2).

2

Xavier, I. (2003). *O olhar e a cena. Melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues*. Sao Paulo: Cosac & Naify.

3

Birri, F. (1982). La metáfora viva. *Cine Cubano*, (102).

4

Bernardet, J. C.(2005). Documentários de busca: 33 e Passaporte húngaro. En A. Labaki & M. D. Mourão (Eds.). *O cinema do real*. Sao Paulo: Cosac & Naify.

5

Documentalista y cofundadora de la productora de documental independiente Cine Ojo, fundada en 1986 en Argentina.

6

Guarini, C. & Céspedes, M. (2007). Cine ojo: un punto de vista sobre el territorio de lo real. En D. Brodersen & E. Russo (Comps.). *Cine Ojo – Un punto de vista sobre el territorio de lo real*. Buenos Aires: Bafici-Gráficas Especiales.

7

Hall, S. (2006). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.

8

Paranaguá, P. (Ed.). (2003). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.

9

Comolli, J. L.(2004). El anti-espectador, sobre cuatro filmes mutantes. En G. Yoel (Comp.). *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial.

Como citar: Valenzuela, V. (2011). Giro subjetivo en el documental latinoamericano, *laFuga*, 12. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/giro-subjetivo-en-el-documental-latinoamericano/439