

territorio y memoria



sin fronteras

nuevas estrategias para pensar lo real

María Luna
Pablo Mora
Daniela Samper
editores académicos

TERRITORIO Y MEMORIAS SIN FRONTERAS
NUEVAS ESTRATEGIAS PARA PENSAR LO REAL

Cuadernos de ALADOS
Para pensar lo real

Territorio y memorias sin fronteras : nuevas estrategias para pensar lo real /María Luna, Pablo Mora, María Luisa Ortega...[y otros 21]; editor Daniela Samper. Bogotá: Corporación Universitaria Minuto de Dios. UNIMINUTO, 2021.

ISBN: 978-958-763-453-2

393p.: il.

1.Cine Documental -- Historia y crítica -- Congresos, conferencias, etc. -- América Latina 2.Cine Documental -- Congresos, conferencias, etc. -- Historia y crítica -- América Latina 3.Programas documentales de televisión -- Congresos, conferencias, etc. -- Historia y crítica -- América Latina 4.Películas Cinematográficas -- Historia y crítica -- Congresos, conferencias, etc. -- América Latina i.Mora, Pablo ii.Ortega, María Luisa iii.La Ferla, Jorge. iv.Salamanca, Claudia v.Sourdis, Carolina vi.Pedraza, Andrés vii.Dias, Susana de Sousa viii.Jurado, Andrés ix.Arias, María Fernanda x.Zuluaga, Pedro Adrián xi.Correa, Laura xii.Osorio Villegas, Juan xiii.del Castillo, Juan Jacobo xiv.Barriga, Susana xv.Vila Guevara, Adriana xvi.Moreno Wray, Daniela xvii.Irving, Andrew xviii. Brown, Matthew xix. Tucker, Karen xx.Rincón, Omar xxi.Carri, Albertina xxii.Rocha, Eryk xxiii.Russell, Ben xxiv. Arias Herrera, Juan Carlos xxv.Samper, Daniela (editor) xxvi.Pontificia Universidad Javeriana

CDD: 791.43 T37t BRGH Registro Catálogo Uniminuto No. 99634

Archivo descargable en MARC a través del link: <https://tinyurl.com/bib99634>

TERRITORIO Y MEMORIAS SIN FRONTERAS NUEVAS ESTRATEGIAS PARA PENSAR LO REAL



COLOMBIAN
DOCUMENTARY
ASSOCIATION



Pontificia Universidad
JAVERIANA
Bogotá



Editores académicos

María Luna

Pablo Mora

Daniela Samper

© Autores

María Luna, Pablo Mora, María Luisa Ortega, Jorge La Ferla, Albertina Carri, Claudia Salamanca, Eryk Rocha, Carolina Sourdis, Andrés Pedraza, Susana de Sousa Dias, Andrés Jurado Uribe, Ben Russell, María Fernanda Arias, Pedro Adrián Zuluaga, Juan Osorio Villegas, Laura Correa, Juan Jacobo del Castillo, Susana Barriga, Adriana Vila Guevara, Daniela Moreno Wray, Juan Carlos Arias Herrera, Andrew Irving, Matthew Brown, Karen Tucker, Omar Rincón

Traductores

Johana Botero

Universidad Central de Bogotá

María Luna

Grupo Narrativas de la Resistencia de TecnoCampus

Andrés Jurado Uribe

La Vulcanizadora

Diseño y diagramación

Magaly Rodríguez Herrera

Inhouse Gráfica UNIMINUTO

Impresión

DGP Editores

Imagen de portada

©Mateo Barriga, 2016

Editorial Pontificia Universidad Javeriana

Carrera 7 # 37-25, oficina 1301

Teléfono 3208320 ext. 4753

www.javeriana.edu.co/editorial

Bogotá, D.C.

Corporación Universitaria

Minuto de Dios -UNIMINUTO

Calle 81 B #72 B - 70

Bogotá, D.C.

Impreso en Colombia

Printed in Colombia

Primera edición: 2021

400 ejemplares

© Corporación Universitaria

Minuto de Dios - UNIMINUTO

© Pontificia Universidad Javeriana

© Alados

TERRITORIO Y MEMORIAS SIN FRONTERAS
NUEVAS ESTRATEGIAS PARA PENSAR LO REAL

EDITORES

Maria Luna
Pablo Mora
Daniela Samper

AUTORES

Maria Luna, Pablo Mora, María Luisa Ortega, Jorge La Ferla, Albertina Carri, Claudia Salamanca, Eryk Rocha, Carolina Sourdis, Andrés Pedraza, Susana de Sousa Dias, Andrés Jurado Uribe, Ben Russell, María Fernanda Arias, Pedro Adrián Zuluaga, Juan Osorio Villegas, Laura Correa, Juan Jacobo del Castillo, Susana Barriga, Adriana Vila Guevara, Daniela Moreno Wray, Juan Carlos Arias Herrera, Andrew Irving, Matthew Brown, Karen Tucker, Omar Rincón

Cuadernos de ALADOS
Para pensar lo real

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	11
INTRODUCCIÓN	
Territorio y memoria sin fronteras. Nuevas estrategias para pensar lo real. PABLO MORA Y MARÍA LUNA	15
I. CARTOGRAFÍAS DEL DOCUMENTAL IBEROAMERICANO	
<i>El mañana empezó ayer.</i> Tradiciones y rupturas en el documental de América Latina. MARÍA LUISA ORTEGA	23
Documental Expandido. Aproximaciones latinoamericanas. JORGE LA FERLA	47
II. DIÁLOGOS DOCUMENTALES	
Cuerpo y Archivo. Conversación con Albertina Carri. ALBERTINA CARRI Y CLAUDIA SALAMANCA	63

El legado de lo eterno.
Conversación con Eryk Rocha.
ERYK ROCHA, CAROLINA SOURDIS Y ANDRÉS PEDRAZA 73

Imágenes de poder: archivo y contra-archivo.
Conversación con Susana de Sousa Dias.
SUSANA DE SOUSA DIAS Y ANDRÉS JURADO 87

Etnografías Sicodélicas. Experimentos con la no-ficción.
Conversación con Ben Russell
BEN RUSSELL Y MARIA LUNA 113

III. APROXIMACIÓN A LAS POLÍTICAS DEL CINE COLOMBIANO

Historia, archivo y violencia en obras recientes de video
y videoinstalación en Colombia.
MARÍA FERNANDA ARIAS OSORIO 129

Asedios a las ruinas en el documental colombiano contemporáneo.
PEDRO ADRIÁN ZULUAGA 147

El desplazamiento de la mirada. En *19° Sur 65° Oeste, Oslo, 2012*
y *Parábola del Retorno*, de Juan Soto.
LAURA CORREA MONTOYA Y JUAN OSORIO VILLEGAS 167

Diálogos con las militancias filmicas colombianas. Activaciones
del archivo para pensar otras imágenes del presente.
JUAN JACOBO DEL CASTILLO CAMARGO 195

IV. CLAVES DE CREACIÓN.

(Im)potencia de las imágenes que restan.
SUSANA BARRIGA 217

El retrato de una relación y el *found footage* como médium.
ADRIANA VILA GUEVARA 241

Transmestizx. Pachakutik futuro interculturalista. DANIELA MORENO WRAY	265
Voz, rostro y visibilidad. Reflexiones en torno a la videoinstalación <i>En la ventana</i> . JUAN CARLOS ARIAS HERRERA	293
El <i>found footage</i> colombiano. La tradición de la ruptura. CAROLINA SOURDIS Y MARIA LUNA	311
V. DIARIOS DE CAMPO Y NUEVAS ETNOGRAFÍAS	
Etnografía experimental en la ciudad de Nueva York. Entre la reflexión y la expresión. ANDREW IRVING	337
Representación indígena y expansión performativa del archivo <i>Nabusímaque, memorias de una independencia</i> . PABLO MORA CALDERÓN	357
Proyecto Quipu: Esterilizaciones forzadas, narrativa participativa y contra memoria digital en el Perú. MATTHEW BROWN Y KAREN TUCKER	377
Comunicar es experimentar con la identidad. OMAR RINCÓN	405
LOS AUTORES Y EDITORES	415

AGRADECIMIENTOS:

A Germán Ayala, Carolina Sourdis, Gustavo Fernández y Claudia Salamanca como miembros del Comité Académico en que se discutieron temáticas e invitados del Seminario Pensar lo Real y a Mauricio Durán desde la Facultad de Artes de la Universidad Javeriana por su apoyo en la gestión de invitados a la Muestra Internacional Documental de Bogotá. A Johana Botero del Departamento de Cine de Universidad Central por su contribución como traductora.

A Diego García presidente de ALADOS, a Paola Figueroa Cancino, Margarita Herrera Sabogal y Paola Castillo por su apoyo desde la producción ALADOS y MIDBO en el proceso de la publicación.

A Ricardo Ramírez Hernández de la anterior Dirección de Comunicaciones del Ministerio de Cultura y a Jaime Tenorio de la Dirección de Cine, audiovisuales y medios interactivos del Ministerio de Cultura por su apoyo en la gestión de recursos para coordinar esta edición.

A la Decana Eliana Herrera y al profesor Enrico Mandirola de la Facultad de Ciencias de la Comunicación, así como a la profesora Magaly Rodríguez Herrera y Emir Quiroga por su valioso trabajo de diagramación y coordinación del aporte de los practicantes desde Uniminuto.

A Nicolás Morales Thomas y su equipo de la Editorial Pontificia Universidad Javeriana por dar continuidad con la impresión de este número a la colección de Cuadernos de ALADOS para Pensar lo Real.

De manera muy especial a todos los autores, autoras, artistas y miembros de colectivos de trabajo que han aceptado nuestra invitación y han contribuido generosamente con la edición de sus textos e imágenes que nos ayudan a dar cuerpo a esta idea de *Territorio y Memoria sin Fronteras*.

INTRODUCCIÓN

TERRITORIO Y MEMORIA SIN FRONTERAS
NUEVAS ESTRATEGIAS PARA PENSAR LO REAL
PABLO MORA Y MARIA LUNA

Los ensayos críticos de este libro, escritos en el transcurso de la primera etapa del Seminario *Pensar lo Real* (2015-2019), muestran cómo el documental en el último lustro adopta cada vez más una forma híbrida. Como género, el documental ha visto su estatus de autoridad sobre la realidad cada vez más cuestionado, pero siempre vuelve a la vida renovado. Dejando a un lado sus pretensiones como figura de autoridad sobre la verdad, el género se define ahora de una forma lúbil que incita a la imaginación y funciona como punto de partida para crear y recrear otros mundos posibles. En esta nueva etapa, reflexionar sobre “lo documental” ya no nos conduce a trazar las fronteras de lo real o a dar cuenta de cómo se desdibujan los límites entre realidad y ficción. Pensar el documental contemporáneo hoy nos lleva a cuestionar las formas en las que el género que nació hegemónicamente en la tradición objetivista, cede lugar a la subjetividad; pero no solo a la subjetividad del autor, a su pensamiento individual, sino además a las subjetividades de otros colectivos que involucran otros sistemas de memoria, otros modos de representación e incluso otras estrategias de creación colectiva.

Los textos que se presentan en esta publicación nos dan a entender cómo, una vez roto el pacto del realismo (Mora et al., 2015), el documental no

muere, sino que se resitúa en un lugar incómodo que nos impele a la búsqueda de territorios mestizos. Desde las múltiples perspectivas que aquí se exponen, el documental se manifiesta como un híbrido que intenta recomponer unos discursos y unas prácticas de representación con base en nuestras impresiones de lo real.

Este libro es –nunca mejor dicho– el resultado de una memoria selectiva. Sus 19 títulos dan cuenta de un ciclo que cierra una etapa inicial del Seminario *Pensar lo Real* como espacio de reflexión en torno a ‘lo documental’. Estuvo inspirado en el espíritu de *Pensar el documental*, un encuentro sin duda iniciático, organizado por el Ministerio de Cultura de Colombia en 1998. El encuentro que tuvo como invitados a Patricio Guzmán, Anne Baudry, Nicolás Philibert, Óscar Campo y Marta Rodríguez, entre otros destacados cineastas, tuvo el mérito de impulsar la creación de Alados y, a su vez, de la mano de lo que es hoy una asociación pionera de documentalistas en América Latina, abrió paso a lo que sería durante estas dos décadas¹ el largo proceso de consolidación de una Muestra Internacional Documental de Bogotá - MIDBO. Se trata de un evento que quizás tercamente confirma año a año su vitalidad gracias a la resistencia de quienes han aprendido lo que significa transitar por los inciertos territorios del cine de lo real. Diecisiete años después, aparece *Cuadernos para pensar lo real*, una publicación de referencia para aquellos interesados en conocer lo más reciente del pensamiento y la reflexión que emergía de quienes estaban en ese momento a la vanguardia de la creación documental independiente en el mundo².

La MIDBO sigue siendo un lugar necesario para escudriñar lo real y, a su vez, en su enlace con Alados, fortalece a una comunidad de creadores-espectadores que da arraigo a la práctica documental en Colombia, expande sus fronteras a otros espacios globales, locales y territoriales, pero, sobre todo, construye un espacio para el público que no solo invita a ir a ver películas

1 Esta muestra, hija de Alados, nació en 1999 como la MID dirigida por Ricardo Restrepo. En el 2013, bajo la dirección de Pablo Mora, se transformó en la MIDBO y exploró nuevas perspectivas que continuaron en crecimiento de la mano del equipo de dirección conformado por Germán Ayala, Paola Figueroa y Ana Salas, quienes lideraron la muestra hasta el 2020.

2 *Cuadernos para Pensar lo Real* busca ser una serie publicada por Alados que inicia en 2015 con el libro *Fronteras expandidas. El documental en Iberoamérica*.

documentales, sino a hilar y a compartir reflexiones en torno a sus modos de producción e interpretación. Durante sus cinco años de existencia, el Seminario *Pensar lo Real* ha establecido una línea reflexiva atenta tanto a la producción académica cada vez más creciente sobre el documental, como a los principales cuestionamientos que afectan a los realizadores de cine de lo real que se saben trabajando entre las grietas producidas por el movimiento de una forma en constante transformación. Los temas que se ven reflejados en esta publicación surgieron al poner en relación el movimiento de “lo documental” con otras artes, disciplinas y tecnologías audiovisuales, en el contexto de nuevos cambios sociales y tecnológicos. Así, se estimularon nuevos tópicos como la etnografía experimental, el *collage* de memorias en relación con los usos del pasado y lo que en su momento llamamos experimentación documental, los activismos vistos desde la perspectiva de la acción como tema y forma inherente a la experiencia de colectivos y realizadores, y la pregunta eterna pero aún pertinente por su impacto en las realidades actuales.

El balance en forma de *Cartografías del documental iberoamericano* con el que abrimos este libro es una sección que corresponde a las presentaciones de María Luisa Ortega y Jorge La Ferla en la XX MIDBO. Ellos buscan en sus textos comprender los giros de la representación de lo real y dar cuenta de las transformaciones y rupturas de esto que llamábamos con tanta confianza el documental y que hoy solo puede comprenderse desde las expresiones de lo subjetivo y lo experimental, y también en el proceso de su expansión hacia otros lugares de las artes visuales.

La siguiente sección del libro, *Diálogos documentales*, contiene una serie de entrevistas hechas por miembros del comité académico del seminario *Pensar lo Real* a los principales invitados internacionales de las distintas versiones del seminario. Estos diálogos incluyen la voz de la cineasta portuguesa Susana de Sousa, quien trabaja desde la práctica cinematográfica y la reflexión académica en torno a la reconstrucción de la memoria y el archivo; Albertina Carri, cineasta autobiográfica argentina, reconocida por su película *Los Rubios* y con una larga trayectoria de creación que involucra la relación del documental con el cuerpo y con ese cine que muestra lo no dicho; Ben Russell, artista experimental norteamericano y uno de los creadores más vanguardistas de hoy, quien reflexiona sobre su aproximación a los límites del documental y devela algunos de los misterios de sus etnografías sicodélicas; y Erik Rocha, cineasta brasileño, hijo de Glaubert Rocha y Paula Gaitán y heredero de la

tradición de un tercer cine que revive la importancia de lo colectivo en la definición identitaria de la cinematografía latinoamericana.

En la sección dedicada a *Políticas del cine colombiano*, cinco destacados críticos e investigadores de cine interpretan los nuevos significados políticos que toma la forma documental como laboratorio y experimento de relación con el conflicto, las guerras, la ruina y el fragmento. María Fernanda Arias analiza el uso y representación del archivo histórico en el documental colombiano; Pedro Adrián Zuluaga elabora un ensayo sobre la ruina como metáfora del archivo documental; Juan Jacobo del Castillo propone una reactivación del archivo documental colombiano en diálogo con la tradición de las militancias filmicas; Juan José Osorio y Laura Correa cierran la sección dando cuenta del desplazamiento de la mirada de Juan Soto, cineasta colombiano en la diáspora, reconocido entre la nueva generación de realizadores colombianos por su propuesta innovadora de cine-ensayo y trabajo experimental con archivo.

La cuarta sección del libro, *Claves de creación*, incluye textos producidos por cineastas de América Latina a partir de la reflexión de sus propias prácticas documentales. Susana Barriga, cineasta de la EICTV, explora el concepto de los *restos* como material descartado en el cine-ensayo, y como su condición de ruina es parte integral del proceso de creación. Daniela Moreno Wray, artista ecuatoriana, propone *Transmestix* como un diario de artista; combinando video-instalación autobiográfica y performance indaga en el significado de ser mujer andina y pone en cuestión el significado de lo multi-cultural a través de sus reapropiaciones de las tecnologías transmedia. Adriana Vila, artista venezolana radicada en Barcelona, hace un recorrido por su producción/investigación que comprende el *found footage* como medio de expresión filmica. Este tema del “archivo encontrado” en el contexto colombiano incluye la traducción del ensayo de Carolina Sourdis y María Luna publicado originalmente en *New Cinema Journal of Contemporary Film* en el que las autoras proponen una clave de interpretación visual de la historia alrededor de sus fragmentos audiovisuales. La sección cuenta también con un texto de Juan Carlos Arias sobre su primera video-instalación *En la Ventana* (2016) en la que el testimonio de mujeres víctimas de la violencia nos llega en fragmentos de un espejo roto en el que la memoria debe recomponer los trozos de lo real.

El libro termina con la sección *Diarios de Campo y Nuevas Etnografías* que pretende hacer una aproximación a la relación de lo documental

con procesos comunitarios y étnicos. Pablo Mora establece un diálogo entre el significado de las memorias audiovisuales para los pueblos indígenas y el concepto de “mal de archivo” enunciado por Jacques Derrida. Su reflexión pone de presente el hecho de que las nociones de patrimonio, memoria, archivo y saber no son iguales para el mundo indígena y el mundo académico. Omar Rincón sintetiza la participación de miembros de colectivos de realización documental en el panel de Activismos Comunitarios convocado por MIDBO. Su texto da cuenta de lo que significa hacer y comunicar a través del documental en Colombia para estos colectivos de trabajo. Matthew Brown y Karen Tucker en un artículo de investigación presentan los resultados de la producción del *Proyecto Quipu*. En su texto desgranar con gran nivel de detalle la problemática de las esterilizaciones forzadas en Perú y muestran la importancia de la construcción de una memoria digital de las mujeres de las comunidades andinas que fueron silenciadas. Finalmente, Andrew Irving nos lleva hacia otros territorios, haciéndonos transitar por su etnografías experimentales realizadas en las calles de Nueva York.

En conjunto, vemos cómo lo documental configura un estatuto, un rasgo, quizás una grieta que aparece entre las videoinstalaciones, en las distorsiones de los formatos digitales donde la memoria desarrolla su potencia transmedial, incluso en los performances que abren otros espacios para que el documental ingrese desde el propio cuerpo al cuestionamiento de lo real. No dejan de aparecer lugares aparentemente más cercanos al documental como la militancia, la resistencia de los colectivos y los archivos, que nos invitan a una reinterpretación, no solo desde la mirada ya clásica de la recomposición del pasado y la importancia para la construcción de memoria en un país marcado por el olvido, sino de la validez que tienen entre las comunidades vivas que poseen, prestan y ceden sus imágenes.

Referencias bibliográficas

Mora, P., Fernández, G., Romero, S. y del Castillo, J.J. (Eds.). (2015). *Fronteras Expandidas. El documental en Iberoamérica*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Ministerio de Cultura (1998). *Hay más caminos. Memorias Pensar el documental*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura y Kodak Américas.

CARTOGRAFÍAS DEL DOCUMENTAL IBEROAMERICANO

EL MAÑANA EMPEZÓ AYER.
TRADICIONES Y RUPTURAS EN EL DOCUMENTAL DE AMÉRICA LATINA.

MARÍA LUISA ORTEGA
Universidad Autónoma de Madrid

El mañana empezó ayer. Así titulaba el crítico, cineasta y productor José Carlos Avellar un lúcido texto donde reflexionaba sobre seis señeros documentales brasileños estrenados en salas comerciales en los primeros años del siglo XXI. Lo hacía desde la certeza de que los logros y las innovaciones en el lenguaje del documental contemporáneo no podían entenderse sino a la luz de sus diálogos con el pasado (Avellar, 2003). Similar es la vocación que anima estas páginas. Aspiran a explorar algunas de las rupturas que han caracterizado la expresión documental en América Latina de los últimos veinte años reconstruyendo ciertos de los vínculos por los que dichas innovaciones entroncan con la tradición del quehacer cinematográfico en la región.¹ Las reflexiones, los análisis y los puntos de inflexión que presentaremos son resultado de un proceso de estudio conformado a lo largo de los años que fueron dando lugar a

1 La acotación de este periodo responde a que este texto tiene su origen en una conferencia pronunciada en el encuentro *Giros de lo real: transformaciones y rupturas en las prácticas documentales* celebrado en el contexto de la Muestra Internacional de Documental de Bogotá (MIDBO) de 2018, año en que cumplió veinte años.

diversos textos.² Nuestro itinerario discursivo, así como los films que a lo largo de los mismos se relevarán, no pretende establecer un marco canónico ni en lo teórico ni en lo cinematográfico, sino iluminar tendencias e ubicarlas en el contexto internacional de transformaciones experimentadas por los cines de lo real en el que el documental latinoamericano contemporáneo adquiere una visibilidad diferente a la que tuvieron las prácticas de los años sesenta y setenta.

Contextos y espacios

Desde finales de los años ochenta, y de forma mucho más reconocible a lo largo de la década de los años noventa, se produce un renacimiento de las prácticas documentales a nivel internacional. La potencia y vitalidad de este renacer se hace patente en los albores del siglo XXI en diferentes ámbitos. Por una parte, en los espacios que el documental y la no ficción van ocupando y al mismo tiempo propiciando. La presencia y la renovada potencia del cine documental se hizo cada vez más evidente en la relevancia y la visibilidad que adquiere en los principales festivales de cine compitiendo en igualdad de oportunidad con el cine de ficción. Emblemática fue a este respecto, tanto en lo cinematográfico como en lo político, la Palma de Oro en Cannes que recibía Michael Moore por *Fahrenheit 9/11* (2004). El Premio Especial del Jurado otorgado a *En construcción* (Guerín, 2001) en el Festival de San Sebastián supondría un punto de inflexión en España en lo que atañe al reconocimiento de la crítica, el público y las instituciones de las formas documentales. El BAFICI de Buenos Aires constituyó otro providencial termómetro, en los primeros años del nuevo milenio, del vigor de las formas expresivas del documental en competencia con los modos ficcionales. En este certamen, el premio a la mejor película recayó en las ediciones de 2005, 2006 y 2008 en tres documentales: *El cielo gira* (Álvarez, 2004), *En el hoyo* (Rulfo, 2006) e *Intimidades de Shakespeare y Victor Hugo* (Olaizola, 2008). De forma paralela a esta progresiva irrupción en certámenes generalistas, crecieron exponencialmente, por todo el planeta, las muestras y festivales especializados, como el FIDOCS (Chile, 1997), *E tudo verdade* (Brasil, 1996), La Muestra Internacional Documental de Bogotá - MIDBO (Colombia, 1998), DocBuenos Aires (Argentina, 2000), Documenta

2 Véase, sobre todo, nuestros trabajos anteriores, Ortega, 2007b; Ortega, 2010; Ortega, 2011; Ortega, 2018.

Madrid (España, 2004), DOCDF (México, 2005) o DocBol (Bolivia, 2008), por citar algunos eventos de nuestro entorno. Algunos de estos festivales impulsarán una política de publicaciones que ha contribuido a intensificar las redes de interacción con los estudios de investigación académica y los programas de formación especializados en documental de las universidades. A todo ello se sumaría una multiplicación de los estrenos en salas, que deriva en una atención cada vez mayor de la crítica cinematográfica, generándose así una densa red de espacios y contextos.

Estéticas y lenguajes

Esta renovada visibilidad, atención y expansión no puede comprenderse sin atender a las transformaciones de los lenguajes, de los modos de representación, de los dispositivos estéticos y discursivos: para dar cuenta de ello podríamos hablar de una era *postvérité* (Sichel, 2003) donde se tensionan o rompen los modelos dominantes desde los años sesenta que acostumbramos a aglutinar bajo la rúbrica de cine directo (Ortega y García, 2008) caracterizado por dispositivos basados o bien en lo observacional o en la interacción generadora de entrevistas y testimonios. En este nuevo tiempo, reaparecen recursos expresivos del documental clásico de los años treinta, cuarenta y cincuenta, pero radicalmente transformados, como la *voice over*, la apropiación y el remontaje de materiales, la reconstrucción de escenas y el uso de actores (naturales o profesionales). También mutan adquiriendo nuevas dimensiones ciertas estrategias del cine directo, como la presencia de los/las cineastas en la pantalla, dando lugar con todo ello a un paisaje rico y variado de propuestas donde conviven tradición e innovación. Estas transformaciones en dispositivos y recursos expresivos aparecen ligadas y son concomitantes ciertas novedades en las formas de enunciación, de estructuración de los relatos y estrategias discursivas para pensar lo real que exhiben, en el periodo contemplado, una gran potencia de expansión en diversas cinematográficas a nivel global, aunque adquieran matices específicos en lo local. Incidamos a vuela pluma algunos rasgos característicos de los dispositivos señalados.

La reinención de la *voice over* adquiere como rasgos distintivos en el documental contemporáneo una tendencia a la fragmentación y a formas enunciativas en primera persona, muy diferente a la conocida como voz de

Dios, omnisciente y unívoca, del documental clásico, en la tercera persona singular, objetivada, que sigue hoy caracterizando ciertas maneras del periodismo audiovisual. Estos modos enunciativos acostumbran a articularse con la autobiografía, el diario o la escritura epistolar, en estructuras que exhiben el film en proceso (*work-in-progress*), las búsquedas y los desplazamientos en el espacio y el tiempo de los cineastas. A través de ellas se exploran las historias (con minúsculas) insertadas en la Historia, propiciando relecturas del pasado y su memoria en el presente desde perspectivas ligadas a la historia personal, familiar, o la microhistoria.

También se han visto radicalmente transformados los usos del archivo y los procesos de apropiación y remontaje (Weinrichter, 2009). Las tipologías del archivo propicio a la creación expresiva y discursiva se han expandido: a las imágenes de noticiarios y otros medios de comunicación hegemónicos (televisión, publicidad, etc.) se han sumado otros archivos públicos y privados, películas familiares, archivos policiales y represivos, la propaganda colonial, estatal o institucional, los materiales educativos o el *found footage* procedente de películas de ficción. Pero lo más relevante es el desvío de las funciones ilustrativas y de anclaje estable al despliegue argumentativo que las imágenes de archivo tuvieron en la tradición documental desde los años veinte y treinta. Ahora en los materiales apropiados y remontados (a veces, también re-filmados para dotarlos de nuevos tempos y texturas) se exploran las huellas que en ellos quedan inscritas de sus orígenes (ideológicos) y el trabajo sobre ellos tiende a resaltar la condición matérica (objetual) de las imágenes, bien sea con propósitos estéticos (poéticos) o discursivos (políticos). Otra novedad reside en la exhumación de archivos sonoros, desde similares parámetros a los reseñados en la banda de imagen o para complejizar y enriquecer el diseño sonoro de las obras. El rasgo de los sofisticados diseños sonoros es crucial en el documental y la no ficción contemporáneos, pero paradójicamente, apenas estudiado.

Desde sus orígenes, el cine documental siempre manejó parámetros de puesta en escena homólogos a los del cine de ficción. Ello se hacía especialmente evidente en las formas dramático-narrativas que convivían con las expositivas en el documental clásico, sobre todo en lo que atañe a la construcción de personajes con actores naturales (también se usaban actores profesionales en determinados géneros, como el educativo y divulgativo) y a

la reconstrucción, la recreación o la dramatización (*reenactment*) de escenas, acciones, acontecimientos, donde la puesta en escena unas veces respondía a la representación de eventos únicos sucedidos y, otras muchas, a la instancia de eventos cotidianos o reiterados de la vida real (Winston, 2005 ; 2013). Desde la década de los noventa, el uso extenso, y en ocasiones abusivo, del *reenactment* en los formatos documentales de la televisión (sobre todo en géneros como el histórico y el *true-crime*) provocó la erosión de ciertos pactos comunicativos con los espectadores relativos a la representación de lo real a través de dichas estrategias, generando lo que Corner (2002a; 2002b) denominó “cultura post-documental”. Es en ese contexto donde adquieren relevancia las maneras de operar del documental cinematográfico o de autor en el terreno fronterizo de las convenciones audiovisuales ficcionales y no ficcionales. El uso de actores profesionales y la construcción de escenas se desvían de la función de “recrear” lo que ocurrió, ilustrar el discurso o cubrir la ausencia de imágenes documentales para compaginar el relato. En diálogo o en confrontación con estas prácticas del *mainstream* televisivo, las escenas construidas tienden a la evocación de los “paisajes mentales” de los personajes, característica distintiva del cine de Errol Morris (Ortega, 2007a), e incluso del director, como lo hace Carla Subirana en *Nadar* (2008) materializando, en secuencias filmadas al estilo del cine negro de los años cuarenta, la forma en que siempre imaginó a su abuelo sobre cuyo pasado y muerte en la España franquista el film se interroga. En el marco de dicho diálogo o confrontación, la puesta en escena rehúye el naturalismo y el realismo, hace evidente la construcción artificial con diferentes estrategias (desde la factura audiovisual a los dispositivos meta-cinematográficos) y genera, así, toda suerte de extrañamientos respecto a la representación. De hecho, el concepto y la práctica del *reenactment* (Nichols, 2008; Kahana, 2009; Fuhs, 2012) alcanza en las prácticas documentales contemporáneas, como lo ha hecho también en las artísticas (Blackson, 2007), una amplitud que trasciende sus anteriores campos semánticos y demuestra una especial potencia política. Ejemplar de ello sería *La Commune (Paris 1871)* (Peter Watkins, 2001), donde la re-actuación del pasado en el presente implica al anacronismo como dispositivo de extrañamiento junto a otros artefactos mencionados. Y uno de los documentales más exitoso de los últimos años, *The Act of Killing* (Oppenheimer, 2012), nos enfrenta a las problemáticas de la naturaleza performativa de la memoria –presentes en el documental desde los años sesenta y exploradas de forma radical por cineastas como Claude Lanzmann o Rithy Panh a través de la palabra, el gesto y la puesta en escena en los espacios–, aquí imbricadas

con diferentes instancias del *reenactment*, en las que la sombra del hacer de los dos productores de la cinta, Errol Morris y Werner Herzog, es palpable.

Finalmente, el denominado falso documental vendrá a operar también de forma muy significativa en lo político y lo epistémico: convertirá historias y personajes inventados o imaginarios en herramienta para formular hipótesis sobre lo real y provocar en el espectador lúdicas, irónicas y reflexivas reacciones sobre los parámetros de credibilidad y construcción de discursos supuestamente veraces en las sociedades contemporáneas.

América Latina y tradiciones documentales larvadas

El documental realizado en América Latina se ha transformado en las últimas décadas en diálogo con este paisaje internacional, pero también con una larga y potente tradición que emerge, desligándose del documental institucional y de propaganda, en la década de los años cincuenta (Burton, 1990; Paranagua, 2003) y sería reconocida internacionalmente en las dos décadas siguientes, asociándose su desarrollo y circulación al denominado Nuevo Cine Latinoamericano (NCLA).

En 1968 se celebraba en Mérida (Venezuela) la primera muestra especializada de la región (Ortega, 2016). Su programación exhibió las múltiples formas que el documental había desplegado desde la década anterior, sobre todo en el sur del continente³. Lo había hecho, como hoy, en diálogo y tensión con antiguas tradiciones norteamericanas y europeas, y con las entonces nuevas propuestas del cine directo. No obstante, el palmarés de la muestra vendría a ensalzar –al igual que lo harán los de los festivales europeos en aquellos años– manifestaciones de genuinas e innovadoras propuestas resultantes de una alianza entre la vanguardia formal y política avocada a la transformación radical de las realidades sociales del continente: así se hacía patente en films como *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, 1966-1968), la filmografía del boliviano Jorge Sanjinés, a quien el evento premia por toda su carrera con

3 México, país que no había participado hasta entonces en los puntos de encuentro y conformación del NCLA, participará con los primeros comunicados del Consejo Nacional de Huelga de los estudiantes, *La agresión* y *La respuesta*, filmados, y no firmados, por Rafael Castanedo y Paul Leduc.

especial mención a *Revolución* (1964) y en las piezas del cubano Santiago Álvarez. Más allá de sus diferencias, estas obras compartían usos dialécticos del montaje, del collage visual y sonoro, a través de los cuales los materiales apropiados eran sometidos al *detournement* reclamado por el Situacionismo y la resignificación. (Ortega, 2009). El jurado también reconoció los valores de la selección presentada por Brasil con films como *Maioria absoluta* (Hirszman, 1964) y *A opinião publica* (Jabor, 1967), ejemplares de la relectura local y crítica de los dispositivos del cine directo y el *cinéma-vérité* en pro de la revelación de los conflictos y contradicciones de la realidad del país y del desvelamiento de los fantasmas políticos e ideológicos agazapados tras las apariencias. Estos films contradecían los recelos de cineastas y críticos latinoamericanos respecto a la potencia del cine directo para generar discursos fílmicos acordes con la responsabilidad y la urgencia socio-política en la región. (Ortega y García, 2007).

Pero en aquellos años se produjeron otros films, menos recordados hoy por la historiografía del cine latinoamericano, cuyas relecturas desde el presente pueden apuntar a tradiciones larvadas cuyo legado podríamos rastrear en el presente. El retrato de artista, por ejemplo, posibilitó la experimentación formal y el abordaje de los procesos creativos en films como *Reverón* (Benacerraf, 1952), en sintonía con los ensayos cinematográficos de Alain Resnais en Francia. El retrato testimonial que Mario Handler construye en *Carlos* (1965) abría una vía, más allá de la dimensión socio-política del film, hacia la expresión íntima y el tono confesional, característica del documental contemporáneo, gracias al uso asincrónico de la voz sobre la imagen; como lo hacía también *Chircales* (Rodríguez y Silva, 1968-1972) en ciertos momentos de su metraje con un poderoso efecto en la inscripción del género. Y la inclasificable pieza *Di Cavanti* (Rocha, 1977) presagiaba las mixturas entre el retrato y el autorretrato o la fragmentación visual y sonora caras al documental contemporáneo (Ortega, 2018).

Nuestra relectura a contrapelo de la tradición documental en América Latina permite también exhumar diversas poéticas del cuerpo, cuerpos cuya puesta en escena, plástica y discursiva, resistía a los discursos sociales o políticos afirmativos que caracterizaban al cine de lo real en aquellos años; poéticas que permitían explorar zonas de sombra o incertidumbre. Araya (Benacerraf, 1959) y las filmografías de los cubanos Sara Gómez y Nicolás Guillén Landrián

serían buen exponente de ello (Ortega, 2008). Además, la madurez que ciertas cinematografías documentales de la región alcanzan a finales de los años sesenta propicia la aparición de uno de los rasgos paradigmáticos de la no ficción contemporánea: la reflexividad y la deconstrucción de las formas del documental en su pretensión de representación unívoca de lo real. Presentes ya en películas como *En la otra isla* (Gómez, 1968), *Reportaje* (Guillén Landrián, 1966) o *Lavra-dor* (Rufino, 1968), estos trazos de un cine metalingüístico encontrarán uno de los máximos exponentes en *Agarrando pueblo* (Ospina y Mayolo, 1978). La circulación y el éxito que este cortometraje sigue teniendo en nuestros días entre nuevas generaciones de espectadores da cuenta de la fuerte conexión de sus propuestas con inquietudes contemporáneas.

En los documentales aludidos podemos así encontrar un sustrato en el que se enraízan ciertos modos ensayísticos de la no ficción contemporánea (Corrigan, 2011; Ortega, 2018) que transitan por en la intimidad comunicativa con el espectador a través de la voz, en el montaje visible y en las formas reflexivas o autorreferenciales. Así, desde las líneas esbozadas a partir de la tradición y las tendencias globales señaladas al comienzo, trazaremos un recorrido para iluminar algunos ejes de transformación y ruptura.

Retratos contemporáneos

Entre finales de los noventa y el nuevo siglo aparecen un conjunto de retratos fílmicos donde los sujetos a retratar se presentan como objetos esquivos al conocimiento y a la representación totalizadora, dando lugar a formas fragmentarias y estructuras erráticas. Entre ellos podríamos citar *¿Quién diablos es Juliette?* (Marcovich, 1997) retrato de Yuliet (Ortega), una jinetera cubana, y el doble que el film le construye en una modelo mexicana, dos mujeres a través de las que abordan problemáticas en torno a la condición femenina y las relaciones paterno-filiales. Encontramos en él juegos y complicidades en la relación con el cineasta, y de incertidumbre entre realidad y ficción, con un lenguaje visual que intensifica la fragmentariedad estética y discursiva propia del documental contemporáneo.

En *Rocha que voa* (Rocha, 2002) se intensifica esa experimentación con la fragmentariedad visual y sonora. El retrato que Erick dedica a su padre

ausente, Glauber, elige tomar un punto de referencia, Cuba, 1971, lugar y tiempo en que se registran las palabras de Glauber Rocha que presiden la banda sonora. La memoria de la figura paterna y de aquel momento se evoca también a través de las voces en entrevistas con los grandes nombres del Nuevo Cine Latinoamericano (Julio García Espinosa, Fernando Birri, Tomás Gutiérrez Alea), de fragmentos filmicos de Glauber y de muchos otros cineastas (como de la recién citada Sara Gómez). Al collage visual y sonoro con los materiales de archivo, se suma un trabajo de cámara con planos de detalle extremos, distorsión de los rostros en la entrevista, desenfoques, el movimiento incesante de la cámara...

El tradicional retrato de artista experimenta una reactualización fresca y vigorosa en *Gabriel Orozco* (2002) de Juan Carlos Martín (véase Elena, 2003), cuyo mismo subtítulo “un proyecto filmico documental” adelanta su vocación exploratoria y de la naturaleza del film como un lugar de encuentro (reflejo) entre los procesos creativos de Orozco y el proceso documental. De nuevo encontramos en él una estructura inestable y la heterogeneidad de soportes y materiales (35 mm., 16 mm., super 8, high 8 y vídeo digital). La filmación se acerca por momentos a la *home-movie*, por la complicidad y cercanía entre el retratado y el retratista, entre el juego y la estrategia propicia a la revelación del personaje.

El mencionado documental de Yulene Olaizola, *Intimidades de Shakespeare y Victor Hugo* (2008) (véase Tuñón, 2009) será también una suerte de retrato, el de la abuela de la directora, doña Rosa, a quien filma cómplice y confidente en sus rutinas cotidianas en la pensión que detenta, desde hace años, en la esquina de las calles Shakespeare y Víctor Hugo en Ciudad de México. Pero el protagonista no será ella, aunque su rostro presida el metraje, sino un ausente, un hombre joven que habitó la pensión tiempo atrás y muerto prematuramente, cuyo enigma nunca llega a desvelarse. Cada testimonio de quienes lo conocieron, cada confidencia aumentará el misterio y la especulación en torno al personaje (seductor, excéntrico, homosexual, quizás también un asesino en serie marcado por una infancia traumática), en ese especial microcosmos de la casa en la que aún se respira su presencia a través del recuerdo, haciéndose la película así partícipe de esa querencia por el *thriller* que el documental contemporáneo exhibe y que renuncia a las clausuras narrativas unívocas en pro de las múltiples posibles interpretaciones de la historia.

Retratos/Autorretratos

Progresivamente el retratista irá haciéndose más presente, situando a las películas en el quicio entre el retrato y el autorretrato. Retratos/ autorretratos que proponemos interpretar en contraposición a la biografía y la autobiografía, porque rara vez encontraremos las lógicas cronológicas y lineales de la biografía o la autobiografía que construyen sentido a través del relato a las vidas, propia o ajena. En su lugar, como venimos exponiendo, encontramos la fragmentación (visual, temporal, discursiva), a veces la búsqueda que colecta piezas de un puzzle que no llega a armarse nunca para dar una visión coherente y definitiva del sujeto. Retratos/autorretratos que establecen una suerte de juego de espejos donde el sujeto filmante se proyecta sobre el “retratado” a través de inscripciones visuales, textuales o verbales. Los cineastas parecieran situarse en ese umbral entre lo visible y lo invisible del que hablaba Michel Foucault, a propósito del cuadro *Las Meninas* de Velázquez, en *Les mots et les choses* (1966), y conjuran aquellas dos visibilidades incompatibles para la pintura.

Así lo hace Helena Solberg en *Carmen Miranda: Bananas Is My Business* (1995) en cuyo prólogo se mezclan y entrecruzan las biografías de Carmen y Helena (el cortejo fúnebre de la estrella y la niña fascinada por la cantante y actriz que solo puede participar en el masivo homenaje viendo las imágenes de la televisión). Diversos recursos nos trasladarán el autorretrato de Solberg –los juegos infantiles, las apariciones de Miranda en sus sueños– mientras la especularidad entre ellas propicia la reflexión sobre la construcción de la identidad mediada por los desplazamientos y la condición femenina.

En ese umbral se sitúa también Cristian Pauls en *Por la vuelta* (2002). “Leopoldo Federico: retrato de un artista solo [...] bien podría ser el título de esta película”, nos dice la voz de Pauls en este documental sobre el reconocido compositor y bandoneonista argentino. Realmente podríamos hablar de ensayo de un retrato, que adopta las formas y el tono del ensayo literario, donde el yo de Pauls que se muestra en el acto de escribir (filmar) a Leopoldo Federico. Esta escritura sobre el otro desencadena una conmoción de naturaleza incierta que el film ensaya a explicar. El autorretrato será puntal en lo visual, pero intenso en el texto literario de la *voice over*. Tan solo en la última secuencia las miradas del retratado y del retratista se cruzarán a través de la cámara. “Es la primera

vez que Leopoldo miró a la cámara –nos dice Pauls– Entendí entonces que ese misterio tenía la forma de mi propio rostro y que esa, su mirada, podía haber sido la mía, la que una vez tuve de chico sobre las cosas que me conmovían”. He ahí el lazo umbilical y el incierto umbral.

De una manera bien distinta se conjuga ese umbral en *Santiago* (Moreira Salles, 2007), retrato de quien fuera el mayordomo de la familia Salles durante treinta años. Un “misterio” para el director, a pesar de haber habitado durante años la misma casa. Moreira Salles comienza a filmar a Santiago en 1992, registros en blanco y negro de entrevistas y conversaciones con este peculiar personaje de origen ítalo-argentino que revelan la que fue su pasión y ocupación secreta durante años: la sistemática recolección, archivo e interpretación, de documentos relativos a las familias de más rancio abolengo del mundo. Pero no será hasta 2005, una vez fallecido su protagonista, cuando Moreira Salles decida trabajar sobre ellas. Montará el material manteniendo los silencios incómodos, la repetición de las tomas y las órdenes que el director da, a veces de forma airada, a su personaje. Muestra así la fractura, la distancia y el recelo que separaba a los dos sujetos situados a un lado y otro de la cámara, dos espacios inconmensurables como las habitaciones que habitaban en la misma casa. Se hace igualmente palpable la relación de poder determinada por el pasado. Esta tensión marcada por la diferencia de clase y la relación patrón-empleado, ha relatado el director en diferentes entrevistas, no fue percibida hasta el proceso de montaje, con el tiempo transcurrido operando a favor de la complejidad y la ambigüedad del film, proceso en que decide asimismo incorporar su voz en primera persona, que reflexiona sobre la naturaleza del quehacer documental. Resulta así un film desasosegante para el espectador, quizá por la naturaleza terapéutica que su autor le atribuye, y un devastador retrato/autorretrato de las fracturas y diferencias de clase con pocos homólogos en el documental contemporáneo.

En el quicio entre el retrato/autorretrato situaríamos sin duda *Fotografías* (Di Tella, 2007) donde la evocación y remembranza de la madre propicia diversas formas de auto-representación del director, incluido el autorretrato explícito (visual y narrativo). En los intersticios de la historia familiar se mueven también otras obras que trabajan dicho umbral, como *The Illusion* (2008), el cortometraje de la cubana Susana Barriga que registra, con imágenes altamente precarias, frágiles, dubitativas, el traumático reencuentro con su

padre en el exilio. De forma mucho más evidente se presenta la tensión entre el retrato/autorretrato y la historia familiar en un film como *Kawase-San* (Leighton, 2009) documental en que la cineasta japonesa Naomi Kawase y sus películas autobiográficas, que orbitan siempre en torno a las relaciones materno-filiales, se convierte en un espejo reflectante para exhumar los fantasmas de la relación del documentalista chileno con su padre.

En todos estos títulos planea la naturaleza terapéutica del cine relacionada con el duelo por la pérdida y la ausencia que, como dirá Alain Bergala (1998), es uno de los desencadenantes para que la primera persona del cineasta aflore. No lo será en *Hachazos* (2011) donde la primera persona de Andrés Di Tella, su voz meditativa, reflexiva, dubitativa, característica de sus anteriores documentales, retrocede del centro de la escena. No obstante, el hacer y las obras del cineasta experimental Claudio Caldini propicia el autorretrato larvado. Los procesos artísticos de Caldini –mostrados por el *reenactment*, la re-creación de antiguas piezas y la preparación de su nuevo proyecto-, así como la materialidad y visualidad de las obras permiten tanto la reflexividad como la inscripción, epistémica y afectiva de Di Tella. Y los encuentros físicos y verbales de ambos cineastas ponen en diálogo dos formas de entender el cine y el mundo a través de él, con distintos lenguajes cinematográficos.

Nuevos archivos, nuevos discursos

Como señalábamos al inicio, la irrupción de nuevos usos de los archivos (visuales y sonoros) transforma igualmente el paisaje del documental contemporáneo. Este giro se ubica en otro más general, relativo a cómo las imágenes y los sonidos documentales, sean propios o apropiados, vienen siendo trabajados. A diferencia de su estatus en el periodo clásico, las imágenes visuales y sonoras han dejado de funcionar como representaciones transparentes de la realidad; ahora adquieren diferentes grados de opacidad al exhibir su condición de objetos creados y producidos con diferentes propósitos y de mediadores de nuestra relación con el pasado y el presente, a la estela de ensayistas fílmicos de primera hora como Chris Marker. Las estrategias reflexivas y autorreferenciales (entre ellas, las estructuras del film en proceso) y sobre todo el retorno de la *voice over* permiten generar posiciones de extrañamiento en el espectador, crean fisuras entre la representación y sus supuestos referentes y arrojan incertidumbre sobre el valor “documental” de imágenes y sonidos.

Nuestra atención se centrará, no obstante, en films cuya materia prima central es el archivo y que construyen relatos diferentes sobre el pasado al desplazar la atención de la gran historia a la microhistoria, ejercer lecturas a contrapelo sobre los registros y trabajar poética o discursivamente la materialidad de las imágenes. Algunas de estas operaciones entroncan con la tradición del remontaje de archivos hegemónicos y públicos (noticiarios, publicidad, archivo televisivo) del documental político-militante de los años sesenta y setenta presidida por la vocación de contra-informar o desvelar la ideología latente en ellos (Ortega, 2009). Pero la exhumación de otros archivos y la naturaleza dubitativa, tentativa y abierta de los discursos constituyen rasgos de ruptura y diferenciación respecto a ella.

Tierra sola (Panizza, 2017) sería ejemplar manifestación del trabajo poético-discursivo sobre materiales apropiados de diferente condición, entre ellos los procedentes de archivos marginales y/o olvidados, impregnados por la impronta colonial; y del montaje de éstos con registros visuales y sonoros en el presente, generando un intenso tejido de capas y texturas (temporales, plásticas, discursivas).

La exploración y apropiación de archivos policiales ligados a la represión dictatorial muestra todo su potencial en las dos piezas cortas de la paraguaya Paz Encina: *Arribo* (2014) y *Familiar* (2015), ambas construidas sobre materiales custodiados por el Centro de Documentación y Archivo para la Defensa de los Derechos Humanos (conocido como archivo del terror). Estas piezas nos interesan y destacan por su foco en el archivo sonoro y por la reproducción temporal íntegra de éstos que determina, además, la duración de las obras. En contrapunto estará la precariedad, pobreza y fragmentariedad del archivo visual que utilizan. En *Arribo* (2014), escuchamos el interrogatorio al que es sometido el líder opositor Benigno Perrota por el jefe de Brigada del aeropuerto a su regreso al país en 1988, tras 27 años de exilio en Argentina. La banda de imagen está compuesta por fotografías del mismo acervo, cuya lectura e interpretación en relación con el audio resulta en muchos momentos ambigua e incierta. El archivo sonoro central de *Familiar* (2015) es una delación que escuchamos en guaraní: las acusaciones ante la policía del régimen de un informante anónimo contra toda una familia, por su participación en las Juntas Agrarias, cuya hija menor resultó herida en un tiroteo y, en dicho estado, detenida. Bajo este audio, la cámara explora incesantemente la ficha policial de la niña. En la parte superior del encuadre comenzarán a fluir en *scroll* recortes

del informe de detención, y finalmente se superpondrán, en la parte central de la pantalla, imágenes prototípicas del cine doméstico. A diferencia de *Arribo* (2014), *Familiar* (2015) posee un prólogo y un epílogo: se inicia con escenas características del archivo público (desfiles, etc.) sobre los que escuchamos un discurso del dictador, Alfredo Stroessner, y se cierra con archivos familiares asociados a la felicidad infantil y juvenil (actuaciones de danza, bailes y celebraciones) acompañados de la música del *Danubio Azul* (1866) de Johann Strauss, generando un fuerte shock emocional en el espectador.

La recuperación de archivos amateurs y familiares constituye, precisamente, otra gran línea de fuerza en el documental contemporáneo. Un pionero ejemplar en el cine latinoamericano lo hallamos en *La línea paterna* (Buil, 1995) cuya banda de imagen está integrada casi en exclusiva por las películas filmadas con una cámara Pathé Baby por el abuelo del director, y restauradas por la Cinemateca de la UNAM, que documentaban año tras año el crecimiento de los niños y celebraciones como el día de Reyes Magos. Sobre ellas la voz de Buil construye, en primera persona, la crónica familiar, aparentemente amable y despojada de preocupaciones ligadas a la Gran historia del país. Pero los secretos que toda familia oculta –en este caso, una tía y un posible descendiente ilegítimo de etnia totonaca– propicia la construcción de todo un sustrato discursivo sobre la racialización y su correspondiente traducción en la diferencia social mexicana. Así, en un segmento del film, se crea un sutil hilo visual que remite a la canónica fotografía antropométrica del siglo XIX: de frente y de perfil hace posar José Buil a los indios totonacos de hoy y monta estas imágenes con fotogramas de aquellas películas caseras del abuelo, con los rostros felices y sonrientes de los legítimos integrantes de la línea paterna.

El vínculo incierto entre la historia personal y familiar y la gran historia es uno de los ejes vertebradores de *No intenso agora/En el intenso ahora* (Moreira Salles, 2017), una obra mayor en la expresión última de las tendencias que crean íntegramente desde el archivo. La película surge, dice Moreira Salles (Salles, s.f.; Salles, 2017), del estudio y la reflexión sobre los materiales: las imágenes amateurs filmadas por su madre en un viaje de un mes a China en 1966 y una gran colección de archivos cinematográficos del mayo francés que terminó integrando registros de otros acontecimientos del simbólico 1968 en Brasil y Praga. *En el intenso ahora* (2017) no contiene una sola imagen filmada

por su director⁴ ; vivió con su familia los primeros días de aquel mayo del 68 en París, pero no tiene recuerdos de los jóvenes, de las calles y de las barricadas que los archivos le muestran (en ocasiones, en color) de una ciudad que él rememora oscura, fría y triste en contraposición a la luz y la alegría de los periodos vacacionales en Brasil. Los acontecimientos precipitarán, precisamente, el regreso de los Salles a su país.

El ejercicio de reminiscencia, de memoria activa marcada por el deseo de conocimiento, que acomete el film se practica sobre imágenes ajenas: las brillantes filmaciones en color de su madre en la China maoísta que registraba entre la curiosidad y la perplejidad; los noticiarios y los archivos públicos televisivos, las secuencias de films militantes y de documentales emblemáticos que acompañaron con las cámaras las utopías y esperanzas del mayo francés (como *Grands soirs, petits matins* (1968-1978) de William Klein y *Les Deux Marseillaises* (1968) de Jean-Louis Comolli y André S. Labarthe); los precarios registros, anónimos y clandestinos, de la represión de la Primavera de Praga; o el material filmado por Eduardo Escorel y José Carlos Avellar del multitudinario cortejo fúnebre de Edson Luis, estudiante asesinado, en Rio de Janeiro. También rescata secuencias que los films militantes nunca incluyeron, como las de la gran manifestación pro gaullista tras la jornada del 24 de mayo en París y el discurso del presidente, que congregó a más de 500.000 personas, la más numerosas de todas en aquel mes del 68, o el sepelio de un comisario.

La sombra de Chris Marker se proyecta en determinados puntos: en algunos montajes asociativos, en la interrogación desde el futuro de las imágenes, en el tono ensayístico de la narración y en ciertos préstamos literarios que rinden homenaje a la narración de títulos emblemáticos del cineasta francés, como *Sans Soleil* (1981) y *Le fond de l'air est rouge* (1977) (véase Ortega y Weinrichter, 2006). Bajo la impronta markeriana explora también las diversas densidades del tiempo inscritas en las imágenes y las voces del archivo, porque el intenso ahora de los acontecimientos vividos entre 1967 y 1968 por obreros y estudiantes cuenta en la memoria de quienes sobrevivieron como una vida entera.

4 O quizás solo una, la única filmada en presente en la estación de metro de Gaité en la que se suicida uno de los publicistas que inventó la consigna "Sous le pavés, la plage", montada hacia el final del film en el relato e inventario de quienes no consiguieron sobrevivir quedando presas de aquel momento, el intenso ahora del título.

Pero sin duda es la obra y el hacer con el archivo de Harun Farocki lo que deja huellas más profundas en las formas en que Moreira Salles interroga a las imágenes. Al igual que él, escudriña en los archivos huellas, detalles, presencias y ausencias, gestos recurrentes y emociones en los cuerpos filmados... indaga igualmente en los vestigios que en el celuloide quedan del acto de filmar, del cuerpo que filma. Este tipo de “preguntas Farocki”, como las denomina Salles (Salles, s.f.) derivan de dos instancias: la agencia técnica de la cámara, cuyas inscripciones que cabe explorar en su doble condición representativa y simbólica —como *eikon* y *phantomas*, en tanto presencia de una ausencia—; y la imagen cinematográfica como mediadora entre los afectos delante y detrás de la cámara, en el doble sentido de la afectación, como impresión y como emoción. A través de ellas Moreira Salles investiga las estructuras de la historia y la política (las relaciones de poder, los juegos de fuerza), pero también las emociones: el temor, la alegría, la tristeza, la euforia, que permiten trazar otros sutiles pasajes entre lo personal y lo colectivo, el pasado y el presente.

La mencionada doble condición afectiva movilizada por el archivo se encuentra también en *Todo comenzó por el fin* (Ospina, 2015), película que nos devuelve al territorio del autorretrato, personal y generacional. A la aristocracia y prestancia del celuloide de los films anteriores se opone aquí el vídeo, ese soporte que para Ospina representa, desde hace décadas, la supervivencia como cineasta y la libertad de creación, medio en el que escribió otro autorretrato generacional, *Un tigre de papel* (2008) bajo la forma un falso documental, con su inconfundible lucidez e ironía. *Todo comenzó por el fin* (2015) asume, además, desde las entrañas la condición inestable y no clausurada del archivo entendido como *home movie*, esa naturaleza irreductible de las películas colectivas que, para seguir vivas y con ellas quienes las habitan, requieren su reactualización en la comunidad que da sentido y memoria a lo que registraron.

La actuación y los actores

Los cines de lo real vienen desafiando también, en las últimas décadas, las tradicionales relaciones que las prácticas documentales establecían entre los cuerpos filmados y las identidades que cabe atribuirles. El uso de actores profesionales, por una parte, y de dispositivos que intensifican en el espectador la conciencia de estar ante una actuación, por otra, constituirían los sustratos base de plurales juegos de escena del documental contemporáneo, a los que nos

acercaremos tentativamente a través de dos piezas singulares y sin parangón en el panorama internacional.

Jogo de cena/Juego de escena (Coutinho, 2008) expresa inquietudes contemporáneas, pero sobre todo los modos de hacer y estar en el mundo de su director. Si el cine documental forjó, desde los años sesenta, parte de su identidad en el testimonio y la entrevista, Coutinho siempre practicó una radical y diferencial aproximación a estos dispositivos: la conversación y la escucha, que se convierten en completos protagonistas de sus películas en el siglo XXI, prescindiendo de cualquier tipo de inserto ilustrativo o alusión visual que trascienda a la palabra y el gesto encarnados en quienes filma, de cerca, despojando el plano de todo lo accesorio. En *Jogo de cena* (2008) este método minimalista basado en la co-presencia de dos cuerpos y dos voces en conversación alcanza límites extremos. En el escenario de un teatro vacío, Coutinho conversa con trece mujeres con las que parece encontrarse por primera vez en el momento del rodaje. Entre ellas, rostros conocidos –tres actrices que el espectador familiarizado con el cine brasileño reconocerá– y otros anónimos. Contarán historias, sobre el amor al teatro y la interpretación, la maternidad y las relaciones paterno-filiales, retazos de vidas marcadas por la pérdida, el dolor y el sufrimiento, también por puntales alegrías y momentos de felicidad. Lo trascendente y lo trivial se entrecruzan en el fluido y aparentemente espontáneo diálogo con el cineasta. Trascurridos algunos minutos, las historias, las palabras comienzan a repetirse. El espectador será, entonces, invitado a recomponer el puzzle que asocia el cuerpo que habla con la historia narrada y a juzgar si la emoción, la risa o las lágrimas surgen de la rememoración o de la calculada actuación. El fluir de los relatos se rompe por momentos y deja que la “actriz” se exprese fuera del rol, manifieste sus inquietudes respecto a la “escena” a interpretar o a las exigencias del director. Pero esta reflexividad, que activa lo cognitivo en otros documentales, se ve asediada en *Jogo de cena* (2008) por el placer que el espectador experimenta al dejarse arrastrar por la intensidad afectiva de los relatos, por una imaginación melodramática con la que la que Coutinho, en cierta medida, rinde homenaje a la cultura popular latinoamericana (López, 2014). Todo ello genera un placer intelectual y estético único, basado en el reconocimiento de la re-presentación, de constantes y variaciones, que nos conducen a la esencia de la dramaturgia cinematográfica radicada en la tradición documental signada por la palabra y el testimonio.

En otro espectro muy diferente de reflexión sobre el sujeto actuante, el relato y el testimonio nos sitúa *Teatro de Guerra* (Arias, 2018), film con que concluirá nuestro recorrido. Esta pieza cinematográfica conforma un díptico con la pieza escénica *Campo minado/Minefield* (Royal Court Theater, Londres/ Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, 2016)⁵. En ambas, seis veteranos de la Guerra de las Malvinas rememoran episodios de la contienda en la que participaron en bandos enemigos, memorias y experiencias que se expresan por la palabra, el gesto y la acción y lo hacen en sendas piezas con similares dispositivos de puesta en escena y elementos de activación dramática (objetos, archivo visual y sonoro, interpretación musical, etc.). En varios puntos la obra audiovisual difiere de la teatral, como en la inclusión de las audiciones a los protagonistas o la reconstrucción escénica de las memorias de los veteranos en diferentes espacios físicos, a la estela de otros documentales contemporáneos que trabajan la actualización performática del recuerdo en el presente. Pero señalaremos uno especialmente relevante para nuestros propósitos. En *Teatro de Guerra* (2018) un mismo evento perteneciente a la memoria de uno de los veteranos, Lou, es sometido a un triple *reenactment*. En la primera secuencia del film, Lou y el resto de los excombatientes protagonistas recrean, en un edificio en construcción, la escaramuza que termina con la agonía y muerte de un soldado argentino en los brazos de Lou, destinatario de sus últimas palabras en inglés. En esta primera reconstrucción, las acciones y los gestos están en interacción con la palabra del veterano describiendo lo que recuerda que ocurrió. Hacia la mitad del film (y de la obra teatral), se nos presenta a Lou sentado, en la habitual disposición de la entrevista documental, relatando, aparentemente en el presente (de la filmación, de la representación), aquel acontecimiento traumático; aunque pronto descubrimos que la voz que escuchamos pertenece a un documental en que entrevistaron a Lou, quien no pudo contener las lágrimas al final de su testimonio⁶. En la última secuencia de *Teatro de Guerra* (2018), el evento se reconstruye en silencio, conservando solo las posiciones, los gestos y las acciones en el espacio, en el campo, ante la atenta mirada de un grupo de jóvenes cuyos cuerpos irán sustituyendo poco a poco

5 Nosotros la vimos en su estreno en España en Los Teatros del Canal de Madrid en noviembre de 2018.

6 Tras ponerse de manifiesto el artificio y dejar Lou su papel de ventrílocuo de sí mismo, reflexiona sobre cómo aquella entrevista (hoy disponible en internet) condicionó su vida y cómo después ha seguido relatando el evento con un diferente control de las emociones.

al de los veteranos en la escena. Así, Lola Arias nos enfrenta a las múltiples variables performáticas de la memoria y a la actuación que siempre subyace a la presencia y la acción del cuerpo y la voz en las prácticas documentales. Como en *Jogo de cena* (Coutinho, 2008), la reiteración y la repetición generan en el espectador experiencias y lecturas metalingüísticas en torno a la construcción de los relatos y la representación hasta ahora casi-inéditas en la tradición documental, pero rotundamente enraizadas en ella.

En buena parte de los títulos seleccionados en este recorrido (uno entre otros posibles que hubieran visibilizado otras constantes y diferencias en la producción documental contemporánea) encontramos concomitancias con las corrientes documentales y el cine ensayo internacional, de las nuevas formas de la no ficción que expresan al mismo tiempo la experiencia personal, la experiencia colectiva y los procesos por los que se siente, se piensa y se representa lo real. Pero sus manifestaciones concretas alcanzan pleno sentido al asumir los lugares desde los que se expresan, en el seno de las tradiciones con las que los creadores dialogan, de sus propias trayectorias y de las comunidades (sociales, políticas y afectivas) que las hacen posibles.

Referencias bibliográficas

- Avellar, J. C. (2003). Amanhã começou ontem/Demain a commencé hier. *Cinémas de l'Amérique Latine*, 11(11), pp. 95-112.
- Bergala, A. (1998). si Je m'étais conté. En A. Bergala. (Coord.), *Je est un film*. París, Francia: Éditions ACOR.
- Blackson, R. (2007). Once More... With Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture. *Art Journal*, 66(1), pp. 28-40.
- Burton, J. (Ed.). (1990). *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh, Estados Unidos: University of Pittsburg Press.
- Carvalho, L. F. (2009). Rocha que voa. En P. A. Paraguaná (Ed.), *Miradas desinhibidas. El nuevo documental iberoamericano, 2000-2008* (pp.443-446). Madrid, España: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

- Corner, J. (2002a). Documentary in a Post-Documentary Culture? Notes on Forms and Their Functions. Recuperado de: <https://sussex.rl.talis.com/items/CC9A6C0C-B331-7D7E-E2F0-9E235D3363A2.html>
- Corner, J. (2002b). Performing the Real. Documentary Diversions. *Television & New Media*, 3 (3), pp. 255–269.
- Corrigan, T. (2011). *The Essay Film: From Montaigne After Marker*. Nueva York, Estados Unidos: Oxford University Press.
- Elena, A. (2003). Gabriel Orozco, un proyecto fílmico documental En P. A. Paraguaná (Ed.), *Cine documental en América Latina* (pp. 440-442). Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses*. París, Francia: Gallimard.
- Fuhs, K. (2012). Re-imagining the Nonfiction Criminal Narrative: Documentary Reenactment as Political Agency. *Concentric: Literary and Cultural Studies*, 38(1), pp. 51-78.
- Kahana, J. (2009). Introduction: What Now? Presenting Reenactment. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 50(1), pp. 46-60.
- López, A. M. (2014). A Poetics of the Trace. En V. Navarro y J.C. Rodríguez (Eds.), *New Documentaries in Latin America*, (pp. 25-43). Nueva York, Estados Unidos: Macmillan.
- Nichols, B. (2008). Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject. *Critical Inquiry*, 35 (1), pp. 72-89.
- Ortega, M. L. (2007a). *Espejos rotos. Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo*. Madrid, España: Ocho y Medio/ Documenta Madrid.
- Ortega, M. L. (2007b). De memorias y olvidos. El documental latinoamericano contemporáneo. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 679, pp. 19-27.
- Ortega, M. L. (2008). El 68 y el documental en Cuba. *Archivos de la Filmoteca*, 59, pp. 75-91.

- Ortega, M. L. (2009). De la certeza a la incertidumbre: collage, documental y discurso político en América Latina. En S. Gómez López y L. Gómez Vaquero (Eds.), *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental* (pp.101-137). Madrid, España: Ocho y Medio/Ayuntamiento de Madrid.
- Ortega, M. L. (2011). Una (nueva) cartografía del documental latinoamericano contemporáneo. *Cine documental*, 4. Recuperado de: <http://www.revista.cinedocumental.com.ar/>
- Ortega, M. L. (2016). Mérida 68. Las disyuntivas del documental. En M. Mestman (Ed.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (pp. 355-394). Buenos Aires, Argentina – Madrid, España: AKAL-Interpares.
- Ortega, M. L. (2018). Encounters with the Centaur: Forms of the Film-essay in Latin America. En M. d’Lugo, A.M. López y L. Podalsky (Eds.), *The Routledge Companion to Latin America Cinema* (pp.105-118). Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Ortega, M. L. y García, N. (Eds.). (2008). *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto*. Madrid, España: T&B/Festival Internacional de Cine de las Palmas.
- Ortega, M. L. y Weinrichter, A. (Eds.). (2006). *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*. Madrid, España: T&B-Festival Internacional de Cine de Las Palmas.
- Paranaguá, P. A. (Ed.). (2003). *El cine documental en América Latina*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Salles, J. M. (s.f.). En el intenso ahora. Recuperado de: <https://complejoteatral.gob.ar/nota/en-el-intenso-ahora>
- Salles, J. M. y Zaccaro, N. (9 de noviembre de 2017). O que resta quando uma revolução acaba. *Revista Trip*. Recuperado de: <https://revistatrip.uol.com.br/>
- Sichel, B. (2003). *Postverité*. Murcia, España: Centro Párraga.
- Tuñón, J. (2009). Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo. En P.A. Paraguaná (Ed.), *Miradas desinhibidas. El nuevo documental iberoamericano, 2000-2008* (pp. 144-151). Madrid, España: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

Winston, B. (2005). *Claiming the Real II: Documentary: Grierson and Beyond*. Londres, Reino Unido: BFI.

Winston, B. (2013). Life as Narrativised. En B. Winston (Ed.), *The Documentary Film Book* (pp. 89-97). Londres, Reino Unido: BFI.

Weinrichter, A. (2009). *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental*. Pamplona, España: Gobierno de Navarra.

Referencias cinematográficas

Álvarez, Mercedes (directora). (2004). *El cielo gira*, 110 min. España.

Arias, Lola (directora). (2018). *Teatro de Guerra*, 73 min. Argentina, Alemania, España.

Benacerraf, Margot (directora). (1952), *Reverón*, 20 min. Venezuela, Francia.

Benacerraf, Margot (directora). (1959), *Araya*, 90 min. Venezuela.

Buil, José y Sistach, Maryse (directores). (1995). *La línea paterna*, 85 min. México.

Comolli, Jean-Louis y Labarthe, André S. (directores). (1968). *Les Deux Marseillaises*, 104 min. Francia.

Coutinho, Eduardo (director). (2008). *Jogo de cena/Juego de escena*, 105 min, Brasil.

Di Tella, Andrés (director) (2007). *Fotografías*, 110 min. Argentina.

Di Tella, Andrés (director) (2011). *Hachazos*, 83 min. Argentina.

Encina, Paz. (directora) (2014). *Arribo*, 10 min. Paraguay.

Encina, Paz. (directora) (2015). *Familiar*, 9 min. Paraguay.

Getino Octavio y Solanas, Pino (directores). (1968). *La hora de los hornos*, 264 min. Argentina.

- Gómez, Sara (directora). (1968). *En la otra isla*, 41 min. Cuba.
- Guerín, José Luis (director). (2001). *En construcción*, 125 min. España.
- Guillén Landrián, Nicolás (director). (1966). *Reportaje*, 10 min. Cuba.
- Handler, Mario (director). (1965). *Carlos*, 30 min. Uruguay.
- Hirszman, Leon (director). (1964). *Maioria absoluta*, 20 min. Brasil.
- Jabor, Arnaldo (director). (1967). *A opinião publica*, 65 min. Brasil.
- Klein, William (director). (1978). *Grands soirs, petits matins*, 240 min. Francia.
- Leighton, Cristián (director). (2009). *Kawase-San*, 78 min. Chile.
- Marcovich, Carlos (director). (1997). *¿Quién diablos es Juliette?*, 91 min. México.
- Marker, Chris (director) (1977). *Le fond de l'air est rouge*, 180 min. Francia.
- Marker, Chris (director) (1981). *Sans Soleil*, 104 min. Francia.
- Martín, Juan Carlos (director). (2002). *Gabriel Orozco*, 80 min. México.
- Moore, Michael (director). (2004). *Fahrenheit 9/11*, 122 min. Estados Unidos.
- Moreira Salles, João (director) (2007). *Santiago*, 80 min. Brasil.
- Moreira Salles, João (director) (2017). *No intenso agora/En el intenso ahora*, 127 min. Brasil.
- Olaizola, Yulene (directora). (2008). *Intimidades de Shakespeare y Victor Hugo*, 83 min. México.
- Oppenheimer, Joshua (director). (2012). *The Act of Killing*, 159 min. Dinamarca, Reino Unido, Noruega.
- Ospina, Luis y Mayolo, Carlos (directores). (1978). *Agarrando pueblo*, 28 min. Colombia.

- Ospina, Luis (director). (2008). *Un tigre de papel*, 114 min. Colombia.
- Ospina, Luis (director). (2015). *Todo comenzó por el fin*, 208 min. Colombia.
- Panizza, Tiziana (directora). (2017). *Tierra sola*, 107 min. Chile.
- Pauls, Cristian (director) (2002). *Por la vuelta*, 77 min. Argentina.
- Rocha, Eryk (director). (2002). *Rocha que voa*, 92 min. Brasil.
- Rocha, Glauber (director). (1977). *Di Cavanti*, 18 min. Brasil.
- Rodríguez, Marta y Silva, Jorge (directores). (1966-1971). *Chircales*, 42 min. Colombia.
- Rufino, Paolo (director). (1968). *Lavra-dor*, 11 min. Brasil.
- Rulfo, Juan Carlos (director). (2006). *En el hoyo*, 84 min. México.
- Sanjinés, Jorge (director). (1964). *Revolución*, 9 min. Bolivia.
- Solberg, Helena (directora). (1995). *Carmen Miranda: Bananas Is My Business*, 91 min. Brasil, Estados Unidos, Reino Unido.
- Subirana, Carla (directora). (2008). *Nadar*, 94 min. España.
- Watkins, Peter (director). (2001). *La Commune* (Paris 1871), 345 min. Francia.

DOCUMENTAL EXPANDIDO.
APROXIMACIONES LATINOAMERICANAS.

JORGE LA FERLA
Universidad de Buenos Aires/Universidad del Cine

A partir de considerar una serie de muestras en América Latina en cuyos procesos estuve involucrado propongo recorrer el conjunto de obras expuestas en exposiciones que permitirían discernir sobre variados criterios curatoriales. En estos casos diversos medios y vertientes artísticas se combinan hibridizando géneros y tecnologías relacionadas con el documental en sus expansiones al arte contemporáneo. Las exposiciones personales de Albertina Carri y Andrés Denegri (Argentina), Gilbertto Prado (Brasil), José Alejandro Restrepo (Colombia) y Gerardo Suter (México), desplegadas en varias ciudades del continente, ofrecieron propuestas en que se destacó la presencia de un documental que nos remite al cine, al video, al multimedia programado pensados para ser expuestos en diversos espacios de arte. Me remito a la propuestas de la MIDBO, particularmente la 20ª edición de 2018 en la que se trataron estas cuestiones de manera amplia.

Quisiera iniciar con la obra de Albertina Carri quien en esta última década desarrolla una obra que vincula la imagen documental, la producción editorial y el arte contemporáneo, la cual es exhibida bajo diversos formatos

y dispositivos. Modelo de realizadora contemporánea que opera desde la hibridez de tecnologías ha incurrido en la realización de cine de ficción, en la animación, el documental, la performance, el diseño editorial y la práctica de la instalación. Su producción documental marca dos extremos entre *Los Rubios* (2003) y *Cuaterros* (2016) que son un punto de inflexión en el cine argentino en donde el pasaje del cine al museo, y viceversa, reubica el documental en diversas variables expansivas que van de lo monocal al libro, de la performance a la instalación, del arte contemporáneo al largometraje. La exhibición que se presentó en Buenos Aires (2014) forma parte de un proyecto institucional que pone en la escena una memoria política.

Albertina Carri luego de su primer largometraje de ficción¹, presenta la película *Los Rubios* (2003), que se convierte en manifiesto de una forma documental que se distancia de cualquiera de los modelos instalados durante las primeras décadas del retorno a la democracia y de los necesarios relatos sobre la dictadura y la violación de los derechos humanos en Argentina. La combinatoria de documental y ficción, la variedad de soportes y formatos – filmicos y electrónicos–, la animación y el uso de la tipografía señalan una escritura que excede la cuestión cinematográfica. Estos elementos hacen de *Los Rubios* (2003) un discurso diferente sobre la historia, la memoria, la propia realizadora y las maneras de armar un relato audiovisual.

Uno de los temas centrales de su muestra en la sala PAYS de Buenos Aires² se concentró en los vestigios de información sobre el pasado. Los datos, documentos y registros que conforman la recuperación de la memoria a partir de archivos encontrados –publicaciones, correspondencia epistolar, guiones y fragmentos filmicos– son el sustento de una política de archivos. Una propuesta que trasciende lo biográfico y se inscribe como un autorretrato que, a su vez, remite a la lectura de una historia personal, familiar y de un país. La materialidad y los dispositivos refieren a un discurso que atraviesa diversos medios y sus tecnologías y se presentan como una serie de instalaciones. Es significativa la vigencia de la publicación *Los Rubios. Cartografía de una película* (Carri, 2007),

1 *No quiero volver a casa* (2000) fue una co-producción entre Argentina y los Países Bajos.

2 *Operación fracaso y el sonido recobrado*, Sala PAYS, Parque de la memoria, Buenos Aires, 2015.

antológico proyecto editorial que se sitúa entre el libro de artista y el ensayo, y que sigue siendo una rareza, considerando la literatura sobre cine producida por directores de cine. Pensado como una crónica que sigue los pasos de la puesta en escena de un film una vez terminado³, se refiere a *Los Rubios* (2003) como proyecto a partir de ilustraciones, fotos e intervenciones. Un hipertexto que excede el film acabado y abarca todo su proceso creativo, como una forma de escritura que se concentra en la puesta en página editorial y el diseño gráfico que anunciaba diversas continuaciones del film en cuestión.

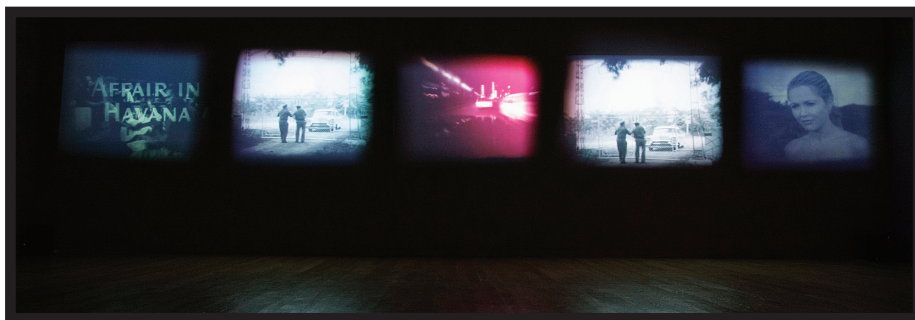
Un eje de la muestra se refiere al libro del padre de Albertina, Roberto Carri, *Isidro Velásquez. Formas Prerrevolucionarias de la Violencia* (1968), manifiesto de culto del pensamiento político y la acción revolucionaria, cuya lectura sobre el cuatreroismo como forma incipiente de rebelión popular disparó una acción política y un pensamiento militante. La épica de Isidro Velásquez⁴ según la visión de Roberto Carri dio lugar a variados proyectos de cine. La serie *Operación Fracaso* se presenta como un posible guion⁵ sobre esas películas fallidas, es decir, como un ensayo sobre ese film deseado por varios autores, entre los cuales se encuentra la misma Albertina. La imposibilidad de concretar una película sobre Velásquez queda saldada con tres instalaciones que ponen en foco la figura y escritos de Roberto Carri. Un film que no está, del cual quedan restos y memorias dispersas, y que las cinco pantallas de la instalación *Investigación sobre el Cuatreroismo* (2015) despliegan como un panorama visual sobre la operatoria de un film imaginario, cuyo registro y montajes son imposibles. A través de los vestigios de esos proyectos se reconsidera un film y una acción revolucionaria imposibles en el país. El sonido de la pieza retoma un texto de Albertina expuesto originalmente para una acción performática, en el que traza los múltiples recorridos que estuvieron desde su origen un proyecto propio de film sobre la obra de Roberto Carri/Isidro Velásquez.

3 Otra reminiscencia godardiana, esta vez vinculada a sus proyectos editoriales, particularmente a su *Introducción a una verdadera historia del cine*, Madrid, 1980.

4 Albertina Carri y Mariano Llinás tenían proyectos filmicos sobre el personaje que nunca se llevaron a cabo. En 1971, Pablo Szir realizó un film que pocos vieron y que se perdió.

5 Guion a la manera de Jean-Luc Godard, que produce varios videos, en forma de ensayo, sobre algunas de sus películas, una vez terminadas.

El despliegue de estas obras presentaba un elocuente autorretrato documental que se plantea la pregunta *¿Quién soy yo?*, a la cual Albertina Carri viene respondiendo a través del cine documental, el libro y, ahora, las instalaciones, con lo que conforma un discurso audiovisual expandido. En el oscurecimiento de la sala se constituye una relación espacio-tiempo entre las instalaciones que propone recorridos alejados de cualquier linealidad o cronología. *Operación fracaso y el sonido recobrado* (2015) en su conjunto requiere un tiempo propio de movimiento del espectador, que iba incorporando un relato sensorial de luz, imágenes y sonidos fragmentados de una puesta en escena de una memoria personal, familiar y política concentrada en la práctica de la instalación. Es de la instalación de cinco pantallas de *Investigación sobre el Cuatreroismo* que surge la estructura de su film documental *Cuatreros* (2015) en donde se mantiene en gran parte la composición multipantalla en cuadro, para un relato que pone en tensión crítica diversos archivos de cine y televisión de la época a través la voz performática, elocuente y en *off* de la misma realizadora. Un largometraje de archivos que proviene del arte contemporáneo, para un híbrido, que es la instalación expandida al cine.



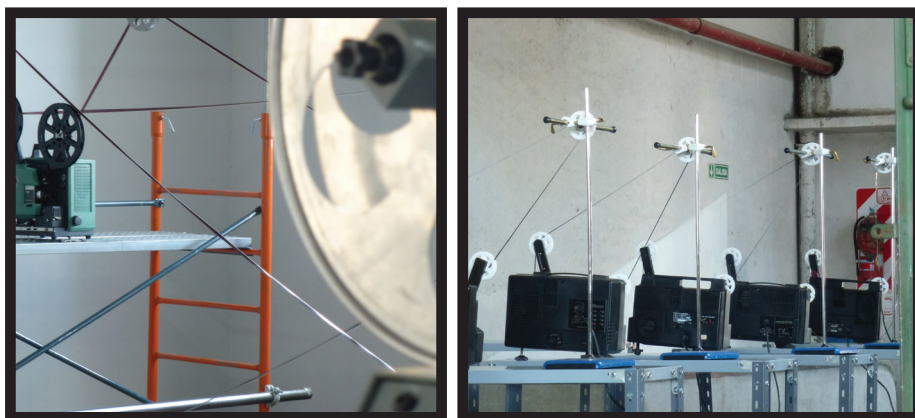
1 y 2. Albertina Carri. De *Los Rubios. Cartografía de un película* (2007) a *Investigación sobre el Cuatreroismo* (2015) y *Cuatreros* (2015).

Es el artista argentino Andrés Denegri⁶ quien viene operando con el archivo filmico y el metraje encontrado a partir de la máquina del cine expuesta en la sala de arte. Dos de sus muestras recientes, *Cine de Exposición. Instalaciones filmicas*⁷ (2013/14) y *Aurora*⁸ (2015) ofrecieron un relato sobre una historia del cine como memoria personal a partir del uso de archivos. Los proyectores de cine, en sus diversos pasos de 35, 16 y S8 mm, se ponían en marcha a partir del paso del espectador, quien se desplazaba a la par del celuloide a lo largo y a lo alto de la sala, según fue el caso en Buenos Aires y Salta. Ambas muestras situaban al cine en el centro de la escena del arte en los vínculos y rupturas entre el audiovisual y el museo proponiendo una mirada retrospectiva sobre la práctica artística con los medios. La recuperación y manipulación del aparato cinematográfico y las imágenes del pasado culminaban en la proyección fílmica y la exhibición de su maquinaria, bajo la forma de la instalación. El término de puesta en escena era revisitado pues remite al dispositivo y al efecto cine operando en el espacio del arte para un espectador que deambulando por el cubo blanco del museo que se mueve entre imágenes, máquinas, haces de luz, sonidos y sombras es decir una fantasmagoría cinematográfica. El rol del espectador de cine variaba, de estar inmóvil en su butaca ahora necesitaba desplazamiento, despertando una percepción basada en el movimiento de su cuerpo y los archivos filmicos que viajaban por el espacio proponiendo una lectura de la historia del cine y su materialidad perdida. Así fue como el archivo encontrado remitía a la historia filmada, y proyectada. Podemos referirnos al efecto cine fuera del cine, reformulado por la instalación en el espacio en la galería y el museo.

6 He tenido el gusto de compartir una mesa redonda en la Universidad Nacional de Colombia, con Andrés Denegri y junto a Étienne de France, destacados invitados de la XX MIDBO - 2018, elocuentes ejemplos de realizadores que cubren una amplia gama de géneros y dispositivos vinculados a la escritura documental, que van del cine y el video monocanal, a la instalación y a sitios de internet.

7 *Cine de Exposición. Instalaciones filmicas de Andrés Denegri* (2013-2014), Espacio de Arte de la Fundación OSDE, Buenos Aires, Argentina.

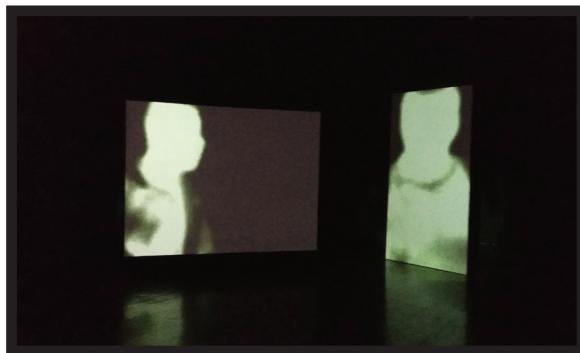
8 *Aurora. Instalaciones filmicas de Andrés Denegri* (2015), Museo de Bellas Artes de Salta, Argentina.



3 y 4. Preview/Work in progress, *Cine de Exposición. Instalaciones filmicas de Andrés Denegri*, Espacio de Arte de la Fundación OSDE, Buenos Aires, 2013/2014.

La exposición del artista mexicano Gerardo Suter, *neoTrópico. Caja Negra y otros Microrelatos* (2017/2018), Laboratorio Arte Alameda, Ciudad de México, puso en escena otro tema candente en el continente, como son las fronteras altamente vigiladas, de un mundo que se presenta como globalizado, y que tiene en México un espacio sintomático. La frontera norte, altamente mediatizada y un límite sur, en el que el hostigado se convierte en el perseguidor. Las tres imágenes en fuga de la instalación se extendían hacia las paredes de la sala en *black out* buscando así incluir la propia sombra del visitante. Las imágenes proyectadas provenían de registros en *night vision* tomados por cámaras clandestinas de caza migrantes en la frontera de los Estados Unidos de las cuales no había mayores datos. El archivo estaba en cuestión, aunque ya no era el del prestigioso *found footage* filmico, sino una imagen digital en movimiento subida anónimamente a las redes, la cual era procesada por Suter. Los personajes que en la noche caminan sigilosamente, se detienen, vuelven sobre sus pasos, dudan sobre la dirección, y retoman el movimiento se asocian al diseño de lo que se espera del espectador de la obra. Así es como el espectador era otro clandestino el cual invade la obra, y en su experiencia de no saber hacia dónde va, tanea el espacio, escucha el entorno sonoro, observa su sombra, y por momentos se confunde con las siluetas de las proyecciones. Así, inmerso en cuerpo e instinto, el visitante iba generando una imagen mental que variaba según la persona. Era en la medida en que transcurría el tiempo que su conciencia interpretaba en el devenir de la imaginación que se disparaba por la desorientación y la pérdida de orientación inmerso en la obra. La composición

sonora del músico Antonio Russek ponía en espacio la secuencia nocturna de los viajantes y visitantes como elemento central de una espacialidad también determinada por la escucha. Los seis canales de sonido y la serie de parlantes en cuatro vías, completaba el escenario junto a los haces de luz, las pantallas, y las sombras resultantes en las paredes.



5, 6 y 7. *neoTrópico. Caja Negra y otros Microrelatos* (2017/2018) de Gerardo Suter, Laboratorio Arte Alameda, Ciudad de México.

Fotos: Jorge La Ferla.

Fue en ese mismo espacio en la Ciudad de México que se presentó *Circuito Alameda* (2018) de Gilberto Prado, que resultó de un proceso de intercambios del artista brasileño y el colectivo *Poéticas Digitais* (Universidad de São Paulo, Brasil) con el Laboratorio Arte Alameda (Ciudad de México). La muestra propuso una serie de obras nuevas, *site specific*, así como un panorama de creaciones recientes de Prado que fueron del bioarte al arte interactivo, piezas objetuales y obras tecnológicas que combinaron medios analógicos con nuevas tecnologías. Las obras especialmente creadas para esta muestra propusieron un diálogo con el entorno de la Ciudad de México a partir del contexto espacial, temporal e histórico del Laboratorio Arte Alameda. La muestra ponía en escena la locación y la arquitectura del Laboratorio que funciona en el antiguo Convento de San Diego (1594) y la vecina Alameda Central en el centro de México. Prado buscó rememorar trayectos entre un interior vinculado al claustro religioso con el parque exterior con sus senderos, especies botánicas y el agua de sus fuentes. Otro conjunto de obras nuevas, *site specific*, pusieron en obra especies de árboles y plantas en torno al agua como alegoría de la historia de la Alameda. Las plantas de las obras de *Jardín Alameda* y los frutos locales de *Caja de choque*, maíces, chiles y naranjas, se presentaban en tanto objetos de la naturaleza locales, los cuales fueron dispuestos y conectados entre sí, generando diversos flujos de energía eléctrica. Aquel vínculo moderno de la Pinacoteca Virreinal, que funcionó en el mismo edificio, se continuaría en estas dos décadas de existencia del Laboratorio Arte Alameda para un relato que se originó en el arte culto y que el ámbito expositivo contemporáneo se piensa como un laboratorio en que el arte, la ciencia y la tecnología tienen un lugar destacado. Las pinturas de la colonia española se continuaron en el presente con las máquinas de imágenes, sonidos y cálculo. Asimismo en *Circuito Alameda* estuvo dispuesta la nueva versión *Desertesejo* (2000/2018) obra multimedia de realidad virtual cuya vigencia fue testimonio de la problemática del acervo de obras tecnológicas para un proyecto de referencia en la historia de las artes mediáticas del continente. *Desertesejo* en sus versiones a lo largo de dos décadas conforma una *meta data* que sortea el síndrome del arte digital como es su rápida obsolescencia que caracteriza las obras interactivas en su hardware, programa operativo, interface, agenciamientos expográficos y repositorio archivístico. Esta exposición desplegada en más de 600 metros cuadrados estuvo conformada por diagramas, serigrafías, espacios lúdicos virtuales, plataformas interactivas, pantallas móviles y variados objetos. Un conjunto articulado bajo la forma de instalaciones sonoras y objetuales, piezas

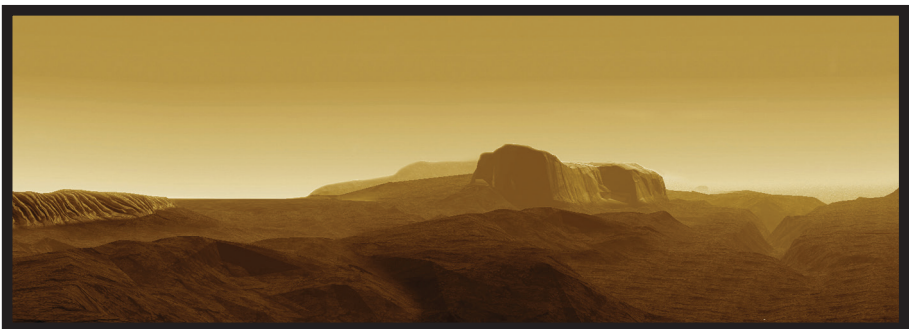
autogenerativas e interactivas de telepresencia, jardines y plantas variados objetos, que resumían la trayectoria del emblemático artista brasileño.



10. *Jardín Alameda*



11. *Caja de choque*



12. *Desertesejo*

10, 11 y 12. Fotos *Circuito Alameda* (2018) de Gilberto Prado, Laboratorio Arte Alameda, Ciudad de México.

Fotos: Gilberto Prado y Grupo Poéticas Digitais.

Pero sin dudas es José Alejandro Restrepo, quien ha llevado hasta el paroxismo una visión crítica de Colombia y de la región, a partir de una extensa obra compuesta por performances, objetos, serigrafías, grabados, fotografías, piezas editoriales y biológicas, videos. Pongo como elocuente ejemplo su muestra en Buenos Aires, *Religión Católica* (2017), la cual confrontaba escritos e imágenes de la historia, relatos y recorridos por el discurso de la ciencia y la religión que se combinaban con el mito indígena, el saber popular y los vestigios de narraciones provenientes de diversas partes de Colombia. Inscripciones para un relato crítico cuestionador del discurso de los aparatos ideológicos del estado asentados en los manuales escolares, los cantos patrios, los evangelios y particularmente los medios masivos de comunicación *Religión Católica* puso en escena un amplio panorama de la obra de Restrepo basado en investigaciones sobre las elocuciones de los aparatos ideológicos formulados desde la arenga, la encíclica, el manifiesto y el bando militar. Esas invocaciones divinas, que promovían la evangelización del otro —es decir, el enemigo, el extraño, lo diferente, lo divergente—, eran desarmadas por Restrepo. La reminiscencia de imágenes del pasado y los textos de los medios masivos de comunicación funcionaron como una base de datos manifiesta mediante diversas formas y dispositivos. Las imágenes tecnológicas en cuestión procedían de un arte de la memoria y la crítica al poder dominante, expresado a través de la política, la religión y la educación desde las instituciones que lo sostienen. Asimismo, se destacaban las manifestaciones de un imaginario popular divergente de ese discurso dogmático. Una acción concentrada en la representación del cuerpo humano y la figura divina para una vertiente del arte contemporáneo en que el uso de la tecnología implicaba proponer formas expresivas desde el manejo del archivo. Así es como esta exposición surgía de una práctica artística que dialogaba asimismo con la imagen documental. En este sentido, fue todo un desafío la disposición en sala de la imagen de video a partir de una profusa obra monocal en diálogo con obras pictóricas, fotográficas, electrónicas e informáticas. La nueva obra inaugurada en Buenos Aires, *Materiales para Misión en China* (2017), un tríptico compuesto por dos grabados y un video. Las históricas ilustraciones de *Evangelicae Historiae Imagines* (1537) de Jerónimo Nadal provenían de los grabados en la versión china de otro misionero jesuita, Giulio Aleni (1637), quien concibió una edición de los dibujos de Nadal adaptados para las misiones evangelizadoras en China. Este es un tema mayor, pues se vincula con una historia de la representación, de textos e imágenes, que desarrolla la Iglesia a partir de la práctica religiosa de referencia instaurada por San

Ignacio de Loyola, cuya influencia se mantiene durante siglos. Creer en Dios se deriva de la fe en los textos y las imágenes técnicas. Estas lecturas de los textos religiosos vinculados a la evangelización se continuaba con la serie *Variaciones sobre el Purgatorio*, cuya versión de Buenos Aires (2017) *Variación sobre El Purgatorio N.1* (2011) propuso en una sala cerrada un fondo cubierto por grabados. Este escenario empapelado con papel afiche de una misma imagen se complementaba con una proyección en video con la misma imagen, trabajada digitalmente, con variados efectos de luces y sombras que provocaban un efecto alucinatorio. Una obra que se consumaba con el espectador en la escena, observando. Este *locus* espacial y temporal remitía a un limbo teatral, donde se combinaban una vez más las dos tramas referidas de Restrepo, el grabado y la imagen de video, con el espectador completando la acción con su cuerpo y su mirada en una escena ominosa del purgatorio. Por su parte la pieza *Santo Job* (2017), combinaba una proyección de video con objetos con gusanos de seda criados para la ocasión, rememorando la legendaria pieza de Restrepo, *Musa Paradisiaca* (1996). Esta obra conmovedora estaba compuesta por plantas de banano cuyos tallos culminaban en pequeños monitores de video blanco y negro. Restrepo cuestiona con estas dos obras la banalidad del género, politizando el bioarte de manera certera. Podemos considerar a Restrepo un comentarista privilegiado que procesa la realidad colombiana y, por extensión, latinoamericana, a través de formas de representación que se concentran en la práctica híbrida de la instalación. La muestra *Religión Católica* ponía en obra un arte de la memoria crítico del poder dominante en sus diversas expresiones. El cuerpo humano y la figura divina se manifestaban a partir de la manipulación de los diversos archivos que dialogan con la imagen documental y una propuesta desbordante alrededor de la representación del discurso de la historia y la religión.



13. Materiales para Misión en China



14. Variaciones sobre el Purgatorio N. 1



15. Santo Job

13,14 y 15. Fotos *Religión Católica* de José Alejandro Restrepo,
Fundación OSDE, Buenos Aires.

Fotos: Estudio Ledesma Hueyo – Espacio Arte Fundación OSDE.

El reconocimiento a la producción documental latinoamericana a través de premios, selecciones y menciones ha derivado en un generalizado optimismo considerando los variados lauros que consigue el cine independiente y de autor, de ficción y no ficción, el cual alcanza una merecida visibilidad a nivel nacional e internacional. Sin embargo, son pocas las obras y los artistas que consiguen articular un discurso coherente y profundo sobre lo que puede implicar el representar cuestiones centrales que hacen a nuestra región. La forma y la duración del largometraje, ahora en su simulación digital, no termina de responder en su linealidad narrativa, literalidad expresiva y lenguaje clásico a un montaje complejo como puede ser el tratar una región en conflicto. Este conjunto de exposiciones personales de Albertina Carri, Andrés Denegri, Gilberto Prado, José Alejandro Restrepo y Gerardo Suter son algunos ejemplos que son variaciones de un discurso elocuente vinculada a práctica de la instalación practicada en los espacios expositivos del arte contemporáneo y que marcan un punto de inflexión en lo que puede ser una vertiente del documental expandido en América Latina.

Referencias bibliográficas

- Carri, A. (2007). *Los Rubios. Cartografía de una película*. Buenos Aires, Argentina: BAFICI.
- Carri, R. (2001 [1968]). *Isidro Velázquez. Formas Prerrevolucionarias de la Violencia*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Colihue.
- Godard, J.L. (1980). *Introducción a una verdadera historia del cine*. Madrid, España: Alphaville.
- La Ferla, J. (2013). *Cine de Exposición. Instalaciones filmicas de Andrés Denegri*. Buenos Aires, Argentina: Espacio de Arte Fundación OSDE. Recuperado de: [https://www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img_\\$272.pdf](https://www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img_$272.pdf)
- La Ferla, J., García, C. y Arancibia, V. (2015). *Aurora. Instalaciones filmicas. Andrés Denegri*. Salta, Argentina: Museo de Bellas Artes de Salta. Recuperado de: https://issuu.com/basalta/docs/aurora_catalogo
- Prado, G. y La Ferla, J. (2019). *Circuito Alameda*. Ciudad de México, México: Laboratorio Arte Alameda, INBA. Recuperado de: http://www.gilberttoprado.net/assets/circuito_alameda_gttoprado_jlf.pdf?fbclid=IwAR0Og1I-zxjrR8xhYgHCF3Jsy0RbzWyCCoCHbZmOh5tsPMX3qxTEmTRFNDiw
- Restrepo, J.A., La Ferla, J. y Szilfman, M. (2017). *Religión Católica. José Alejandro Restrepo*. Buenos Aires, Argentina: Espacio de Arte Fundación OSDE. Recuperado de: <http://www.artefundacionosde.com.ar/BO/muestra.asp?-muestraId=1633>
- Suter, G. y La Ferla, J. (2018). *neoTrópico. Caja Negra y otros Microrelatos*. Laboratorio Arte Alameda, Secretaría de Cultura. Ciudad de México, México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

Referencias cinematográficas

- Carri, Albertina (directora). (2000). *No quiero volver a casa*, 74 min. Argentina, Países Bajos.
- Carri, Albertina (directora). (2003). *Los Rubios*, 89 min. Argentina.