

INVESTIGACIÓN

Recibido: 11/09/2018 --- Aceptado: 05/11/2018 --- Publicado: 15/12/2018

LA AUTORREFERENCIALIDAD EN EL CINE DOCUMENTAL EN AMÉRICA LATINA

Self-referentiality in documentary film in Latin America.

Pablo Calvo de Castro: Universidad de Salamanca. España.

pablocalvo@usal.es <https://orcid.org/0000-0002-7537-2349>

María Marcos Ramos: Universidad de Salamanca. España.

mariamarcos@usal.es <https://orcid.org/0000-0003-3764-7177>

RESUMEN

Uno de los elementos más significativos para el cine documental contemporáneo, analizando el posicionamiento del autor respecto a la obra y a la realidad, es la cuestión de la autorreferencialidad, donde el autor se mira a sí mismo o reelabora la imagen ajena desde su punto de vista. Esta tendencia es compartida en el cine documental y en la literatura, como perspectiva subjetiva y personal, aunque sufre un periodo de ruptura en ambos géneros a partir del desencanto de la producción cinematográfica y la producción literaria tras la Segunda Guerra Mundial. En las décadas posteriores a este hecho y hasta la actualidad, se observa una clara evolución de esta tendencia reflejada en este artículo a través de varios ejemplos de la cinematografía documental de América Latina.

PALABRAS CLAVE

Documental; América Latina; Autorreferencialidad; Hibridación; Evolución; Mirada del autor; Perspectiva subjetiva y personal.

ABSTRACT

One of the most significant elements for contemporary documentary filmmaking is the issue of self-referentiality. This fact underscores the author's position on the work and reality. In this reality the author looks at himself or re-elaborates the image of others from his point of view. This tendency is shared in the documentary film and literature, as a subjective and personal perspective. This tendency suffers a period of rupture in both sorts from the disenchantment of the cinematographic production and the literary production after World War II. In the decades after this and until today, a clear evolution of this tendency reflected in this article is observed through several examples of the documentary cinematography of Latin America.

KEY WORDS

Documentary; Latin America; Self-referential; Hybridization; Evolution; Look Author; Subjective and personal perspective

A AUTO-REFERENCIALIDADE NO CINEMA DOCUMENTAL NA AMERICA LATINA

RESUME

Um dos elementos mais significativos para o cinema documental contemporâneo, analisando o posicionamento do autor a respeito da obra e a realidade, é a questão da auto-referencialidade, onde o autor olha para si mesmo ou reelabora a imagem aleia desde seu ponto de vista. Esta tendência é compartilhada no cinema documental e na literatura, como perspectiva subjetiva e pessoal, apesar que sofre um período de ruptura em ambos gêneros a partir do desencanto da produção cinematográfica e a produção literária após a Segunda Guerra Mundial. Nas décadas posteriores a este feito e até a atualidade, se observa uma clara evolução de esta tendência refletida neste artigo através de vários exemplos da cinematografia documental da América Latina.

PALAVRAS CHAVE

Cinema; Documental; América Latina; Auto-referencialidade; Hibridação; Evolução; Olhar do autor; Perspectiva subjetiva e pessoal.

Cómo citar el artículo

Calvo de Castro, P., Marcos Ramos, M. (2018). La autorreferencialidad en el cine documental en América latina. [Self-referentiality in documentary film in Latin America.] Vivat Academia. Revista de Comunicación, 145, 113-128.
doi: <http://doi.org/10.15178/va.2018.145.113-128> Recuperado de <http://www.vivatacademia.net/index.php/vivat/article/view/1100>

1. INTRODUCCIÓN

Como apunta Gilda Waldman (2016, p. 355), América Latina es “una región de contrastes y asimetrías [y] sin embargo, un espacio extraordinariamente rico en su creación cultural. [...] El panorama de la literatura contemporánea es efervescente, diverso, fecundo y prolífico.” En coherencia con el compromiso social asumido en la esfera cultural, la literatura latinoamericana propone, a partir de los años sesenta, el desarrollo de una “literatura testimonial, en la cual se replantean parámetros de categorías críticas como las de mimesis/poiesis, ficción/historia, autor/personaje, cultura popular/alta cultura, [...] indicando una direccionalidad alternativa en la actual producción literaria latinoamericana” (Moraña, 1995, p. 114) contra la tendencia dominante.

Tiene lugar un proceso en el que “la comprensión del otro, la escucha previa a la respuesta no es un acto reflejo y pasivo sino un acto de reapropiación de la voz ajena en un plano de valoraciones, de acentuaciones ideológicas propias, quizás distintas a las previstas por quién las enuncia” (Da Porta, 2013, p. 52). Se reconfigura así el punto de vista del autor permeando los estilos de producción literaria y proponiendo un nuevo paradigma. En este proceso evolutivo, de cambio de roles respecto a los posicionamientos del pasado

no hay ninguna categoría formal que permita diferenciar a una autobiografía de una ficción, [...] el pacto es inverificable, puesto que hay realidades íntimas sólo conocidas por quién las ha vivido y escribe, el compromiso del autor con la verdad adquiere una relevancia determinante, con lo que se demuestra que, en el fondo, el contrato entre el autor y el lector no es sino una declaración del primero que el segundo ha de aceptar como cierta para poder interpretar el texto (Sánchez Zapatero, 2010, pp. 16-17).

Este proceso descrito por Sánchez Zapatero (2010) trasciende al plano literario y cala en el cine documental, donde el tratamiento del *yo* y las referencias al mismo van a tener gran influencia en los realizadores de América Latina.

La relación entre cine y literatura, más allá de la tradicional y recurrente vinculación entre cine de ficción y literatura de ficción, debe tener en cuenta la relación entre el “cine documental [y] una literatura testimonial y ensayística” (Díaz, 2003, p. 472). La superación del uso constante y omnipresente de la palabra que atesora la verdad absoluta transmitida desde un púlpito, aportó al cine documental, con la llegada del sonido sincrónico, “esa ventana a la vida que es la *toma uno*, única e irrepetible, de sonido e imagen que hubiese puesto verde de envidia a Dziga Vertov” (Díaz, 2003, p. 475). Ya en obras como *Hanoi, martes 13*¹ (1965) o *79 Primaveras*² (1967) del cubano Santiago Álvarez se observa esta nueva manera de hacer en la que los cuestionamientos sobre el papel del director lo llevan hacia un despojo de la verdad absoluta en los mensajes que transmite adoptando un nuevo rol para con la realidad pero también para con el espectador.

En el cine documental este proceso ha contribuido al alcance de la madurez en el género, desterrando la búsqueda obstinada de la objetividad o la neutralidad y alcanzando el relato, la impronta narrativa y la auto-reflexión. En el cine documental realizado en América Latina hubo que esperar mucho para que comenzaran a valorarse las propuestas autorreflexivas y autorreferenciales. Una de las explicaciones, apunta Ruffinelli (2010, p. 61), puede estar en que en las motivaciones para afrontar una temática determinada y plasmarla en una película, primaba el “interés colectivo antes que en el individual, [...] vinculado a la noción de que la historia la hacen las masas y no los individuos” en un contexto condicionado por los fuertes cambios sociales y la militancia activa que en los años sesenta y setenta tiene lugar en América Latina. A partir de mediados de los ochenta y sobre todo con la llegada de los noventa esta tendencia se revierte, quizá influida también por “motivos ideológicos y políticos tan fuertes y poderosos como aquellos que habían impedido o frenado la expresión de la subjetividad 20 años antes” (Ruffinelli, 2010, p. 61).

¹ Aquí Álvarez utiliza textos de José Martí (padre de la revolución cubana) para generar una estructura narrativa poética a través de la que el realizador se posiciona claramente con las posiciones comunistas en la guerra de Vietnam.

² En este caso el realizador aborda el formato de biografía militante en el repaso de la vida y la muerte de Ho Chi Min mediante el uso metafórico de la imagen, de nuevo los textos de José Martí y un empleo muy inteligente del montaje sonoro.

La primera muestra de la intención manifiesta de trasladar el *yo* a la esfera del cine documental se aprecia en las prácticas de cine casero, posibles por la mayor soltura que aporta el empleo del vídeo, frente al cine rodado con negativo, para lograr una representación más personal. Este es el nicho del que derivan rápidamente cuatro subtipos de esta presencia del *yo* en el cine documental, señalados por Ruffinelli (2010 pp. 62-71) en las siguientes categorías, sustentadas por sendos ejemplos.

En primer lugar se encuentra el cine "*diario*" o el diario personal como cine, cuya película pionera es la canadiense *Diario inacabado* (1982) de Marilu Mallet. Esta cineasta chilena en el exilio documenta, desde el mismo, la ruptura de su matrimonio generando una proyección desde lo individual o personal a lo colectivo en la que se referencian "los conflictos en el exilio, [...] la desposesión de territorios, del viaje de un idioma original al idioma aprendido, de la difícil comunicación con individuos de otras culturas y hábitos" (Ruffinelli, 2010, p. 63). Mallet toma como punto de partida la estructura literaria del diario íntimo pero a lo largo de la película lo supera mediante la asimilación de estrategias narrativas propias del cine documental como el relato en off o su presencia ante la cámara, a través de las que establece lo que Ruffinelli (2010, p. 63) denomina como *reflexión subjetiva* con la que se canaliza el gesto autorreferencial en el que toma postura sobre la situación política de Chile llegando a la reflexión global desde cuestiones íntimas y particulares.

La segunda de las ramificaciones de la presencia del *yo* en el cine documental autorreferencial es *la mirada personal hacia la familia*, como ocurre en *La línea paterna* (1995) del matrimonio mexicano formado por Maryse Sistach y José Buil o en *El misterio de los ojos escarlata* (1993), del venezolano Alfredo J. Anzola. Estos títulos rescatan material casero, familiar, de registro visual o audiovisual doméstico, para construir un relato revisado de la memoria familiar que trasciende a la historia del contexto social y nacional en el que está realizado. Aunque el cine de la memoria, sin estar constreñido por la cuestión referencial, ha desarrollado este tipo de estrategias en películas como *Papá Iván* (2000) de María Inés Roque y *Los Rubios* (2003) de Albertina Carri que pertenecen a la categoría siguiente, el rescate de material doméstico para construir la historia sin que el realizador tenga que referenciar su presencia y su relación con el tema tratado es la estrategia utilizada en películas como *Santiago* (2007) en la que João Moreira Salles combina una extensa entrevista con el protagonista de la película con la recuperación de fragmentos de grabaciones caseras realizadas en Súper 8 mm y que forman parte del recuerdo de la infancia del director, o *Amateur* (2011), en la que la biografía sobre Jorge Norberto Mario es superada por una reflexión mayor en la que Néstor Frenkel cavila sobre las posibilidades del Súper 8 mm -con sus rollos de película de tres minutos y la capacidad para registrar imágenes en color- como herramienta para capturar los recuerdos familiares en movimiento y el trauma que supone la obsolescencia tecnológica y la llegada de nuevos formatos con la consiguiente muerte de los antiguos, como en el caso del Súper 8 mm con la llegada del vídeo VHS y la muerte de éste con la irrupción del DVD.

La tercera de estas visiones está vinculada en la indagación retrospectiva con el fin de saldar cuentas emocionales trabajando en el presente, pero investigando el pasado (Ruffinelli, 2010 p. 69). Dos ejemplos de este tipo de cine son las argentinas *Papá Iván* (2000), de María Inés Roque y *Los Rubios* (2003), de Albertina Carri, que desde dos construcciones formales totalmente distintas abordan un tema común, la búsqueda

de respuestas sobre lo sucedido a sus respectivos padres, desaparecidos durante los años de la dictadura argentina, cuando ellas solo eran unas niñas. Jorge Ruffinelli establece en este punto una conexión clara entre el hecho autorreferencial y el cine documental vinculado con la memoria, que en el caso de las dos películas mencionadas tiene una relación directa con la mirada de una generación de cineastas que eran niños en el periodo más violento y de mayor represión de la dictadura en Argentina a finales de los setenta y principios de los ochenta. Esta generación utiliza en ocasiones el cine documental como herramienta para mirar al pasado histórico y establecer un análisis del mismo utilizando la perspectiva que da la distancia en el proceso de búsqueda, sea con una motivación personal o no.

La cuarta y última ramificación de este uso del *yo* en el documental latinoamericano está representado, en la clasificación que realiza Ruffinelli (2010, p. 71), por *El diablo nunca duerme* (1994), de Lourdes Portillo, e *Intimidaciones de Shakespeare y Víctor Hugo* (2008), de Yulene Olaizola. Ambos son documentales de investigación que se constituyen en investigaciones en sí mismos, en los que a partir de la indagación de cuestiones personales o familiares, trascienden hacia la delimitación de una serie de cuestiones fundamentales sobre una problemática social, como ocurre en películas alejadas de la cuestión autorreferencial como *¡Qué vivan los Crotos!* (1990), de Ana Poliak, o *Bonanza en vías de extinción* (2001), de Ulises Rosell. Aunque ambas abordan desde una perspectiva casi poética la historia de vida de sus respectivos protagonistas, en la película de Poliak se perciben enseguida las constantes referencias al contexto del anarquismo proletario de Argentina de mediados del s. XX. Ulises Rosell, aunque pretende circunscribir la atención del público a la vida de la familia Muchinski, orienta al espectador hacia aquellos colectivos que transitan por los márgenes de la sociedad sin intención alguna de integrarse en ella. Si la plasmación de la investigación como parte de la narrativa cinematográfica es muy común en diversas fórmulas asociadas al cine documental, en las películas en las que el factor autorreferencial tiene gran importancia para la historia, éste permite al propio realizador posicionarse y justificar numerosas cuestiones de la película –como limitaciones en el tiempo, en los recursos o en la obtención de determinados testimonios– a través de la vivencia propia en el proceso de investigación.

Una vez revisadas las diferentes categorías en las que Ruffinelli (2010) encuadra el tratamiento de la autorreferencialidad en el cine documental en América Latina, se puede concluir que estas propuestas personales y subjetivas demuestran una gran

diversidad de estrategias discursivas, que apuntan todas hacia la narración, y la necesidad de negociar identidades entre el sujeto del enunciado (el otro) y el sujeto de la enunciación (el narrador). [...] Se crean a su vez nuevas relaciones entre aquello que entendíamos como el sujeto y el objeto (el otro) y, a su vez, entre ellos y el receptor, el nuevo público (Ruffinelli, 2010, p. 77).

Este argumento es reforzado por las aportaciones de Leonor Arfuch (2002, p. 99) que, sin circunscribirse al cine documental en concreto, habla de una

multiplicidad en los relatos, susceptibles de enunciación diferente, en diversos registros y coautorías –la conversación, la historia de vida, la entrevista, la

relación psicoanalítica- la que va construyendo una urdimbre reconocible como propia pero definible sólo en términos relacionables: *soy tal* aquí, respecto de ciertos otros diferentes y exteriores a mí.

2. OBJETIVOS

Son varios los objetivos planteados a la hora de realizar esta investigación. El objetivo principal no es otro que el de identificar el uso que se hace de la autorreferencialidad en el cine documental de América Latina desde los comienzos del género hasta la actualidad. Aunque hay que señalar que no pretende ser una investigación exhaustiva de este concepto, sino más bien pretende ser un punto de partida que permita estudiar la autorreferencialidad en algunas películas documentales representativas de América Latina con el fin de poder desarrollar y ampliar esta investigación a más títulos o incluso a filmografías de otros países y/o regiones. De hecho, en esta investigación se ha tenido en cuenta la complejidad del ámbito de estudio pues se analizan películas documentales de diferentes países englobadas en un espacio geográfico tan amplio con realidades muy diferentes como es América Latina. Son estos los objetivos secundarios de esta investigación, pues se busca que su metodología y/o conclusiones, puedan ser extrapolables.

3. METODOLOGÍA

Esta investigación parte de una mayor que forma parte de un trabajo de tesis doctoral en el que ha sido analizada una muestra de 100 títulos relevantes de la cinematografía documental latinoamericana a fin de identificar la evolución del género documental en la región desde sus primeras producciones allá por las décadas de los veinte y los treinta del s. XX hasta el año 2014, fecha de producción de la última película seleccionada.

Para realizar esta investigación se ha desarrollado una ficha de análisis en la que identifican de manera cualitativa los aspectos fundamentales de las películas documentales que forman parte de la muestra. La ficha contiene distintos ítems que analizan elementos esenciales del contexto de producción, el discurso cinematográfico desarrollado por el director y vinculado a la temática de cada película, los aspectos técnicos y narrativos y los aspectos discursivos de cada film. Entre estos se encuentra la identificación concreta del gesto autorreferencial.

Para la selección de la muestra se han utilizado criterios de representatividad y proporcionalidad en base a los datos aportados por autores que trabajan el cine documental en América Latina de manera específica como Paulo Antonio Paranaguá, Jorge Ruffinelli o Julianne Burton³. Además de las obras referenciadas por estos tres

³ Son tres las obras de referencia que abordan el cine documental en América Latina en su conjunto y que son tomadas en cuenta en este estudio como referencia para perfilar la selección de la muestra: *Cine documental en América Latina* (2003) de Paulo Antonio Paranaguá, *América Latina en 130 documentales* (2012) de Jorge Ruffinelli y *The social documentary in Latin America* (1990) de Julianne Burton.

autores, se utiliza un criterio de representatividad en base al volumen de producción cinematográfica de los distintos países de América Latina. Si bien no se ha logrado obtener datos relevantes de producción documental en la región, atendiendo a la producción general de largometrajes de ficción y no ficción en conjunto, se percibe ya una profunda desigualdad en cuanto al reparto de la producción de cada país en el contexto latinoamericano. Con cifras de 2000 a 2004, la producción latinoamericana “se concentra principalmente en México, Argentina y Brasil, oscilando [...] entre 64 y 92 largometrajes por año en México, entre 50 y 55 en Argentina y entre 35 y 45 en Brasil. Chile se viene perfilando como el cuarto país en importancia, con entre 10 y 15 largometrajes por año” (Caballero, 2006 p. 16). A cierta distancia se encuentran ya un segundo grupo de países compuesto por Colombia, Venezuela, Cuba, Uruguay, Perú y Bolivia, que no alcanzan los 10 títulos al año en ningún caso. El volumen aumenta exponencialmente en los años sucesivos, aunque el ranking permanece parejo en cuanto a los países, siendo Argentina el de mayor volumen de producción -que desde 2009 pasa de 95 a 166 producciones en 2013- seguida por México y Brasil -que van de 66 y 84 respectivamente en 2009, a 126 y 127 en 2013-, seguidas a gran distancia, de nuevo, por Chile, Venezuela, Colombia, Perú y Uruguay que oscilan entre 31 y 14 títulos según datos del Observatorio Audiovisual Europeo.

Por último, debido también a criterios de proporcionalidad en cuanto al volumen de producción cinematográfica a nivel general, junto a la posibilidad de acceso a los distintos títulos para su análisis, la muestra intensifica el número de títulos por década a medida que la fecha de producción es más reciente. Este hecho también está motivado por la eclosión en la producción documental que a nivel general se produce a partir de la década de los noventa con la llegada de los medios digitales de producción.

A nivel metodológico, el trabajo de análisis a partir del que se extraen las conclusiones desarrolladas en este artículo se adhiere a las premisas de Jaques Aumont y Michel Marie (1990, p. 18) en las que el análisis responde a “un deseo clarificador del lenguaje cinematográfico”, en este caso del cine documental en América Latina, considerando “el film como una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un texto que fundamente sus significaciones sobre estructuras narrativas y sobre bases visuales y sonoras, produciendo así un efecto particular sobre el espectador” (Aumont y Marie, 1990, p. 18).

De las aportaciones de Aumont y Marie pero también de las de Gómez Tarín y Marzal Felici (2006, p. 2) se extrae una primera distinción de elementos que forman parte de la dimensión múltiple a la que atiende el análisis fílmico y que está compuesta por elementos objetivables -como el texto y su estructura, el entorno de producción y recepción y los recursos expresivos-, elementos no objetivables -como los recursos narrativos, la enunciación y el punto de vista- y elementos de interpretación y juicio por parte del espectador y, en este caso, del analista. Así, las distintas corrientes analíticas han desarrollado su trabajo en torno a tres grandes áreas que Montiel (2002, p. 34-36) resume en “el análisis de la imagen y el sonido o de la representación fílmica, el análisis del relato o de sus estructuras narrativas y el análisis del proceso comunicativo y del espectador” lo que lleva a este trabajo a centrarse en tres parámetros fundamentales del análisis fílmico: los formales, los narrativos o narratológicos -aplicados a la especificidad del cine documental- y los

contextuales, teniendo en cuenta que se aplican a los procesos de producción y no de recepción.

El análisis del hecho autorreferencial en el cine documental en América Latina, atendiendo a lo suscrito hasta el momento por los autores analizados, se puede dividir en dos grandes grupos que utilizan diversas estrategias narrativas. Si en un primer momento se establecieron dos caminos, uno en el que el autor se miraba a sí mismo y otro en el que reelaboraba la imagen ajena desde su punto de vista, partiendo de los parámetros que se manifiestan en la producción literaria a partir de la ruptura que supone el final de la Segunda Guerra Mundial y sobre todo la llegada de la década de los sesenta, tras el análisis exhaustivo de una muestra suficiente y representativa de documentales latinoamericanos que comprende toda la historia del género tratando de identificar de forma concreta rasgos autorreferenciales en las películas analizadas, se plantean a continuación las ideas destiladas del primer camino, seguido por los distintos realizadores, ya que la reelaboración de la imagen desde el punto de vista del creador es una cuestión inherente al cine documental y se produce en la inmensa mayoría de las películas del género ya que responden a una motivación personal o son un encargo que atraviesa siempre el tamiz de la interpretación del cineasta.

4. RESULTADOS

Aunque Jorge Ruffinelli (2010, p. 61) establece el punto de partida en la eclosión del gesto autorreferencial en el cine documental –mirando al final del s. XX-, el presente trabajo pretende identificar este rasgo en la cinematografía documental latinoamericana desde sus comienzos para finalizar ya iniciado el s. XXI, recorriendo la totalidad del espectro de producción cinematográfica.

4.1. El gesto autorreferencial en el primer cine documental latinoamericano

En el primer periodo de los que componen la evolución del cine documental en América Latina aparece la película de Thomaz Reis *Ao redor do Brasil: Aspectos do interior e das fronteiras brasileiras* (1932). Aunque en este caso y en este periodo el hecho autorreferencial va a ser puramente anecdótico ya que “el verdadero tema del documental son las expediciones militares destinadas a explorar las vías fluviales o inspeccionar [las] fronteras” (Paranaguá, 2003, p. 274) y las “diferentes potencialidades del territorio norte del país para la distinción entre áreas de explotación y áreas de conservación de los recursos naturales y humanos” (Haag, 2012, p. 74), la aparición del Mayor Thomaz Reis en la primera imagen de la película portando su cámara denota un gesto similar a los que realizaba de manera constante Dziga Vertov en su obra maestra *El hombre y la cámara* (1929). Aunque la película del ruso se centra más en la aportación de cuestiones formales como el montaje complejo de los intervalos visuales registrados por el operador y la correlación de los mismos, el hecho autorreferencial se aprecia a través de distintos impulsos a lo largo de la película. No se puede decir que ocurra lo mismo en la obra de Reis ya que aunque se identifica al director en diferentes fragmentos de la película interactuando con varias comunidades indígenas, no se observa una intención autorreferencial ya que no se

constituye como un personaje ni introduce la primera persona en un film que, por otra parte, tiene un marcado carácter observacional, exploratorio y científico. Es una época donde imperaban las concepciones racistas sobre la pureza de la raza importadas de Europa y que en distintos lugares de América Latina eran adaptados como método de exaltación nacionalista. Las relaciones con los pueblos indígenas, más allá del exotismo de lo desconocido y lo salvaje, pasan por la cartografía de las características morfológicas y la toma de medidas antropométricas de los integrantes de cada pueblo por parte del hombre blanco. Paranaguá (2003, p. 275) identifica aquí una paradoja en la película cuando habla de que “la naturalidad y la naturaleza son el privilegio del hombre blanco mientras que los habitantes de la Amazonia deben plegarse al artificio y a las convenciones del cine”, sumisos ante la cámara a la que miran nerviosos. Por tanto, aunque se puede hablar de un gesto autorreferencial en el primer cine documental latinoamericano, siguiendo las líneas generales de su evolución, no será hasta la década de los cincuenta cuando esta estrategia narrativa se empiece a vislumbrar con un formato moderno y evolucionado.

4.2. El gesto autorreferencial en el cine documental latinoamericano a partir de la década de los cincuenta

En *Memorias de un mexicano* (1950) de Carmen Toscano se produce una de las más originales plasmaciones del hecho autorreferencial mediante una derivación del mismo y teniendo en cuenta su personal vinculación con la procedencia de las imágenes que forman parte del film. La película es un magistral ejercicio de montaje en el que se introducen referencias poéticas y argumentales para sostener el hilo narrativo de la historia que describe. Carmen Toscano narra la película en primera persona pero no lo hace a través de su propia voz sino que crea un personaje que contrapone, mediante una posición subjetiva, la objetividad de las imágenes con las que se documentan determinados hechos históricos. Este mecanismo narrativo se constituye como una redefinición de la autorreferencialidad en tanto se aleja de las recientes referencias del narrador omnisciente de las películas de propaganda de la Segunda Guerra Mundial, tan de moda en la década anterior, para introducir el punto de vista personal mediante un aspecto formal reconceptualizado ahondando sobre el valor del cine documental como reserva de la memoria histórica de un país. El personaje creado por Toscano entra incluso en conflicto con su familia ficticia, ya que en un primer momento acompaña a su tío para después tomar caminos diferentes ante las distintas posturas ideológicas que asumen ambos personajes a medida que avanza la revolución en México. Es aquí donde “la ficción y la subjetividad resultan por lo tanto bastante relativas, puesto que remiten al mismo cine. La ambivalencia del recurso literario termina por confundirse con la intrínseca ambigüedad cinematográfica, a menudo subestimada en el documental” (Paranaguá, 2003, p. 280).

4.3. El gesto autorreferencial en el documental del Nuevo Cine Latinoamericano

No será hasta bien entrada la década de los setenta cuando se pueda hablar de un hecho autorreferencial como el que marca la línea teórica analizada en este trabajo. La primera película en la que este aspecto se identifica, aunque no sin una fuerte dosis

de ambigüedad, es la colombiana *Agarrando pueblo (Vampiros de la miseria)* (1978), de Luís Ospina y Carlos Mayolo. Se observan los rasgos de autorreferencialidad en el enfoque de falso documental⁴ que realiza la película, donde los directores representan a un equipo de documentalistas que explotan lo que Ospina y Mayolo definen como “porno-miseria”. Está claro que Ospina y sobre todo Mayolo representan personajes alejados de su propio talante como documentalistas criticando una actitud de la que se quieren distanciar, la del colectivo de realizadores occidentales de documentales para televisión que durante varios años se dedicaron a capturar la miseria de los ciudadanos de países subdesarrollados o en vías de desarrollo con el fin de proyectar las imágenes en los países del Primer Mundo⁵. Este acto de pornografía visual y social es el blanco de las críticas de Ospina y Mayolo mediante su inmersión en el relato, convergiendo aquí el gesto autorreferencial –en la interacción de Mayolo con las personas que le critican durante un rodaje en el que unos niños se lanzan al agua de una fuente a por el dinero que les arrojan los miembros del equipo- con la hibridación entre ficción y no ficción –mediante la confrontación directa con el espectador en numerosas secuencias de la película como cuando Mayolo acuerda un testimonio con una pareja de actores que representan un matrimonio pobre o cuando el dueño del ranchito que allanan para rodar una escena los increpa y luego es entrevistado desenmascarando la colaboración tácita para referenciar el hecho-.

4.4. El gesto autorreferencial en la década de los ochenta

A partir de la década de los ochenta la estrategia autorreferencial se irá consolidando mediante la presencia del realizador de manera más evidente aunque asumiendo distintas fórmulas narrativas. En este sentido, aparecen películas que sin tener la autorreferencialidad como elemento narrativo central, introducen un conductor en imagen, que puede o no ser el propio director como en las argentinas *Juan como si nada hubiera sucedido* (1987), de Carlos Echeverría⁶, y *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (2003), de Lorena Muñoz y Sergio Wolf⁷. En el caso de *Acta General de*

⁴ A partir de la década de los setenta se popularizan dentro del género a nivel mundial alternativas narrativas que buscan una construcción ficcionada de una realidad sobre la que se quiere hacer especial énfasis, sobre todo ligada a la polémica. Se denominan falso documental, *fake*, *mockumentary* o *mock*. Algunos ejemplos destacables son *Zelig* (1983) en el que Woody Allen utiliza la parodia, *Ciudadano Bob Roberts* (1992) en el que Tim Robbins utiliza la crítica o *The Falls* (1980) donde Peter Greenaway utiliza la deconstrucción narrativa como herramienta para estructurar su mensaje.

⁵ Este modus operandi de muchos realizadores europeos ha sido intensamente criticado por directores colombianos como Ciro Durán en *Gamin* (1977) o la más reciente *La sociedad del semáforo* (2010) de Rubén Mendoza.

⁶ El director en este caso utiliza al periodista Juan Buch como conductor de la historia y elemento de confrontación del testimonio de los sujetos entrevistados y vinculados a la desaparición del Juan Marcos Herman.

⁷ En este caso es el propio Wolf el que aparece constantemente en imagen y mientras en la primera parte de la película su presencia se antoja innecesaria, una vez que el equipo encuentra a la cantante Ada Falcón, protagonista de la película, su rol como dinamizador es imprescindible para el registro de tan valioso testimonio.

Chile (1986), de Miguel Littín, este proceso se concreta en la experiencia que motiva la película y que se muestra en la filmación. Littín se introduce en su país natal de forma clandestina desde el exilio al que se ve obligado cuando Augusto Pinochet llega al poder mediante un golpe de estado que acabaría con la vida de Salvador Allende. Entra para rodar una película que transita entre la crónica de la situación del país y las reflexiones del propio director, presente de manera constante en la imagen y en la narración en off pero que no interactúa con la realidad ni con los testimonios registrados por el equipo de rodaje sino que se muestra presente y a la vez oculto debido a su condición de clandestino en el momento del rodaje. Logra incluso entrevistar a Mónica Madariaga “asesora jurídica de Pinochet, luego ministra de Justicia, posteriormente ministra de Educación. Cómplice de la dictadura, es el paradigma de la base social de la satrapía, una de sus servidoras e ideólogas” (Ruffinelli, 2012, p. 86). En un punto intermedio entre la presencia simbólica de Littín y la dinamización de Wolf se encuentra Eduardo Coutinho en *Cabra marcado para morir* (1984), donde la recuperación del proyecto original iniciado en 1964 motiva la realización de esta segunda película, dos décadas más tarde, para buscar a los supervivientes del proyecto original y situar al director de ambas cintas en ese proceso de búsqueda.

Otra de las derivaciones formales o narrativas con las que toma forma el hecho autorreferencial es la voz en off de *Chapucerías* (1987), del cubano Enrique Colina. Este documental, producido desde el particular universo de creación del Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC), aporta el gesto autorreferencial a través de la conversación, presente en la narración en off, entre el director y el montador. Hablan sobre su postura en relación a la forma de producir la película, burlándose del proceso y aplicando a ellos mismos la tesis que recorre el film, que no es otra que la forma chapucera de actuar de la sociedad cubana en muchos momentos de su quehacer cotidiano. La película, junto con *Vecinos* (1985), también dirigida por Enrique Colina, supone uno de los mayores ejemplos de evolución del cine documental Cubano producido por el ICAIC. Refleja, mediante la fealdad, el collage audiovisual, la experimentalidad documental y la autorreferencialidad del hecho criticado, la deriva que han tomado los servicios públicos y la actuación del Estado con la ciudadanía cubana.

4.5. El gesto autorreferencial desde los noventa hasta la actualidad

Será ya en la década de los noventa cuando se ejercite una práctica mucho más clara y definida en la que se combina el punto de vista del realizador con la presencia del mismo, como ocurre en *Carmen Miranda. Bananas is my business* (1995), de Helena Solberg. Se establece aquí un paralelismo entre la revisión biográfica de la vida de Carmen Miranda y la experiencia de la realizadora de la película, admiradora de la artista, emigrada a Estados Unidos como ella, pero a la vez de origen familiar distinto ya que Miranda procedía de una familia humilde que emigra desde Portugal hacia Brasil y luego a Estados Unidos y Solberg crece en el seno de una familia de clase media que le permite formarse en Estados Unidos, donde luego se radica para desarrollar sus proyectos audiovisuales. Además, introduce su propia voz en la narración en off estableciendo un proceso de búsqueda del significado que tuvo para

ella la presencia de la figura de la artista en su infancia y de la relación que mantiene la directora con su país de origen, Brasil, del que se distancia en su juventud. Cuando Miranda fallece y sus restos mortales son trasladados a Brasil “Helena Solberg, entonces una adolescente, no pudo ser uno de esos miles [que la despidieron] porque sus padres no se lo permitieron. [...] Su frustración se convirtió en obsesión; la obsesión en *Bananas is my business*” (Rufinelli, 2012, p. 112).

En un cine con un grado de experimentalidad mucho mayor, como ocurre en *Del olvido al no me acuerdo* (1999), Juan Carlos Rulfo lleva a cabo un proceso de búsqueda de la figura de su padre, el escritor mexicano Juan Rulfo y toma el gesto autorreferencial como estrategia para establecer un diálogo entre el director y el sujeto documentado a través de la interpretación realizada por algunos de los personajes que aparecen en la película introduciendo claras referencias que escapan de la no ficción para abordar otros discursos narrativos complementarios al puramente documental. Se redefine aquí la presencia del punto de vista del director en tanto el tema de la película es personal y familiar y es además un proceso de búsqueda, como va a ocurrir en los siguientes ejemplos en los que la distancia con la memoria histórica y la vinculación familiar con el hecho documentado cobran gran importancia. El singular universo de su padre lleva a Juan Carlos Rulfo a recorrer zonas y personajes muy vinculados a la infancia del escritor que destaca por ser uno de los principales exponentes de la generación del 52 en México (Fell, 1996, p. 178). Con *Pedro Páramo* (1955), su obra principal, se convierte en uno de los referentes de la literatura latinoamericana estableciendo un momento de ruptura con la novela revolucionaria e introduciendo modelos narrativos experimentales.

El cine documental en América Latina está fuertemente vinculado a los hechos sociales e históricos, especialmente a los acontecidos durante las décadas de los sesenta, setenta y ochenta, cuando una ola de dictaduras truncaron las vidas de cientos de miles de personas en distintos países. Décadas después, una nueva generación de realizadores de documentales abordan el tema, en muchos casos, desde una motivación personal. La película *Papa Iván* (2000), de María Inés Roqué, es un proceso de búsqueda de la identidad de la realizadora a partir de la investigación sobre los hechos que provocaron la desaparición de su padre durante la dictadura argentina. Se observan rasgos de autorreferencialidad en cuanto al tratamiento y al fondo de la historia ya que María Inés Roqué utiliza la primera persona en la narración en off y su propia voz para la locución de una carta que su padre les escribió a ella y a su hermano en 1972. Sirve este texto como hilo argumental en el proceso de búsqueda generando así una particular mirada hacia su familia y su pasado como hija, planteándose diversas cuestiones sobre la realidad y explorando el vacío y el dolor de la pérdida y la ausencia para terminar generando preguntas en el propio espectador sobre el valor de la vida y su renuncia por motivos ideológicos.

Siguiendo esta línea se encuentra *Los Rubios* (2003), en la que Albertina Carri también trata el tema de la desaparición familiar, en este caso de sus padres Roberto Carri y Ana María Caruso, dos militantes de la organización argentina Montoneros. Carri, directora de la película y a la vez protagonista en la medida en que la motivación de esta producción implica la búsqueda de una parte importante de su identidad familiar, incorpora a la actriz Analía Couceyro para representar su papel en la búsqueda tanto a nivel simbólico –como referencia para expresar distintos

tropos argumentales- como a nivel formal -como hilo conductor a nivel visual cuando la narración expresa cuestiones propias de la realizadora-. Hay distintos momentos en que la propia directora aparece en la película interactuando con su alter ego y también reunida con el equipo para comentar las vicisitudes de la producción, pero el rasgo autorreferencial se identifica, sobre todo, en la voz en off de Couceyro mediante la que la directora expresa su posicionamiento frente a la historia a través de sus textos. Realiza aquí un original uso de la primera persona representada por una tercera.

Más allá de los casos de desaparición y asesinato perpetrados por el aparato policial y militar de la dictadura, pero también abordando el tema de la represión, en este caso de los homosexuales durante el periodo de gobierno de Stroessner en Paraguay, se sitúa *Cuchillo de palo* (2010). En ella, Renate Costa utiliza la primera persona en la narración en off como herramienta narrativa en una historia personal y familiar. Este gesto autorreferencial es patente a lo largo de toda la película pero cobra especial importancia en las escenas que Costa comparte con su padre, en las que charlan sobre cuestiones ideológicas y familiares confrontando la mirada más progresista y tolerante de la directora y una visión del mundo mucho más conservadora y ligada a la religión del padre, que utiliza la argumentación católica para encontrar justificación a cualquier circunstancia vital.

La temática en los ejemplos siguientes supera los argumentos relacionados con la búsqueda de familiares desaparecidos en los periodos de dictadura en distintos países en América Latina durante las décadas de los sesenta, setenta y ochenta para introducir temáticas más variadas en las que se utiliza la estrategia autorreferencial. Es este el caso de *Santiago* (2007) del brasileño João Moreira Salles. La película surge de una motivación personal del propio director que quiere capturar la figura de un personaje singular que fue mayordomo de la casa familiar durante varias décadas. Pero más allá de esta intención subyace una clara actitud autorreferencial, compartida con su hermano Fernando, presente en la narración en off. Esta referencialidad es un recuerdo de épocas pasadas a través de la vida de Santiago, del recorrido de la cámara por la casa familiar, hoy vacía, y de la inclusión en el montaje de una breve escena grabada por un jovencísimo Salles con una cámara Súper 8 mm. Esas imágenes, de una casa en la que los actos sociales eran abundantes, son la representación de la mirada del director hacia su propio pasado y a unos recuerdos en los que Santiago está presente en multitud de ocasiones.

En el caso de *La ciudad de los fotógrafos* (2007), Sebastián Moreno establece una relación desde la visión actual de un colectivo trascendente para la historia de Santiago de Chile en la década de los ochenta, los fotógrafos de prensa. Utiliza la narración en off para recordar los hechos históricos acontecidos cuando él era solo un niño y posicionarse dentro de la película declarando así las motivaciones que le llevan a realizar la misma.

Por último, el realizador argentino Andrés di Tella utiliza, en *Fotografías* (2007), la estrategia autorreferencial dentro de un catálogo de maniobras de redefinición de los aspectos del cine documental contemporáneo. La película es un proceso de búsqueda personal de los orígenes de su madre -nacida en India- negados en su infancia por el propio director. La presencia de Andrés di Tella es constante a lo largo de toda la película lo que la diferencia de otras cintas en las que se abordan procesos de

búsqueda como *Papá Iván* (2000), de María Inés Roqué, en la que la directora permanece fuera del encuadre durante toda la cinta y solo se referencia su voz. Supera además la presencia hegemónica de la memoria histórica logrando redefinir temas y formatos mediante la utilización del hecho autorreferencial, como en el caso de las mencionadas *Santiago* (2007) y *La ciudad de los fotógrafos* (2007).

5. DISCUSIÓN

Este recorrido por algunos ejemplos de la cinematografía documental latinoamericana ofrece una visión sobre la clara evolución del hecho autorreferencial en el género. Si bien tarda varias décadas en consolidarse como herramienta narrativa, a partir de la década de los cincuenta y de la original técnica desarrollada por Carmen Toscano en *Memorias de un mexicano* (1950), la autorreferencialidad pasa a formar parte fundamental del catálogo de fórmulas narrativas que construyen el cine documental en América Latina sobre todo a partir de finales de los setenta. La diversidad de lenguajes y formatos que aporta la narrativa audiovisual introduce diferentes estrategias para mostrar el hecho autorreferencial teniendo en cuenta que el punto de vista del director es una cuestión prácticamente inherente al enfoque que lleva a cabo el cine documental de los distintos temas que aborda a través de la mirada de sus realizadores.

Este estudio aporta fundamentalmente una revisión de la cinematografía de no ficción en Latinoamérica que la pone en valor a partir de la mirada hacia sus creadores. Si bien, como parte de un trabajo más amplio y transversal, se ha enfrentado a distintos retos como la falta de especificidad o las dificultades para gestionar una muestra de las dimensiones de la seleccionada, a la hora de identificar mediante la aplicación de la ficha de análisis cuestiones específicas como el gesto autorreferencial, ha sido precisamente el volumen de películas analizadas y el hecho de poder abordar una muestra desde una perspectiva regional, lo que ha permitido identificar los títulos y estrategias relevantes desarrolladas por realizadores de distintas nacionalidades.

Si bien desde el periodo previo a la Segunda Guerra Mundial, en la cinematografía documental “la cuestión de la verdad de las imágenes es la característica del siglo” (Berschand, 2004, p. 24), en el periodo inmediatamente posterior a la contienda obliga a los realizadores a tomar conciencia de cuestiones como la objetividad, el punto de vista, la implicación militante o la autorreferencialidad, lo que va a provocar un fuerte cambio en cuanto al posicionamiento de muchos respecto de las historias documentadas.

Este artículo ha tomado en cuenta el camino a través del cual el documentalista se mira a sí mismo redefiniendo su papel como agente activo dentro del discurso narrativo. Con esta premisa se han identificado distintas estrategias que aportan al cine documental gran riqueza, tomando como punto de partida el gesto autorreferencial dentro de un género en el que se considera inherente la introducción del punto de vista sin que se vea mermado ni un ápice del valor documental y de registro del mundo y de las distintas sociedades que lo componen.

6. REFERENCIAS

- Arfruch, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Breschand, J. (2004). *El documental, la otra cara del cine*. Barcelona: Paidós.
- Caballero, R. (2006). *Producción, coproducción e intercambio de cine entre España, América Latina y el Caribe. Avances de investigación 5*. Madrid: Fundación Carolina CeALCI.
- Da Porta, E., (2013). Pensar las subjetividades contemporáneas: algunas contribuciones de Mijail Bajtín. *Estudios semióticos*, 9, 1, 47-54.
- Díaz, J. (2003). Provocaciones sobre cine documental y literatura. En P. A. Paranaguá, (Ed.). *Cine documental en América Latina* (pp. 472-476). Madrid: Cátedra.
- Fell, C. (1996). *Juan Rulfo: Toda la obra*. San José: Universidad de Costa Rica.
- Gómez Tarín, F. J. y Marzal Felici, J. (2006). Una propuesta metodológica para el análisis de un texto fílmico. *Actas del III congreso internacional de análisis textual: "De la deconstrucción a la reconstrucción" Asociación Cultural Trama y Fondo*, pp. 1-18.
- Haag, C. (2012). La ciencia para construir una nación. La escasamente conocida presencia de naturalistas como integrantes de la Comisión Rondon ayudó a institucionalizar la investigación científica en Brasil. *Humanidades. Expedición. Mayo de 2012*, 7, pp. 72-77.
- Montiel, A. (2002). *El desfile y la quietud. Análisis fílmico versus Historia del Cine*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Moraña, M. (1995). Documentalismo y ficción: Testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX. En A. Pizarro, (Ed). *Políticas de la escritura en América Latina: de la colonia a la modernidad. Tomo III* (pp 113-150). Caracas: UNICAMP.
- Paranaguá, P. A. (2003). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.
- Ruffinelli, J. (2010). Yo es/soy "el otro". Variantes del documental subjetivo o personal. *Acta sociológica*, 53, 59-81.
- Ruffinelli, J. (2012). *América Latina en 130 documentales*. Santiago de Chile: Uqbar Editores.
- Sánchez Zapatero, J. (2010). Autobiografía y pacto autobiográfico revisión crítica de las últimas aportaciones teóricas en la bibliografía científica hispánica. *Ogigia: Revista electrónica de estudios hispánicos*, 7, 5-17.
- Waldman, G. (2016). Apuntes para una cartografía (parcial) de la literatura latinoamericana a lo largo de los últimos cincuenta años. Del Boom a la nueva narrativa. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 226, 335-378.

AUTORES

Pablo Calvo

Licenciado en Comunicación Audiovisual y productor independiente con especialización en documental para televisión e Internet y vídeo corporativo. Además ha desarrollado su actividad docente en la Universidad de Salamanca, la Universidad de Valladolid y el Centro Universitario Villanueva (Madrid) como profesor de imagen

y sonido en diversas titulaciones. En la actualidad se encuentra en la fase de finalización de su tesis doctoral sobre cine documental en América Latina.

María Marcos Ramos

Licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universidad del País Vasco y doctora en Comunicación Audiovisual en la Universidad de Salamanca (Premio Extraordinario de Doctorado de la Universidad de Salamanca). Es profesora Asociada del Departamento de Comunicación Audiovisual y Sociología de la Universidad de Salamanca y profesora de la institución universitaria norteamericana IES Abroad Salamanca. Es miembro del Observatorio de Contenidos Audiovisuales, Secretaria del Congreso de Novela y Cine Negro y Directora del IV Congreso Historia, Literatura y Arte en el cine en español y portugués. Sus líneas de investigación actuales son la ficción audiovisual, el cine documental, los diferentes modelos productivos en el audiovisual y la imagen de los inmigrantes en la ficción nacional, tema sobre el que ha realizado su tesis doctoral.