



Nuevas distancias en el documental

✎ Escribe **CARMEN GUARINI**

(Argentina). Licenciada en Ciencias Antropológicas, UBA. Doctora en Antropología, Orientación cine, Universidad de París I-Sorbonne y París X-Nanterre, Francia. Profesora de la Maestría en Cine Documental de la Universidad del Cine. Docente de TEA Fotoperiodismo, EICTV de Cuba, y de las Universidades de Santiago de Compostela y Barcelona, entre otras. Investigadora del CONICET. Realizadora de numerosos documentales. Codirectora de la productora Cine Ojo.

El cine documental, tal vez más que nunca a lo largo de su historia, ha acumulado una serie de obras sorprendentemente originales y se ha convertido en un terreno de exploración narrativa que se renueva sin cesar de un autor a otro.

¿Hacia dónde va este cine? La creciente reinención (y coexistencia) de formas narrativas y de constante confrontación con lo real va incluso más allá: «el documental explora cada vez más los límites éticos y morales con el fin de inventar las justas distancias o justo la distancia en relación a ese real filmado».¹ Quien esto afirma, Jean Perret, dirige uno de los festivales más interesantes de cine documental en la actualidad donde se muestra anualmente una producción cuyo objetivo principal es, precisamente, interrogar esas distancias.

Lo paradójico para Perret es que si bien la producción de este cine es muy vigorosa, se da dentro de un contexto audiovisual catastrófico:

Catastrófico en lo que hace al flujo audiovisual, la mundialización de la información. Catastrófico porque hoy las tres grandes mentiras del audiovisual son: la proximidad, la inmediatez y la continuidad. Nos hacen creer que si podemos asistir a los hechos de cerca, si podemos asistir a lo real en directo y si podemos asistir en continuidad, estamos mejor informados.²

¹ Jean Perret (Director de *Visons du Reel*), en entrevista realizada por C. Guarini, en Nyon, Suiza, en abril de 2005. Comunicación personal.



Al intentar separarse del real televisivo, el documental construye un campo de exploración, pero sobre todo de resistencia, en donde se elaboran discursos que cuestionan toda hegemonía.

Sin embargo, el rol de este cine no es nuevo. En los años 70 el documental sirvió como herramienta de propaganda y de militancia política, cumpliendo una función de concientización y de contrainformación tanto en Europa como en América Latina.

Hoy las cosas son diferentes. La multiplicación de alternativas de producción, de mercados, de festivales, de formatos y de soportes ha generado una dinámica del lenguaje documental que desborda el lenguaje ficcional y el no ficcional. El documental, que en algunos países creció como consecuencia de la necesidad de alimentar pantallas públicas de televisión, fue ganando estos últimos años las pantallas grandes (salas de cine), retomando así viejos *títulos de nobleza*.

Al mismo tiempo, se fue desarrollando cada vez más como un género de márgenes difusos, cruces incestuosos, préstamos intempestivos o, dicho en términos más conceptuales, implicado en procesos de hibridación³ que lo recrean.

En 2002 la revista *Images Documentaires* acusaba recepción de estas hibridaciones desde su número *Malaise dans le documentaire*? Allí se analizaba la existencia de ciertos films difícilmente clasificables que fueron denominados por Jean Louis Comolli⁴ «películas mutantes», dado que no llegaban a marcar una corriente nueva o un nuevo territorio, pero producían un fuerte sentimiento de extrañamiento. En ellas, lo real de la representación ocupaba el lugar de la representación de lo real. Las identidades, los personajes, los ro-

les, todo aquello que debía servir de referencia se desdibujaba, se desdoblaba. Simulacro y realidad intercambian sus marcas.

El otro, (yo), se vuelve relato: algo que había sido ya ensayado por algunos autores a comienzos de los 60 (Rouch, Marker) fue emergiendo con una diversidad de propuestas desde mediados de los 80 a través de directores como Robert Kramer, Abas Kiarostami o Pedro Costa. Surgen obras como *Route One*; *Berlin 10/90* (R. Kramer); *Close up* (A. Kiarostami), *O quarto de Vanda* (P. Costa), que desafían los géneros.

Esos films nos ubican en la ambigüedad y en la confusión. El espectador es invitado a implicarse en la puesta en escena, este «cine del malestar» lo incomoda, lo interpela, lo obliga a actuar (en primer lugar, consigo mismo).

Es precisamente esta incomodidad, planteada por sus desafíos estéticos y políticos, la que logra ir marcando cada vez más y sin hacer un discurso ideológico

(...) los grandes peligros que nos amenazan y que vemos todos los días como la pobreza, la injusticia, la violencia, signos evidentes del proyecto neoliberal –y continúa Perret– (...) No estamos más en el cine que afirma, que aterriza, en el cine ideológico, agresivo, arrogante. Eso hoy ya no es posible porque se han perdido las referencias (o modelos). Estamos ante un cine que abre los horizontes de cuestionamientos existenciales, éticos y estéticos, y eso es profundamente político. Es allí donde se juega la idea de la coexistencia entre nosotros y entre nuestras respectivas culturas.

² Jean Perret, en C. Guarini, entrevista citada.

³ E. Russo, «Tie Xi Qu: imágenes de una desaparición», en *Arkadín*, 2005, p. 12.

⁴ J. L. Comolli, «L'anti spectateur, sur quatre films mutants», en *Images documentaires*, 2002.

Es ahí que se ponen en juego los mecanismos para la democracia y que a término señala los peligros catastróficos ya existentes para el futuro de todos, que es el liberalismo, el colonialismo mundializado de los Estados Unidos. Un colonialismo aterrador que también está representado por las religiones incluido el catolicismo reaccionario que se pretende como la más importante de las religiones.⁵

Lo político también se da en la revolución de las formas ya que éstas actúan sobre la sociedad. Este cine emerge como posibilidad de entablar diálogos interculturales que se van perdiendo con la instalación de discursos audiovisuales globales vehiculizados, tanto desde el cine como desde la televisión de Occidente.

A partir de la forma, desde fines de los 80 y con mayor énfasis en los 90, el documental da un giro: «el film es lo que le ocurre al actor-personaje, ya no es lo que le ocurre al espectador». El espectador ya no está invitado a participar a través de su identificación con los personajes y con su historia, como en el cine clásico, sino a ser testigo-participante de algo que deviene documento de una representación.

Aparece un doble juego que transforma la manera de mirar (y de hacer) cine. Ya no estamos en los términos hasta ahora conocidos, actor-ficción/personaje-realidad. Renoir preguntaba: «¿Dónde termina el teatro y comienza la vida?». Dice Comolli:

Es tal vez precisamente en esta confusión en donde hoy los hombres pueden encontrar su razón de vivir y el cine reencontrarse

con esta ambigüedad que está en su comienzo, confusión o engaño de la impresión de realidad que puede caracterizar tanto lo verdadero como lo falso.⁷

La discusión acerca del lugar político de estas nuevas modalidades en la narrativa documental apenas se ha iniciado entre nosotros. Para algunos es un arma de supervivencia y a través de esto, de intervención política;⁸ para otros, un cine que ha subjetivado el análisis del mundo histórico, desplazando el lugar de la verdad.⁹ En algún punto hay un eje de análisis que parecía superado. La verdad no es algo que existe fuera del hombre, es su construcción.

El cine de la crisis

El crecimiento del documental en la Argentina en estos últimos años ha sido vinculado por algunos a la situación de crisis económica que determinó el estallido social de fines de 2001, como si antes no hubiera existido nada. Es cierto que estos hechos, al mismo tiempo que produjeron numerosos acontecimientos filmables, atrajeron el interés de la sociedad por ver a través de imágenes documentales (nerviosas, salpicadas de vicios televisivos y en confusa competencia con el lenguaje periodístico) lo que nos estaba ocurriendo y por acompañar y así participar de esos hechos.

Esta necesidad no fue algo original. Recordemos que nuestro país fue pionero de un cine comprometido con la realidad social al crearse la primera Escuela de cine documental en América Latina a fines de los años 50, la afamada

⁵ C. Guarini, entrevista personal con Jean Perret, 2005.

⁶ R. Kramer citado en J. L. Comolli, *op.cit.*, p.12.

⁷ J. L. Comolli, *op.cit.*, p. 27.

⁸ E. Russo, *op.cit.*, 2005.

⁹ E. Bernini, «Un estado (contemporáneo) del documental. Sobre algunos films argentinos recientes», en *Kilómetro 111*, 2004, p. 47.



Escuela de Cine del Litoral de Santa Fe, que tuvo un intenso rol militante en los 70, momento en que se formaron varios grupos de cine que respondían a diversas corrientes sindicales y políticas, como lo fueron Cine Liberación y Cine de la Base. Lo que ciertamente resultó novedoso fue la cantidad de gente dispuesta a asaltar las calles con sus cámaras, irrumpiendo en los conflictos para «documentar los hechos».

En paralelo con esta producción que intentaba dar cuenta del mundo histórico con «compromiso político», se siguió produciendo un cierto número de películas que, si bien no podrían ingresar en la categoría de «films mutantes» que propone Comolli, generaron y generan en el ambiente de la crítica local por su carácter reflexivo ciertas incomodidades, resistencias y necesarias discusiones.

Si algo caracteriza al cine documental, aquello que lo hace posible, reductible, materializable, es *el encuentro*, que fuerza, solicita o estimula, con una parte del mundo. Un encuentro cuya fragilidad o solidez depende de un autor y que torna la realización de un documental en una empresa de riesgo creativo, y esto es personal y político al mismo tiempo.

Toda obra artística se plantea de manera consciente e inconsciente qué desea comunicar. En el cine ésta es la pregunta de origen, la que dirigió la cámara de los Lumière hacia los obreros que salían de una fábrica o hacia un tren que entraba en la estación. Comunicar/conmociónar, dos efectos encadenados que están en la base.

Retomando la idea de Perret, podemos decir que la comunicación/conmoción llega hoy en formatos globalizados, que instalan sentidos políticamente correctos,

(...) se nos quiere hacer creer que vivimos en un mundo único, que nos conocemos todos, lo cual es una inmensa superchería. El futuro del cine de la realidad es contarnos historias sobre nuestras identidades, nuestro pasado, sobre la diversidad, sobre el otro diferente. El futuro del cine de la realidad es reinstalar esa distancia que hace que simplemente vos sos diferente de mí y esa diferencia es irreductible y esa irreductibilidad es lo que hace la belleza de un encuentro de un intercambio y lo que marca una identidad recíproca. La ambición del cine *du reel* es construir un saber, una memoria, un relato que sea la base de nuestra pertenencia a la utopía democrática.¹⁰

El lugar de la verdad en el documental contemporáneo

En un reciente artículo en donde se analizan algunos films documentales argentinos recientes leemos:

Si la historia del documental puede trazarse como la de una evolución crítica de sus concepciones, el documental contemporáneo no parece definirse ya como una respuesta crítica respecto del que lo precede sino, en cierto modo, como una consecuencia impensada. Los cambios en las modalidades del documental responden, históricamente, tanto a la conciencia de los procedimientos como a las innovaciones tecnológicas –y continúa– (...) el documental empieza a recortarse contra la ficción aunque con-

¹⁰ C. Guarini, entrevista citada.

serva suretórica aun para narrar historias, personas, situaciones del mundo histórico. (...) la diferencia de estatuto entre uno y otra va a residir menos en una especificidad constitutiva de cada uno de ellos que, en todo caso, en la recepción misma, (...) porque difieren al producir distintas impresiones de realidad.¹¹

El autor establece una cronología interesante: habría un *documental clásico* (que se pretendía la verdad del mundo), uno *moderno* (que irrumpe impugnando desde lo ético y lo ideológico el tipo de representación del mundo histórico de sus antecesores) y uno *contemporáneo* que estaría interrumpiendo la «evolución crítica» de la historia (indiferente a ese legado del que igual forma parte, se aleja del problema ético que fundaba la modernidad documental).

Para E. Bernini, *el documental contemporáneo* estaría perdiendo la idea de reflexión acerca de la relación con el otro y con el propio cuerpo, aunque la autoconciencia de los procedimientos (que ya aparece en el documental moderno) seguiría vigente pero no ya desde un lugar crítico. Se vuelca hacia un tipo de autorreflexividad como forma narrativa, o como tema mismo del film, reuniendo en tal gesto contemporaneidad y posmodernidad.

La tesis de Bernini es que esas formas previas al documental contemporáneo tenían un sentido ético y político que hoy se ha perdido. Habría un desplazamiento del lugar de la verdad documental por cuanto ésta ya no reside en el mundo representado ni en la enunciación, sino en el yo del autor aunque se trate, en muchos casos, de «autores sin obra» (sic). No se entiende bien qué define a un autor «con obra». ¿Tener muchas pe-

lículas? Y en tal caso, si fueran «autores con obra», ¿sus películas podrían llegar a tener entonces un carácter «más verdadero»?

En la vanguardia política, prosigue Bernini, la negación de la figura del autor se identificaba con el hecho de establecer una relación de simetría con los otros (lo políticamente correcto era «desaparecer» tras los sujetos sociales para lograr así cierto carácter de objetividad y de verdad).

De este modo clasifica al film de Solanas, *Memorias del saqueo*, como moderno, aun cuando el discurso sobre el mundo histórico que establece está mediado por la memoria personal del cineasta, quien intenta equiparar, precisamente, su lectura de la realidad con la verdad.

En contraposición a esto, «los contemporáneos» (que estarían representados por Pauls, Wolf, Di Tella)¹² están convencidos de que no tienen ninguna verdad para revelar sobre el mundo histórico, en tal caso tienen más bien preguntas que formularse.

Para E. Bernini esto significa que el haber desplazado el vínculo con la política como tema, marca una tendencia. Son films que descansan en una mirada personal y un relato subjetivo de experiencias personales.

El estado de intervención en la realidad no es mayor porque se haga o no explícito en un film. Lo político, se sabe, está dado no solo por la manera de mirar y plantear una visión del mundo, sino por la forma en que un film es producido, por quién, para quién, etcétera. Pero para Bernini: «En los documentales que no incluyen la política como tema, el objeto en un punto ha ganado en inconsistencia».¹³

Tales afirmaciones sorprenden porque incluyen dos imposibilidades: que las experiencias per-

¹¹ E. Bernini, *op. cit.*, 2004, p. 47.

¹² Se refiere a los films *Por la vuelta* de Cristian Pauls (2001); *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* de Sergio Wolf y Lorena Muñoz (2002), y *La Televisión y yo* de Andrés Di Tella (2001).

¹³ E. Bernini, *op. cit.*



sonales no son políticas y que (al menos) estos autores que menciona son seres ahistóricos. Aun cuando un cineasta no quiera trabajar su temática desde una perspectiva política, esto no implica que, cualquiera sea su mirada, esta no pueda ser interpretada histórica y políticamente.

Para Bernini es sobre todo el debilitamiento de los lazos grupales (propio de periodos de mayor agitación política) una de las causas de la enfática presencia corporal del autor en su film, tal vez como forma de compensación.

Partiendo de esta afirmación, se podría interpretar que los cineastas se sienten responsables de los fracasos de proyectos históricos del pasado y que esa culpa los ha ido llevando progresivamente a autofilmarse. Sin embargo, considero que el hacer explícita la propia subjetividad como tema del relato no necesariamente nos aleja de la materialidad del mundo o de sus conflictos. Son, sobre todo, búsquedas que intentan señalar lo provisorio de los niveles de verdad a los que se puede llegar. Y esto es bastante político.

Más condescendiente sobre el final afirma:

(...) de todos modos cuando la verdad del documental contemporáneo parece alojarse en la verdad del cineasta o cuando se trata de una verdad que excede las intenciones autorales (por ej.?) el cine no pierde su capacidad de mostrar algo del mundo que tal vez no veríamos de otra forma, pero que es necesario saber mirar.¹⁴

Si de algo se trata una parte del actual cine documental es que posibilita una multiplicidad

de miradas que llevan a confrontar los discursos establecidos.

La diversidad de modos de instalarse frente a la materialidad del mundo, creo que se vincula también con la ausencia de valores referenciales que hoy recorren gran parte de las sociedades y tal vez sea una respuesta *contemporánea* y política a esto.

En un texto reciente leí algo que me parece puede ser un buen cierre (provisorio) a estas ideas:

La mirada sobre la realidad (que implica una preocupación por la búsqueda de la verdad y la voluntad de decirla) es sin duda, (a través de la reflexión sobre uno mismo y el acto de crear), el medio de reconquistar poco a poco las referencias perdidas. Esta mirada es la que nos permite estructurar el tiempo, de comprender el encadenamiento de los gestos y las palabras y de darle un sentido a la vida.¹⁵ ✦

Referencias bibliográficas

- BERNINI, E.: «Un estado (contemporáneo) del documental. Sobre algunos films argentinos recientes», en *Kilómetro 111*, N° 5, noviembre de 2004.
- COMOLLI, J. L.: «L'anti spectateur, sur quatre films mutants», en *Images documentaires*, N° 44, 2002.
- RUSSO, E.: «Tie Xi Qu: imágenes de una desaparición», en *Arkadin*, Año 1, N° 1, marzo de 2005.

¹⁴ *Ibidem.*, p. 56.

¹⁵ Marie Pierre Muller, Catálogo del Cinema du Reel, 2005.