

## Pinceladas sobre el cine documental latinoamericano El caso del proyecto argentino *Cine Ojo*

Mónica Gozalbo Felip y Cecilia Bergeret García

---

En este escrito se realiza un breve panorama del documental latinoamericano, enunciando los principales ejes de discusión que suscita el género y deteniéndonos en el ejemplo contemporáneo del grupo argentino de *Cine Ojo*, y su manera de abordar y resolver las cuestiones que plantea el documental formuladas a lo largo del texto.

### *Al principio, fue el documento*

En la particular génesis del cine, al principio, fue el documento, y por un doble motivo. Por un lado, porque la ontología de la imagen fotográfica es documental, ya que capta irremisiblemente elementos de un tiempo y un espacio únicos, de los que es huella a veces inconsciente. Por otro lado, porque *La Salida de los obreros de la fábrica Lumière*, o *La llegada del tren a la estación de Ciotat*, convertidas por leyendas y manuales en las primeras hijas del cinematógrafo, eran pequeños bebés documentales. Como en la mayoría de los países europeos, también el cine llegó a los estados latinoamericanos de la mano de los empleados de los hermanos Lumière, a los cuales se les atribuye la paternidad del invento y también, como es sabido, de las primeras películas del cine primitivo. Este grupo de pioneros del cinematógrafo tenían como cometido el mostrar las imágenes fascinantes que llevaban consigo y que habían sido capturadas por el «tragaluz del infinito»<sup>1</sup>, pero además se les había encomendado la tarea de documentar los paisajes y los usos de los países que visitaban.

A Latinoamérica se trasladaron dos equipos de los Lumière, con un calendario prefijado para visitar diferentes países; uno de ellos se encargaría de Río de Janeiro, Montevideo y Buenos Aires, y el otro iría a México y a La Habana. Las primeras «vistas animadas», casi todas documentales, se realizaron en México en 1896, en 1897 en Cuba, Argentina y Venezuela,

en 1898 en Brasil y Uruguay, en 1902 en Chile, en 1905 en Colombia, en 1906 en Bolivia y en 1911 en Perú, entre otros<sup>2</sup>. Estos primeros documentales abrían los ojos para hacer un simple registro de la realidad circundante, y fueron realizados como decimos por europeos pagados por los Lumière (algunos con nombre y apellidos para la historia, como el caso de Gabriel Veyre, pionero del cine en México), pero también actuaron de documentalistas aventureros independientes, habitantes autóctonos de los territorios, y también, sobre todo en el norte, cineastas estadounidenses. La investigadora chilena Jacqueline Mouesca<sup>3</sup> destaca como anécdota significativa el hecho de que Pancho Villa cobrara, según contrato en exclusiva con la *New York Nation Pictures*, cinco mil dólares por la filmación de sus batallas. En este ejemplo reencontramos además uno de los ejes recurrentes de la problematización del documental como herramienta fiable de reproducción de la realidad, que se viene tratando desde *Nanook el esquimal*; el tema de la legitimidad de la puesta en escena en dicho género.

El documental, especialmente en Latinoamérica donde llevó años crear una mediana industria cinematográfica, cimienta el desarrollo del cine tal y como lo conocemos, y añade también una variante en movimiento al mundo del periodismo gráfico, para inaugurar la discusión sobre los límites entre cine documental y periodismo. La mayoría de países latinoamericanos crearán en las primeras décadas del siglo xx sus propios noticieros, y con ellos las primeras utilidades del cine como instrumento de propaganda política aplicada a la masa. Sin embargo, el componente político del documental precede a su utilización programada, puesto que desde el comienzo del cine entre las escenas más atractivas para su filmación se encontraban las ceremonias del poder o las ligadas a la exaltación patriótica, las marchas militares, etc., que competían en igualdad de atractivo con las tomas de vistas de paisajes y de escenas con componente exótico, que el camarógrafo capturaba con la asepsia y distanciamiento típicos del ojo extranjero. Ese será, precisamente, el tercer eje de discusión que marcará la historia del cine documental, especialmente en Latinoamérica; la esencia política del cine documental, su capacidad de denuncia y su obligación militante. Baste como ejemplo de esta posición tantas veces cuestionada, la declaración de Santiago Álvarez, documentalista cubano y cofundador en 1959 del Instituto Cubano de Artes e Industrias Cinematográficas (ICAIC): «El cine documental es una actitud frente a la vida, ante la injusticia, ante la belleza, y la mejor forma de promover los intereses del Tercer Mundo.»

### *Documental y compromiso ético*

El cine de ficción en tanto que es el más cercano al gran público ha sido uno de los más eficaces y sibilinos vehículos de ideología, incluso hoy, en un momento en el que el espectador, ducho ya en la lectura de la imagen, muchas veces no sospecha ni identifica determinados discursos cotidianos como portadores de doctrina. Sin embargo, nunca al cine de ficción se le ha exigido, casi como por imperativo moral, que fuera comprometido. Esta obligación sí que se le ha trasladado al cine documental como si de ello dependiera su integridad esencial, de forma que muchas veces se ha llegado a identificar el cine comprometido con el cine documental y viceversa, reduciendo todo lo que no siguiera ese patrón a la categoría de reportaje<sup>4</sup>, y limitando a menudo la libertad del creador.

El debate sobre la supuesta obligación moral que tendría el intelectual, el artista y el creador de comprometerse en determinadas causas es común a ésta y a otras artes. Sin embargo, lo particular de su aplicación al documental es la idea subyacente de la imagen como vehículo de una verdad que puede y debe ser comunicada y en algunos casos denunciada. Con la llegada de la fotografía y por ende de la fotografía en movimiento, el mundo exterior, que hasta entonces sólo podía ser reconstruido a partir de convenciones, encontraba en este medio el equivalente, en palabras de André Bazin, a las máscaras mortuorias que tomaban el molde exacto de las caras de los difuntos<sup>5</sup>. Por lo tanto, como tiene una herramienta de verdad en sus manos, el cineasta ha de actuar con responsabilidad.

Sin embargo, otros estudiosos del cine y la fotografía, alertan de que a la emulsión fotográfica tan sólo ofrece una «imagen de la verdad»<sup>6</sup>. Al mismo tiempo, destacan que es precisamente en la potencia de credibilidad de la imagen, que quiere dar cuenta de una «realidad» exterior, donde reside su gran capacidad para la mentira. También esta visión del cine, aunque sea por otros motivos, requiere que el cineasta actúe con una responsabilidad especial; el autor deberá dirigir de manera ética esa mentira que siempre lleva consigo la imagen fotográfica<sup>7</sup>.

Este elemento ético que subyace a la práctica documental será recuperado, y también en parte superado, por las propuestas y objetivos que se enmarcan en el proyecto argentino del «Cine ojo», que más adelante analizaremos brevemente.

### *Documental más acá y más allá de la política*

En un esfuerzo por ir más allá del debate sobre la política, habría que reconocer que son los hallazgos de la práctica del documental, también a nivel estético, los que han vehiculado las mayores influencias que el cine hecho en América Latina ha ejercido en otras cinematografías y también en la propia de los países que la componen. La ficción cinematográfica latinoamericana actual se sirve de recursos estéticos y convenciones narrativas provenientes del documental, como son el registro testimonial directo o la «estética de urgencia»<sup>8</sup>. Esos hallazgos del documental que dotan a las ficciones de una modernidad estética radical se han utilizado profusamente, entre otros, en los filmes del llamado «realismo sucio» y de la marginalidad, que ponen en cuestión los procedimientos blandos y sentimentales de otro cine del pasado, con permiso, por ejemplo, de las películas del período mexicano de Luis Buñuel. *Los olvidados*, de 1950, es una película precursora de este tipo de utilización en filmes dramáticos de recursos documentales, además de suponer un ejemplo temprano de hibridación del documental y la ficción a la que la postmodernidad nos tiene ya tan acostumbrados.

En un reencuentro con el más acá de la política, hay que reconocer que en contextos de exilio, censura, opresión, subdesarrollo, pobreza y marginalidad<sup>9</sup>, un cine de la realidad difícilmente puede dejar de ser político y dejar de tomar partido, sino que necesariamente quiere convertirse en un arma de contrainformación, en un instrumento consciente de cambio social. En las artes eso solo no es suficiente, y hay que esforzarse por hacer además una propuesta estética y narrativa consistente. Y eso fue precisamente lo que consiguió el cine documental latinoamericano comprometido políticamente: se convirtió en el artífice de la más importante renovación estética y política del cine en Latinoamérica, y una de las aportaciones más decisivas que el cine latinoamericano ha realizado en la historia reciente. Dichas propuestas documentales, que surgieron a principios de los sesenta y hasta mediados de los setenta, se canalizaron de manera paradigmática en el llamado «Cinema Novo» de Brasil y en el grupo argentino del «Cine Liberación».

### *El documental en Argentina. El caso del proyecto Cine Ojo.*

El «Cine Liberación» que venimos de citar es una de las más revolucionarias (estéticamente y políticamente) iniciativas que surgen a partir de la labor pionera de la Escuela Documental de Santa Fe, fundada en 1956 por Fernando Birri, y que tenía como consigna el compromiso y la denuncia. La tradición del documental en Argentina, sin embargo, no cuenta únicamente con estos dos célebres ejemplos, sino que a lo largo de su desarrollo ha generado una prolífica nómina de realizadores y mini movimientos con nombre propio.

Una de esas iniciativas identificables, la que a nosotros nos ocupa en este apartado, es el del proyecto *Cine Ojo*<sup>10</sup>, fundado y conducido por Carmen Guarini y Marcelo Céspedes, y que se desarrolla en el contexto de la nueva explosión del documental en Argentina.

*Cine Ojo* comienza en 1986 como asociación civil y termina como productora de referencia para el documental de creación, como distribuidora, como centro de reflexión y exploración sobre el género, y es además plataforma para el foro de producción de cine documental latinoamericano independiente del DOC BSAS, cuya primera edición tuvo lugar en 2001. Ese es el año del inicio de la crisis económica Argentina, y el acicate según muchos historiadores para que los realizadores audiovisuales se interesaran por cuestiones sociales, en un momento de gran agitación popular. De nuevo el documental, tal y como lo entienden desde *Cine Ojo*, se convierte en punto de referencia creativo para la denuncia, para el ejercicio de la memoria y el desarrollo de nuevas formas de expresión audiovisual. Se trata de un cine que interviene en la democracia y que es un instrumento de participación de la sociedad civil, a la vez que se interroga sobre cuestiones estéticas y formales.

En un momento en el que en Latinoamérica se han multiplicado las alternativas de producción y exhibición documental (tanto a nivel profesional como amateur, utilizando todo tipo de soportes y canales de exhibición, desde la sala de cine a la web), *Cine Ojo* viene a significar la exitosa y renovada continuidad de aquellos movimientos cinematográficos de tradición en Argentina que reflexionaban sobre la forma a la vez que no rehuían el compromiso político. Pero la propuesta del documental, a pesar de que invita al espectador a ser consciente y a reconocer su papel en el proceso comunicativo, no es, en palabras de Jean Perret «arrogante, no afirma, no aterroriza, no es un cine ideológico agresivo. Se trata de un cine que abre los horizontes de cuestionamientos existenciales, éticos y estéticos, y eso es profundamente político.»<sup>11</sup>

La labor de *Cine Ojo* se inscribe en esos principios, porque entienden el documental como un compromiso teórico y político, además de como territorio de exploración artística, como atestiguan las producciones que vienen realizando. Así, reconocen que algunos de los proyectos que desarrollan pueden llegar a ser muy personales, hasta el punto que a veces se llegan a diluir las fronteras entre el sujeto que filma y la realidad filmada.

Reflexión, experimentación y compromiso parecen ser las claves del equilibrio, que convierten a *Cine Ojo* en un punto de referencia en el panorama del cine documental en América Latina.

\*\*\*

#### NOTAS

<sup>1</sup> Metáfora utilizada por Noël Burch para referirse al cinematógrafo, y que da título a su célebre obra *El tragaluz del infinito* publicado en España en 1987 dentro de la colección Signo e Imagen de Cátedra.

<sup>2</sup> *The Oxford History of World Cinema*, ed. Geoffrey Nowell-Smith, OUP, 1996, pp. 427-435.

<sup>3</sup> MOUESCA, Jacqueline. *El documental chileno*. Lom Ediciones. Santiago, 2005.

<sup>4</sup> La propia Jacqueline Mouesca (*Op. Cit.*, 2005, p. 34) describe esta identificación como un prejuicio que ha llegado a frenar el estudio en profundidad del cine documental: «El documental en América Latina es en sus inicios un género muy menor, poco analizado en textos de ensayistas e historiadores. Sólo algunos, como el brasileño Paulo Paranaguá [Paulo Antonio Paranaguá, *Cine documental en América Latina*, Cátedra, Madrid, 2003] lo han estudiado en profundidad, dejando de lado los prejuicios que, por falta de un examen más riguroso, han confundido el documental con el llamado cine militante, retórico y comprometido con ideologías, o simplemente de propaganda política.»

<sup>5</sup> BAZIN, André. *¿Qué es el cine?*, Ed. Rialp, Madrid, 1990, pp. 27-28.

<sup>6</sup> En el inicio de su ensayo *Sobre la fotografía* (Ed. Edhasa, Barcelona 1981, p. 13), Susan Sontag constata que «la humanidad sigue irremisiblemente aprisionada en la caverna platónica, siempre regodeándose en meras imágenes de verdad».

<sup>7</sup> El controvertido fotógrafo Joan Fontcuberta, afirma en su libro *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. (Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1997, p. 15) que «la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es esa mentira inevitable. Lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve. Lo importante, en suma, es el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira.»

<sup>8</sup> LEÓN, Christian. *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*. Ed. Abya Yala, Quito, 2005.

<sup>9</sup> Entre todas las razones para defender la necesidad del cine comprometido, el cineasta Fernando Birri, elige la suya: «El subdesarrollo es un hecho para América Latina (...). Sus causas son conocidas: el colonialismo de fuera y de dentro. El cine de esos países es una parte de las características generales de esta superestructura, de esta sociedad, y la expresa con todas sus deformaciones. Ofrece una imagen falsa de esta sociedad, de este pueblo, excluye al pueblo: No ofrece ninguna imagen de este pueblo. Ofrecerla sería ya un paso positivo: (...) En ello radica la función revolucionaria del cine documental en América latina (...) Enfrentarse a la realidad con la cámara y documentarla, documentar el subdesarrollo». GETINO, O., VELLEGLIA, Susana. *El cine de «las historias de la revolución»*. Grupo Editor Altamira. Buenos Aires. 2002.

<sup>10</sup> Para más información sobre Cine Ojo véase *Cine Ojo, un punto de vista sobre el territorio de lo real*, compilado por Diego Bordenes y Eduardo A. Russo, Ediciones Gráficas Especiales, Buenos Aires, 2007.

<sup>11</sup> *Op. Cit.*, p. 7.