

# SUBJETIVIDAD Y ÉTICA EN EL DOCUMENTAL ARGENTINO CONTEMPORÁNEO

Pablo Piedras  
Universidad de Buenos Aires  
CONICET

## Introducción

Una de las tendencias más productivas del documental contemporáneo se relaciona con la inscripción en primera persona de los cineastas en el núcleo del texto fílmico. Se trata de una línea expresiva surgida en los Estados Unidos y Europa en las décadas de los setenta y ochenta, que se ha manifestado recurrentemente en el cine latinoamericano desde fines de los años noventa. La emergencia de la subjetividad y la conformación de un nuevo espacio autobiográfico son elementos que caracterizan la cultura contemporánea. El cine documental—previamente remiso a las enunciaciones en primera persona y a las manifestaciones subjetivas del autor—es vehículo y exponente privilegiado de la necesidad de los sujetos sociales por expresar y repensar sus identidades en el marco de los discursos sobre lo real. Aunque se trata de un fenómeno que ha sido frecuentemente analizado en diversos espacios académicos y críticos, en este artículo deseamos detenernos en una problemática que, a nuestro parecer, no ha sido lo suficientemente abordada. ¿Cómo se reconfiguran las cuestiones que hacen a la ética en las prácticas documentales cuando la subjetividad de los cineastas pasa a ocupar un lugar protagónico en los films? En línea con este interrogante, inicialmente examinaremos algunos ejes teóricos e históricos sobre el tema para después examinar algunos casos particulares en el marco del cine documental argentino de la última década.

La relación que establecen las obras no ficcionales con los sujetos representados y con los espectadores está regulada por concepciones éticas implícitas en las prácticas documentales. Cuando hablamos de ética, lo hacemos en dos sentidos. En primer lugar, una ética del cineasta hacia los actores sociales que serán representados en su obra: dado que el documental, a diferencia de la ficción, trata con seres humanos y situaciones existentes en el mundo real, las decisiones del director pueden modificar fácticamente la vida de las personas. Por lo tanto, el documentalista asume necesariamente algún tipo de responsabilidad respecto de los *otros* con los cuales se relaciona en el film. En segundo lugar, aparece una ética de los documentalistas hacia los espectadores. El cine de no ficción debe buena parte de su especificidad a la relación contractual de veracidad y/o credibilidad entre la obra y el público. Entonces, el cineasta se compromete con el receptor no solo a ser honesto consigo mismo, sino a no fraguar o tergiversar conscientemente los materiales de lo real con los que trata. Con esto no atribuimos al pacto entre documentalista y espectador caracteres de orden jurídico o de objetividad, pero sí subrayamos que el régimen de representación propio del cine documental es distinto del de la ficción, ya que, aun en sus manifestaciones más experimentales y subjetivistas, su estatuto se define en mayor o menor medida

a partir del vínculo con la esfera pública. Habría, entonces, dos dimensiones de la ética que, si bien no son análogas, regulan las relaciones entre los documentalistas y los *otros*.<sup>1</sup>

Cuando la subjetividad y la vida íntima de los realizadores comienzan a ocupar un sitio de privilegio en el discurso documental estas dos zonas de contacto entre los cineastas y los *otros* parecen transformarse. En algunos casos, los directores, al enunciar sobre situaciones y cuestiones que hacen a su propia existencia, no se sienten obligados a mantener un compromiso de veracidad rígido con el espectador y tampoco a cuidar de los actores sociales que participan en sus obras. En otra serie de films, la intervención del *yo* en la narrativa horizontaliza las relaciones entre los cineastas y los sujetos representados, logrando que las proposiciones que la obra construye sobre el mundo histórico se originen de una situación de diálogo e intersubjetividad, antes que de una cesión vertical de la palabra.

### La ética como núcleo contractual entre el autor, los actores sociales y el espectador

A diferencia del cine de ficción, el documental es un discurso que aborda la vida de personas y hechos existentes en la realidad. Asimismo, es una representación que, más allá de las mediaciones estéticas y las figuraciones utilizadas en su construcción, afirma decir algo con veracidad respecto del mundo histórico. Estas dos cuestiones—la afirmación de veracidad y la relación con sujetos y situaciones del mundo real—como ya anticipamos, tienen implicancias que hacen a la ética de su práctica.

De acuerdo con nuestra perspectiva de estudio, entendemos por "ética" un conjunto de valores, normas y principios en los que se apoyan las decisiones y conductas de los cineastas. No se trata de un código explícito compartido por el colectivo de realizadores, sino de una serie de pautas, instaladas implícitamente en las prácticas documentales, que responden estructuralmente a la influencia de un paradigma social, político e ideológico.

En el marco de la ética en el cine documental se dirimen cuestiones como los derechos de propiedad de las imágenes registradas, el tipo de consentimiento que prestan los actores sociales representados, el derecho al conocimiento frente al derecho a la intimidad, los códigos de conducta con relación al sistema legal o jurídico, etcétera.

Si bien las representaciones del cine de ficción pueden ofender, agravar o afectar la sensibilidad de grupos sociales, políticos, religiosos, étnicos y sexuales, las del cine documental, además, pueden alterar el curso de la vida de personas reales. Como ejemplo de esto, existe en la historia del cine documental una importante cantidad de casos en que los films generaron la apertura o modificación de causas judiciales, que transformaron drásticamente la vida de los actores sociales implicados. Mientras que la ficción habitualmente no puede utilizarse como insumo judicial, el documental sí. Como ejemplo paradigmático, la investigación y los testimonios de *The Thin Blue Line* (Errol Morris, 1988) fueron usados como prueba en el proceso judicial que salvó de la pena de muerte a un hombre acusado de un asesinato que no había cometido.

Entonces, las decisiones del realizador de cine documental, sean conscientes o no, tienen que lidiar con una dimensión ética que se proyecta hacia dos sectores: los sujetos sociales representados y los espectadores. Las formulaciones de ciertos teóricos del cine documental se ubican en línea con esta idea. Para ellos, el sujeto es una cuestión que se vincula con la ética y la ontología del documental, ya que se inscribe en sus discursos como director, actor y público. El análisis de Patricia Aufderheide, Peter Jaszi y Mridu Chandra se organiza sobre la base de una amplia encuesta

<sup>1</sup>Las reflexiones de Patricia Aufderheide, Peter Jaszi y Mridu Chandra; Bill Nichols (La representación) y Carl Plantinga se encuentran en sintonía con este abordaje. Jean-Paul Colleyn, desde una perspectiva centrada en las prácticas documental y etnográfica, también señala la existencia de estas dos facetas de la ética en los intercambios entre el cineasta y los *otros*.

sobre la realización documental a una serie de profesionales del medio en los Estados Unidos y Europa. Con relación al problema de la ética, los autores indican que

los cineastas identifican desafíos en dos tipos de relaciones que abordan cuestiones éticas: con los protagonistas y con los espectadores. Las tensiones éticas en la primera relación se focalizan en cómo mantener un vínculo de trabajo humano con el sujeto que está contando su historia. Las tensiones éticas en el segundo caso se centran en las formas de mantener la fe del espectador en la veracidad e integridad de la obra. (6, mi traducción)

Bill Nichols se expresa en la misma dirección al señalar que “un código de ética documental debe centrarse en proteger los intereses de dos grupos diferentes: los sujetos del film y los espectadores reales” (Cuestiones 33). Por su parte, Carl Plantinga también indica que “el documentalista se enfrenta a obligaciones éticas que afectan a los individuos que aparecen en las imágenes y participan en el documental [...] como a aquellos a los que se refiere la cinta en último término” (46). En síntesis, los problemas de veracidad—los cineastas están comprometidos, por lo menos, a no mentir deliberadamente— y las relaciones de poder—la posesión de los medios de representación siempre implica una asimetría con los sujetos representados—constituyen elementos estructurales del cine documental.

Por nuestra parte, consideramos que los parámetros que regulan esta doble ética del documentalista tienen un nivel de contingencia y están históricamente determinados. En el núcleo de la definición institucional griersoniana del cine documental como “tratamiento creativo de la realidad” ya se encuentran instaladas las nociones de “verdad superior” o “verdad sociológica” (Grierson, cit. en Forsyth 36-37), conceptos que indican cierta libertad del documentalista para construir un discurso que puede no ser completamente “fiel” al referente, pero que tiene la capacidad de penetrarlo para revelar alguna verdad oculta en su seno. Las alteraciones de aspectos que hacen a una ética documental en pos de una verdad o necesidad superior, pueden visualizarse en tres exponentes del documental internacional y nacional: *Roger and Me* (Michael Moore [1989]), *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría [1987]) y *Shoah* (Claude Lanzmann [1985]). En el primero, el director modifica en el montaje final la verdadera cronología de los sucesos alrededor del cierre de la fábrica de General Motors en Flint, Michigan, su pueblo natal. En busca de un fin “políticamente justo”—concientizar y activar ideológicamente al espectador— Moore incurre en un desordenamiento de la secuencia temporal real, nunca explicitado en el film.<sup>2</sup> Esta decisión le valió una serie de cuestionamientos éticos por parte de la crítica especializada.<sup>3</sup> En el segundo, Carlos Echeverría oculta a algunos de sus entrevistados—militares implicados en el terrorismo de Estado—los verdaderos motivos de la filmación con el objetivo de obtener testimonios a los que de otra manera no accedería. Reproduce así una lógica propia del cine militante según la cual la vulneración de ciertos códigos éticos se justifica cuando se trata de exponer o denunciar al enemigo. Carlos Echeverría explicita estos presupuestos con claridad:

el uso de la cámara oculta me parece legítimo en tanto y en cuanto se trate de desenmascarar a criminales. Yo introduje esta técnica en televisión en el programa Edición Plus, la utilicé para denunciar a gente ligada a la dictadura. Me interesa usarla siempre que le sirva al espectador para comprender determinados esquemas.

<sup>2</sup>En *Fotografías* (Andrés Di Tella [2006]) y *Cándido López—los campos de batalla* (José Luis García [2005]), los cineastas modifican la cronología de los hechos tal como realmente ocurrieron. Sin embargo, debido a la estructura y propuesta de los films, estas alteraciones no implican problemas éticos ni vulneran el pacto de veracidad con el espectador.

<sup>3</sup>Véase la polémica entrevista que Harlan Jacobson realizó a Michael Moore para el número 6 de la revista *Film Comment* (en Ortega 263-91).

El problema es que, después, la cámara oculta se volvió un atractivo de mercado en sí mismo y se empezó a usar para cualquier cosa (cit. en Margulis 11).

El film de Lanzmann utiliza un recurso similar al de *Juan*. En este caso, el director incluye en la película el momento en que promete a Franz Suchomel, un oficial SS colaborador en el campo de exterminio de Treblinka, que no revelará su identidad con el objetivo de conseguir la entrevista. Lanzmann registra toda la secuencia con cámara oculta—incluida la negociación por él vulnerada—y brinda al espectador todos los elementos para que juzgue éticamente la situación que se le presenta. En síntesis, estos tres ejemplos nos permiten sostener que los problemas éticos respecto de la representación de actores sociales y del pacto comunicativo con el espectador no se relacionan con la oposición tajante entre verdad-objetividad y mentira-subjetividad, sino en las razones que sustentan las decisiones de ocultamiento o falsificación frente a los sujetos representados y en los elementos que la obra ofrece al espectador para discernir ante situaciones que plantean conflictos éticos.

Aunque aceptamos que esta doble ética tiene un carácter contingente y se halla regulada por parámetros relacionados con el contexto institucional, comunicacional, político e histórico de producción del film, también creemos que existen paradigmas históricos de largo alcance, que establecen un conjunto de normas sobre las cuales se erigen las prácticas documentales. En este sentido, coincidimos con Josep Maria Catalá y Josexto Cerdán cuando señalan:

Que la ética sea el fundamento de la estética, quiere decir que la función de la estética es dar forma a la ética. Esta ecuación, sin embargo, no funciona en la dirección contraria: lo estético no garantiza ninguna ética (y menos en el documental). En el documental, la ética nos guía por los caminos de la veracidad, la estética conduce a la verosimilitud (13).

Al observar un conjunto de documentales argentinos contemporáneos en primera persona es posible sostener que nos encontramos frente a un corrimiento de paradigma en la concepción ética tradicional de las prácticas documentales. Obras como *Los rubios* (Albertina Carri [2003]), *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (Sergio Wolf y Lorena Muñoz [2003]), *Opus* (Mariano Donoso [2005]) y *M* (Nicolás Prividera, [2006]) subvierten algunos códigos éticos establecidos en el tratamiento de los actores sociales y en la formulación del pacto de veracidad con el espectador. En consonancia con estos films y, particularmente, con la sistemática y compacta valoración crítica efectuada sobre *Los rubios*, se encuentran los análisis de un sector amplio de los estudios académicos y no académicos. Ana Amado (“La imagen”; “Órdenes”), Gonzalo Aguilar (“Con el cuerpo”; “Otros”), Mauricio Alonso, Andrea Molfetta (“La representación”; “Performando”) y Gustavo Noriega concentran sus abordajes de *Los rubios* y *M* en sus aspectos estéticos y políticos, amparados en la idea tácita de que estas películas, al inscribir fuertemente sus discursos en el terreno de la subjetividad y de la experiencia personal, no registran mayores responsabilidades con los actores sociales que—aunque sea lateralmente—participan en sus films. En otras palabras, pareciese que la tesis de fondo en estos análisis es que los derechos de autoexpresión con origen, generalmente, en situaciones traumáticas de pérdida de familiares, habilitan la puesta en práctica de una ética que comprende los derechos del realizador y de su entorno, pero no siempre los de los demás actores sociales.

Desde nuestra óptica, los documentales, por muy acentuadas que tengan sus facetas performativas y subjetivistas, se vuelven legibles en la esfera de las representaciones públicas y se relacionan con sujetos que interaccionan en el mundo real. Por lo tanto, se exponen a una lectura y a un compromiso intersubjetivo que excede en todos los casos las esferas de lo privado y de lo personal. Esto no necesariamente convierte el cine documental en el exponente de un proyecto político totalizante e iluminista, sino que lo ubica en un territorio social en el que opera un sistema de valores y responsabilidades colectivo. Para decirlo de otra manera, el documental establece relaciones con actores sociales y espectadores cuyas subjetividades se articulan en un sistema ideológico socialmente compartido. Creemos entonces que, dentro del campo del cine documental, la ética demarca un límite en el tratamiento y valoración que se hace de los *otros* y que las

justificaciones que redimen lo personal a través de lo estético y cinematográfico resultan insuficientes para franquear esa frontera.

A modo de hipótesis es posible sostener que para cierto sector de la crítica la labilidad de las fronteras contemporáneas entre documental y ficción promueve la desatención de la especificidad de dos discursos que poseen estatutos históricamente disímiles. Los *slogans* aquí y allá proferidos como "Todo documental es una ficción" o "Toda película de ficción es un documental de su rodaje", no ayudan demasiado a clarificar los términos de la discusión, pero sí afirman, desde posiciones textualistas, que todo film es figurativo y eso también comprende, irrestrictamente, el terreno de lo que denominamos "documental". En esta línea de razonamiento, la diferenciación entre los dominios de la ficción y del documental tendría poco sentido. Sin embargo, creemos que esto puede sostenerse solo si pensamos el documental a partir de elementos exclusivamente textuales y nos abstenemos de los factores institucionales, comunicacionales, políticos y éticos que históricamente determinan su práctica y desarrollo.

### El yo en su laberinto, el otro vulnerable

Si recuperamos la noción del realizador como agente catalizador en el documental participativo (Nichols, *La representación* 32) tal como lo practicó el director y antropólogo francés Jean Rouch, es posible pensar que lo real, antes de la llegada del cineasta y de la cámara, tiene una vida y una dinámica autónomas, previas a cualquier representación y, por eso mismo, incognoscibles. Cualquier acercamiento de una presencia externa a su propio devenir, incluso de la cámara discreta del documental de observación, provocará algún tipo de cambio, de mutación. Aun en el caso más extremo de no intervención y de invisibilidad (la cámara oculta), el film documental solo se convierte en tal al adquirir algún grado de estado público de mayor o menor masividad. Cuando esto sucede, la no intervención en una primera instancia—cámara discreta u oculta—necesariamente se transforma en intrusión en el momento de exhibición y recepción. En los documentales en primera persona, el cineasta intercede ostensiblemente en lo real; lo hace poniendo en juego su propia subjetividad y deja sobre el mundo las huellas de su performance, de una actividad que realiza de forma consciente.

Teniendo en cuenta esta dinámica de acción y reacción en el territorio de lo real, la creciente presencia del yo en el documental contemporáneo implica necesariamente una fuerte intervención sobre el mundo y, por lo tanto, un reacomodamiento de los sujetos que lo habitan. En otras palabras, si el yo se convierte en el centro mismo de la indagación del documental, los otros, los actores sociales, adquieren identidad a partir de las transacciones que generan con esta figura dominante.

En paralelo a esto, los nexos comunicativos que el documentalista establece a través de su obra con el espectador adquieren nuevos contornos cuando el cineasta, antes que interesarse por brindar una determinada representación del mundo histórico, se concentra en la narración de su experiencia y de su universo afectivo. Si en el documental expositivo tradicional cierta lógica de la persuasión dominaba la argumentación y el entramado narrativo, en un sector del documental contemporáneo la autoexpresión y la efectividad dramática parecieran ocupar un sitio de preferencia. En este marco, los pactos de veracidad con ese otro que es el espectador se distienden o, al menos, se reformulan.

*Los rubios* es un documental performativo<sup>4</sup> que, mediante una estructura narrativa que experimenta en diversos grados con el artificio, intenta recorrer algunas de las ficciones de la memoria de su directora y protagonista, Albertina Carri. En la primera secuencia del film los dos

<sup>4</sup>Según Bill Nichols, este modo de representación intenta distraer la atención del espectador de los aspectos referenciales del discurso documental. En este sentido, promueve los rasgos subjetivos de un discurso tradicionalmente objetivo y pone el foco en sus cualidades evocativas y no en su representacionalismo (*El documental* 199-209).

polos que componen su estructura se hallan en estado puro. Al comienzo, se relata una escena del pasado por medio de una animación con muñecos *Playmobil*. Al promediar la secuencia, del artificio radical pasamos a una escena propia de la retórica del cine directo. El equipo de filmación, encabezado por Carri, llega al barrio de Hurlingham (ubicado en el área conurbana de Buenos Aires) en el que fueron secuestrados Roberto Carri y Ana María Caruso y se aproxima a la casa de una vecina. Tras un breve falso *raccord*, Carri y su grupo entablan diálogo con una mujer mayor. Es una conversación a distancia: las rejas del jardín y la puerta de entrada de la casa separan a los interlocutores. La señora, en más de una ocasión, aparece encuadrada tras las rejas y recortada por la ventana de la vivienda, a través de la cual se asoma para hablar.

Como indica Martín Kohan en su crítica del film, la actitud de la entrevistada se caracteriza por "una mezcla de disposición y reparo" (24). ¿Qué es lo que justifica la lejanía? ¿Por qué Albertina Carri y su equipo no son invitados a pasar? Desde el punto de vista de la producción del documental, hay una predisposición más bien negativa hacia lo que esta vecina puede aportar. De lo contrario, la negociación con esta mujer podría haberse realizado fuera de cámara y tal vez así el resultado hubiese sido distinto. Vale recordar que, en el comienzo de la escena, Santiago Giralt—asistente de dirección—toca el timbre y entabla una comunicación con la entrevistada, mientras que la cámara se hace visible para ella recién unos segundos más tarde. En otras palabras, la filmación la toma por sorpresa, desprevenida. Esto nos mueve a pensar que el tipo de acercamiento a los *otros* que propone *Los rubios* no está abierto a la impronta y al diálogo, sino que suele confirmar sus propios prejuicios. El testimonio de los *otros* se incorpora como telón de fondo sobre el que se recorta y define la identidad de la realizadora.

Por lo tanto, la representación del *otro* en *Los rubios*, de la cual esta escena es un ejemplo claro, está más deliberadamente buscada y construida que fundada en un diálogo con lo real. Más allá de la escasa predisposición a colaborar que demuestra la entrevistada, da la sensación que el film asimila agradecidamente esta barrera. La reacción de Carri y sus colaboradores ante las contradicciones y la reticencia de la mujer confirma esta percepción y plantea algunos problemas éticos. Cuando la vecina en dos oportunidades les pregunta a sus entrevistadores—hasta el momento perfectos desconocidos para ella dado que nunca se identificaron—para qué la están filmando, Santiago Giralt le responde, sin dudar demasiado, que es para un ejercicio de la universidad. ¿Qué se espera obtener de la entrevistada a través del falseamiento de los verdaderos motivos de la entrevista? El tratamiento filmico también refuerza el perfil acusatorio de las preguntas. Por medio del zoom, la cámara acecha el rostro de la mujer en primer plano y registra en tres ocasiones la placa de la dirección de la casa que habita. Si nos desentendiéramos del tema de la película y prestásemos atención únicamente a sus formas, podríamos confundir estos planos con los efectuados por el móvil de un noticiero o inclusive por un *paparazzi*.

En algún punto, el planeamiento de esta escena contiene una cuota de violencia, quizás una reverberación inesperada de la violencia del pasado. La propia Carri parece reconocer esta situación cuando el equipo se retira de la casa: "no pude sacar la cámara, era muy violento", señala. ¿De qué se culpa a esta mujer? ¿Qué posibilidades se le ofrecen para defenderse? Estos son algunos de los interrogantes que surgen cuando se toma la decisión de indagar lo real desde el marco del documental, dado que los que poseen los medios de representación se encuentran en una relación de asimetría con respecto de los que no los tienen. El poder que ofrece esta asimetría se basa esencialmente en el conocimiento: los que filman saben más que los que son filmados.

Promediando el documental se retoma la investigación en el barrio sobre el secuestro de Roberto Carri y Ana María Caruso. La organización y metodología de la secuencia es similar a la anterior. En una primera escena Analía Couceyro—una actriz que representa el papel de Carri en el film—interroga a unos chicos de las inmediaciones sobre la antigua casa y los cambios que esta

sufrió.<sup>5</sup> La escena posterior retoma la narrativa con muñecos *Playmobil*: es una representación imaginaria del barrio en los años setenta, antes del secuestro. La siguiente escena nos muestra a Albertina Carri y su equipo de producción dialogando con una señora mayor. Este encuentro es equivalente al de la primera secuencia, pero también tiene particularidades divergentes. Los términos de la entrevista de inmediato nos confirman que nuevamente los entrevistados no están del todo informados de los motivos de la filmación. Asimismo, dado que los entrevistadores solicitan a la vecina que les vuelva a contar el evento del secuestro, comprendemos que no es la primera vez que la señora presta su testimonio al equipo de filmación y, además, que las ansias de colaboración—también las de lucirse frente a la cámara—son superiores a las de la primera vecina. Hasta tal punto es así que, en esta oportunidad, la directora y sus colaboradores son invitados a pasar al patio de la dueña de casa, la que sin demasiados reparos relata el operativo militar y revela un dato realmente escalofriante: ante una equivocación de los militares, es ella quien indica a las fuerzas represoras la casa en la que se ocultaban “los rubios”, o sea, la familia de Albertina Carri. En el que quizá sea uno de los momentos más perturbadores del film, la cineasta asiste, mediante el ocultamiento de su identidad, al encuentro cara a cara con la posible delatora de sus padres.

Estas dos secuencias pueden interpretarse de formas opuestas, pero también complementarias. Por un lado, dan cuenta de una contradicción o, por lo menos, de una situación ambigua: una película que aborda el problema de la identidad—de su falta, de su construcción, de su cuestionamiento—organiza buena parte de su contacto con lo real a partir del ocultamiento y/o falseamiento de la verdadera identidad. Por el otro, no se trata más que de la replicación de un principio constructivo que atraviesa toda la obra: la formulación de apariencias, dobles o simulacros.<sup>6</sup> Martín Kohan analiza los diferentes niveles del relato en los que se opera por duplicación o desdoblamiento, para concluir que *Los rubios* “parece una búsqueda original de la identidad, parece un ejercicio original de la memoria, parece una evocación original de la historia de los padres, parece un testimonio original de una hija de desaparecidos, parece un documental original sobre lo que pasó en los años setenta” (30). En términos formales, el film sustenta su propuesta política y su reflexión sobre la memoria en esta dialéctica entre originalidad y apariencia. No obstante, las implicaciones éticas de algunas de sus decisiones cinematográficas vulneran el pacto de veracidad entre el cineasta y el espectador propio del documental de la modernidad. Creemos que algo se trastoca en el vínculo entre el espectador y la obra documental cuando en esta se detectan estrategias de filmación y de tratamiento de los *otros* sustentadas en la falta de autenticidad. La celebrada escena en la que Albertina Carri expone la negativa del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) a financiar el proyecto de *Los rubios* sobre la base de argumentos francamente cuestionables, también avanza en esta dirección. Si bien la obra fue producida mayoritariamente por la Universidad del Cine, más tarde el INCAA le brindó apoyo financiero al proyecto. Esto es algo que no se aclara en ningún momento del film.

Sergio Wolf y Lorena Muñoz emprenden en *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* un recorrido por Buenos Aires y Córdoba tras la sombra de la anciana cantante de tangos Ada Falcón y, a través de ella, de un universo cultural asociado a la bohemia del tango, cuyo mapa se ha modificado en la

---

<sup>5</sup>Teniendo en cuenta las estrategias ficcionales llevadas adelante por el film (de hecho, en esta escena Analía Couceyro está jugando el papel de Carri), resulta simbólicamente curioso que lo primero que le diga uno de los niños a Couceyro es: “¿Están haciendo una novela?”.

<sup>6</sup>Con relación a las operaciones formales de mediación, construcción de dobles y simulacros, Emilio Bernini señala que en “*Los rubios* hay un derecho a la no-mediación que está otorgado a los que no encarnan la conciencia política del proceso, lo desconocen, o son responsables, en todo caso, de su ignorancia política: los vecinos y los niños, justamente aquellos que menos están en condiciones de dar cuenta de la historia, y aquellos que por esos mismos motivos, están en condiciones de delatar, aunque sin saberlo” (46).

ciudad moderna. En este documental, estructurado sobre la base de testimonios e imágenes de películas argentinas de los treinta y cuarenta, la voz en off de Wolf es la que dirige un discurso que apela a la memoria emotiva del espectador. En consonancia con el género musical que cultivaba Ada Falcón, el contenido y la cadencia de la voz de Wolf intentan recuperar cierta lírica nostálgica del tango. Situado en la vereda de enfrente del emblema rockero "mañana \*es mejor",<sup>7</sup> el film revisa el pasado con la actitud del coleccionista melancólico y fascinado antes que con la del historiador. En este sentido, prevalece una vocación narrativa clásica que organiza la trama con el objetivo de apuntalar la intriga sobre el destino actual de la cancionista. El documental nos informa que Ada Falcón en 1942, cuando solo tenía treinta y cinco años y estaba en la cima de su carrera, se retiró a Córdoba, reclusándose en un convento franciscano. Desde aquel momento, un manto de misterio se tendió sobre su decisión y su destino. ¿Por qué se retiró tan abruptamente? ¿Qué le habrá ocurrido para decidir ausentarse tan drásticamente de la vida pública? ¿Por qué no da entrevistas y no permite que se la vea? Estas son las dudas que el film va sembrando y los misterios que intentará despejar.

Las respuestas llegarán en la última parte del documental cuando el detective, exitoso, encuentre a Ada Falcón tras seguir sus huellas hasta un geriátrico de las monjas de San Camilo, en Molinari, un pueblo cordobés. Allí Wolf obtiene autorización para entrevistar a Falcón, quien lo recibe con sus noventa y cuatro años. La primera toma de la secuencia muestra discretamente a la ex cancionista de espaldas, maquillándose para "salir a escena". Durante la entrevista, Wolf intenta hacerle recordar viejas épocas, mostrándose particularmente interesado por el "affaire Canaro".<sup>8</sup> A través de antiguas fotografías y revistas y hasta del visionado de un film que la tuvo como protagonista—*Idolos de la radio* (Eduardo Morera, 1934)—el investigador hurga en el cuerpo anciano tratando de descubrir algo del mito. Más allá de los posibles logros que Wolf consigue en esta empresa, sus decisiones filmicas nos resultan problemáticas.

Las últimas imágenes muestran a una Ada Falcón muy anciana: tiene dificultad para hablar, las manos le tiemblan, no ve ni oye bien. La voz en off, minutos antes, había informado que desde hace años Falcón está esclerótica y senil. En este marco, nos preguntamos: ¿qué nivel de conciencia tiene para decidir, una persona que visiblemente no se halla en posesión de todas sus facultades psíquicas? Aun en el caso de que las monjas, como sus tutoras, hayan brindado el consentimiento para entrevistarla, ¿desde qué lugar el documentalista resuelve exponer la imagen de la vejez de alguien que, sesenta años atrás, había decidido recluírse? Reformulando la pregunta, ¿qué necesidad había de lesionar la imagen pública que, consciente y por sus propios medios, Falcón había decidido legar oportunamente a la sociedad? *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* privilegia el clima narrativo y el efecto dramático por sobre el cuidado del otro.

En una entrevista (Chaher), los directores cuentan que el film surgió de la fascinación por el misterio del personaje de la cancionista. Si bien al principio iba a tratarse de una ficción, cuando lograron encontrar a Ada Falcón el proyecto tomó el cauce del documental. Así, lo primero que realizaron fue la entrevista con Falcón y después construyeron el resto de la obra. De hecho, poco después del comienzo del rodaje, Ada Falcón falleció, una información que, en línea con la organización dramática anterior, los directores eligen reservarse para el final del documental.

<sup>7</sup>Nos referimos a los versos de Alberto Spinetta en su *Cantata de los puentes amarillos* (Pescado Rabioso, Artaud, 1973): "Aunque me fueren yo nunca voy a decir / que todo tiempo por pasado fue mejor / mañana es mejor". Vale recordar que esta frase remita e invertía el sentido de los versos de Jorge Manrique en las *Coplas por la muerte de su padre* (1460-76), "cómo, a nuestro parecer / cualquier tiempo por pasado fue mejor".

<sup>8</sup>Francisco Canaro, el famoso músico y compositor de tango, habría sido el amor imposible de Ada Falcón (estaba casado), hasta el punto de que el tema musical que da título al film, un vals del propio Canaro, está inspirado por y dedicado a la cancionista.



Aunque la elaboración de estructuras narrativas tan sólidas como las de la ficción es un recurso histórico del cine documental, el escamoteo del fallecimiento de Ada Falcón en esta película es un elemento que tensiona su pacto comunicativo de veracidad, dado que el golpe de efecto dramático—además de buscar un rédito emotivo—termina deteriorando la confianza en la investigación. A nuestro entender, el documental de Wolf y Muñoz utiliza una multiplicidad de artificios narrativos para (re)construir, frente a los ojos del espectador, el mito de Ada Falcón, y finalmente profanarlo. Emilio Bernini explica con precisión el modo en que opera este documental:

El film marca sin duda los límites de una idea de documental por la fragua deliberada, y eso forma parte de su autoconciencia, pero ella no tiene aquí el objetivo de plantear problemas relativos al modo en que puede darse cuenta de algo del orden de lo real, sino de exhibir una elaborada cinefilia [. . .]. Se diría que el film hurga en el mito y encuentra el despojo corporal que lo sostuvo. En esto, el documental contemporáneo establece una relación con el cuerpo del otro que parece haber clausurado las dificultades de orden ético e ideológico que delimitaban el documental moderno (50).

*Yo no sé qué me han hecho tus ojos* coloca en el centro de su relato los elementos del film policial para construir una narrativa atractiva que atrape al espectador, dejando en un segundo término las implicaciones éticas que esta decisión tiene en cuanto al vínculo del documental con el espectador y con el *otro* representado. Si el documental tenía como objetivo rescatar del olvido la figura de Falcón, no termina de comprenderse hasta qué punto el avance sobre su reclusión era un elemento estrictamente necesario para concretar este objetivo o si, en todo caso, se trata de un golpe de efecto que corona la evolución narrativa del film. Aun siendo esta una apreciación profundamente subjetiva, nos incomoda cierto uso desmesurado del poder del documentalista para modificar la realidad, que, a nuestro entender, se sustenta prioritariamente en una búsqueda que repara en los resultados estéticos y dramáticos.

*Opus* es una película de Mariano Donoso que se instala primordialmente en el territorio del documental, pero está atravesada por una línea ficcional y adopta caracteres del ensayo cinematográfico. La excusa argumental es simple: un productor estadounidense, cansado de documentales sobre cacerolazos y piquetes, encarga al director un film sobre la crisis económica en un pequeño pueblo. El realizador toma el encargo, pero efectúa una contrapropuesta: el documental abordará el problema de la crisis en la Argentina a partir de la observación del estado de la educación en la provincia de San Juan (provincia de la que Donoso es oriundo). A los pocos días de haber arribado a la locación, el equipo de filmación se encuentra con un paro docente que se esparce por toda la provincia (durante el año 2002, San Juan registró una importante huelga de maestros, que paralizó las clases durante meses). Ante esta situación, *Opus* se interna en múltiples derivas: un equipo de filmación desmotivado, sin guión y sin ideas, que comienza a desmembrarse; la dificultosa búsqueda de alguna escuela rural en la que aún se dicten clases; el registro de las movilizaciones docentes; la reflexión histórica sobre la figura de Domingo Faustino Sarmiento y, por si esto fuera poco, el casamiento del director durante el proceso de producción del film.

La película de Donoso se sirve de una estructura frecuente en el documental contemporáneo: la del objeto esquivo. En este tipo de obras, el tema mismo del documental es la dificultad de cumplir con los objetivos originales que el cineasta se había planteado. Como si la realidad se resistiese a ser capturada, frustra cada uno de los intentos del documentalista. Estos films, sustentados en una suerte de "estética del fracaso" (Arthur) literalizan la idea de que la realidad es incognoscible, derivando en la consecuente imposibilidad de todo proyecto documental positivista. En el caso de *Opus*, la estructura del objeto esquivo se convierte en una excusa ideal para las digresiones del cineasta sobre el origen de la crisis en la Argentina, la reflexión sobre los héroes patrios y la constitución del sistema educativo, pero también para abordar lúdicamente algunos temas que hacen al oficio cinematográfico. El film ostenta una utilización bastante irónica de los recursos del cine documental (la voz en off, las entrevistas, la reconstrucción histórica) y también parodia la falta de ideas estéticas que existe en ciertos documentales. La veta humorística e irónica de Donoso tiene varios

puntos de contacto con el cine de Mariano Llinás (coproductor y coguionista del film), quien ya se había internado en los caminos del falso documental y del ensayo filmico en *Balnearios* (2002) y *La más bella niña* (2004).

En este ejercicio cargado de reflexividad y de guiños intelectuales, el pacto de veracidad con el espectador se encuentra en constante tensión. Los devaneos sobre la historia personal del cineasta, sumados a la veta lúdica e irónica de la narración, convierten la crítica situación social y política que describe el film en un telón de fondo para la exposición del ego del director. En esta línea, la representación de los actores sociales tiende a consumir estereotipos y, en ocasiones, a la burla más bien directa. Una escena resulta anticipatoria en este sentido. En medio de la crisis educativa y del paro docente, un avión arroja golosinas sobre una escuela como regalo por el Día del Niño. La voz en off de Donoso, siempre parodiando el estilo impostado de la voz over del documental tradicional, expresa su desaprobación ante una situación poco agradable: "En instantes el lugar es un completo caos, una confusa y desdolorosa escena que me niego contundentemente a filmar". Posteriormente la imagen vira a negro, dando cuenta, quizá, de una decisión estética y ética. No obstante, un momento después, la voz en off dice: "Finalmente, a desgano, lo hago", y se reponen las imágenes de los niños que corren tras las golosinas que caen del cielo, todo esto, con el acompañamiento de un vals en la banda sonora. Evidentemente el director está jugando de manera reflexiva con una idea de la ética documental de la cual es consciente y, de alguna forma, hace referencia crítica a las decisiones que adopta cierto tipo de documental ante circunstancias similares. Sin embargo, las imágenes siguen mostrando aquello de lo que el film supuestamente se distancia: los chicos lanzándose sobre las golosinas y el avión surcando el cielo, con el valsecito criollo que atempera la escena.

Aunque de otro orden que la expresada en la película de Wolf y Muñoz, la prioridad estética-narrativa sobre la ética de la representación surge en la secuencia que *Opus* dedica a Miguel Ángel Sugo. Este último era un célebre escultor de la provincia de San Juan, que se consagró durante décadas a realizar estatuas y bustos de próceres patrios, entre los que se destaca, dada la locación, la figura de Sarmiento. En el medio de su especulación sobre la obra sarmientina, Donoso arriba al taller del muy anciano escultor y, tras ser atendido por su hijo, finalmente logra entrevistarle. En esta instancia, la voz en off guía pasa a ser la del supuesto productor estadounidense, dado que, según la línea argumental del documental, el director le envió el crudo de los materiales filmados y se esfumó sin dar mayores explicaciones. Con esta excusa, la revisión del material por parte del productor es la justificación diegética de las imágenes que se visualizan. En ellas, se muestra el infructuoso diálogo entre Donoso y el escultor, con la colaboración del hijo que cumple funciones de "traductor". Sugo casi no oye y tampoco parece entender demasiado las preguntas que se le hacen, solo habla de caballos y cuenta anécdotas deshilvanadas. La voz de Jerry (el supuesto productor) comenta jocosamente la escena, subrayando lo que es obvio: el escultor está mayor y sufre de alzhéimer; ergo, su testimonio es una digresión constante. Si bien la figura de Miguel Ángel Sugo y su taller son un motivo que apoya la reflexión sobre la crisis educativa que el film propone,<sup>9</sup> el tratamiento que se hace del ser humano por medio de los primeros planos de su rostro y el discurso de la voz en off es más bien impúdico, como aquellas imágenes de la avioneta que Donoso se negaba (inicialmente) a registrar.

*M*, de Nicolás Prividera, es un film abiertamente confrontativo. A lo largo de su búsqueda, el cineasta ocupa un rol mucho más activo que el de un simple entrevistador. Siempre compartiendo el

<sup>9</sup> Así lo señala el director en una entrevista: "En Sugo descubrimos una especie de metáfora de lo que estábamos tratando de mostrar en imágenes, esa Argentina tan inasible. Su taller es una especie de museo de los 'ideales' argentinos; en los patios estaban tirados pedazos de próceres: Belgrano, Las Heras, Rosas. Había creado ese imaginario de los grandes hombres de la patria, y ahí estaban los pedazos y los moldes, y él, que sólo nos quería hablar de caballos; de los hombres a caballo que llegaron a fundar la ciudad y el país, que se bajaban con las maletas y las ollas; de grandes viajeros" (en Kairuz, "Sombra").

espacio del plano con los sujetos entrevistados, Prividera trasciende su posición de hijo y de víctima, para convertirse en investigador y, a veces, en acusador. Si tenemos en cuenta que el cineasta, al estar a cargo de la cámara y también del montaje, tiene una posición de privilegio y de poder frente al entrevistado, la asunción adicional de una postura fuertemente cuestionadora hacia los actores sociales representados resulta un asunto complejo. Como señala el propio Prividera, "cuando se investiga la ausencia de alguien, la presencia del cuerpo de uno está en lugar de esa ausencia" (en Kairuz, *La pesquisa*). No obstante, la sensación que se desprende de las entrevistas—sobre todo con las ex compañeras de militancia de su madre—es que los sujetos están siendo, en alguna medida, juzgados. ¿De qué serían culpables los ex militantes de base sobrevivientes de la Juventud Peronista y Montoneros? Esta pregunta ha suscitado varios debates en la sociedad, pero lo que a nosotros nos interesa es que el tratamiento que el film dedica a los *otros* tiende a asignarles una cuota de culpabilidad o de responsabilidad: el montaje acentúa las preguntas incisivas y a veces recriminatorias de Prividera y los momentos de duda y cavilación de los testimoniantes.

Este tipo de posicionamiento ético halla su punto más delicado en la escena en que Prividera entabla comunicación telefónica con Marquita, una ex compañera de su madre a la que hasta el momento no había podido contactar. El film repone el audio de esta conversación. Marquita hace saber al director que está bajo tratamiento psiquiátrico por haber caído en una depresión tras sufrir de cáncer y que, por recomendación del psiquiatra, prefiere no bucear demasiado en sus recuerdos. Por corte directo se pasa a la siguiente escena, en la que Nicolás discute con su hermano, Guido, sobre el tema. Este último indica que el argumento de Marquita es una excusa y que con esa actitud se desentiende del problema, y después, dirigiéndose a Nicolás, señala: "pero me parece que tampoco te podés convertir en . . .", dejando inconclusa la frase. Es sintomático que Guido Prividera no pueda terminar la oración. ¿En qué no se puede convertir el cineasta? ¿En juez?, ¿en acusador?, ¿en fiscal? Nicolás a continuación responde que los que participaron de aquella época tienen la obligación de hablar y que deben hacerlo "de entrada, porque, si no, ya no le creo nada a nadie".<sup>10</sup> La puesta en escena de esta conversación ilustra cuál es el lugar que Prividera les otorga a sus interlocutores y a lo que ellos tienen para decirle. Un plano americano muestra a su hermano sentado de frente en un sillón; Nicolás, de pie frente a él y más cercano a la cámara, duplica su figura en el espejo que se halla sobre la cabeza de su hermano. Por lo tanto, dialoga con su hermano, pero también consigo mismo frente al espejo.

Si bien Marquita posteriormente presta testimonio en el documental, esto es algo que nunca queda claro, dado que los entrevistados generalmente no son presentados con nombre y apellido. Entonces, la exposición de la conversación telefónica y el ulterior cuestionamiento de una persona que había hecho explícito su estado de depresión pos cáncer resultan éticamente inquietantes.

### A modo de conclusión

En el documental de los últimos años, el viraje hacia el *yo* reformula los modos de representar a los *otros*, respondiendo a la crisis contemporánea de los modelos e instituciones sociales que históricamente regulaban las interacciones entre los sujetos. En esta línea, la propuesta más convincente que parece tener el documental en primera persona es la posibilidad de ejercer una política de la identidad sobre la base del diálogo entre minorías y semejantes, instituyendo una ética del contacto intersubjetivo por sobre las certezas que brindaban los sistemas explicativos del mundo totalizantes.

Algunos nuevos documentales ostentan asimismo una forma subjetivista de comprender el mundo y de relacionarse con los *otros*, que muestra sus particularidades éticas cuando vulnera el

<sup>10</sup>Dentro del campo del cine documental, en la actitud y los argumentos de Prividera resuenan los procedimientos de Claude Lanzmann en *Shoah* (1985).

ámbito de subjetividades disidentes, así como cuando quebranta la confiabilidad de los pactos comunicativos con el espectador. Sin embargo, la producción de discursos que evaden las certezas y la lógica persuasiva del documental tradicional, en los casos en los que realizadores evitan recostarse en el solipsismo y el relativismo, también puede ser una oportunidad para alertar al receptor sobre la naturaleza construida, intencionada y contingente de los discursos de no ficción audiovisuales hegemónicos (los documentales institucionales, los discursos informativos autodenominados "independientes" de los medios masivos de comunicación, etcétera). Posiblemente, el desafío de los documentales en primera persona radicaría en buscar las formas para sostener los derechos de autoexpresión y de reflexión sobre la propia identidad, en sintonía con el establecimiento de nuevos protocolos para negociar con lo real, apoyados en el diálogo intersubjetivo con lo social y con lo público.

### Obras citadas

- Aguilar, Gonzalo. "Con el cuerpo en el laberinto. Sobre *M* de Nicolás Prividera". *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Ed. Josefina Sartora, y Silvina Rival. Buenos Aires: Librería, 2007. 171-87.
- . *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.
- Alonso, Mauricio. "Los rubios: otra forma, otra mirada". *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Ed. Josefina Sartora, y Silvina Rival. Buenos Aires: Librería, 2007. 157-69.
- Amado, Ana. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- . "Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción". *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Comp. Ana Amado, y Nora Domínguez. Buenos Aires: Paidós, 2004. 43-82.
- Arthur, Paul. "Jargons of Authenticity (Three American Moments)". *Theorizing Documentary*. Ed. Michael Renov. London: Routledge, 1993. 108-34.
- Aufderheide, Patricia, Peter Jaszi y Mridu Chandra. *Honest Truths. Documentary Filmmakers on Ethical Challenges in Their Work*. Center for Social Media, School of Communication American University, 2009 <http://centerforsocialmedia.org/documents>
- Bernini, Emilio. "Un estado (contemporáneo) del documental", *Kilómetro 111* 5 (2004): 41-57.
- Catalá, Josep Maria, y Josetxo Cerdán, eds. *Después de lo real I*. Monográfico de Archivos de la Filmoteca 57 octubre 2007.
- Chaher, Sandra. "Un misterio llamado Ada. Entrevista a Lorena Muñoz y Sergio Wolf." *Página/12* 2 de enero de 2004. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-948-2004-01-05.html>
- Colleyn, Jean-Paul. *Le Regard documentaire*. Paris: Editions du Centre Pompidou, 1994.
- Forsyth, Hardy, editor. *Grierson on Documentary*. London: Faber & Faber, 1979.
- Kairuz, Mariano. "La pesquisa. Entrevista a Nicolás Prividera." *Página/12* 18 de marzo de 2007 <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3671-2007-03-18.html>
- . "Sombra terrible, voy a evocarte. Entrevista a Mariano Donoso". *Página/12* 5 de noviembre 2006. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3374-2006-11-09.html>
- Kohan, Martín. "La apariencia celebrada". *Punto de vista* 78 (abril 2004): 24-30.
- Margulis, Paola. "Hacia una clave estética de las imágenes mediáticas. Un estudio sobre la representación de las masas durante la transición a la democracia". *Cuartas Jornadas de Jóvenes Investigadores del Instituto Gino Germani*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales 19 al 21 de septiembre 2007.
- Molfetta, Andrea. "La representación que recupera el pasado". *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Ed. Ana Laura Lusnich, y Pablo Piedras. Buenos Aires: Nueva Librería, 2011. 529-39.

- . “Performando el documental en la Argentina: dinámicas de la intersubjetividad en el proceso de conciencia histórica de los films de Caldini, Di Tella y Carri”. *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Ed. Ana Laura Lusnich, y Pablo Piedras. Buenos Aires: Nueva Librería, 2011. 559-73.
- Nichols, Bill. “Cuestiones de ética y cine documental”. Trad. María Enguix. *Después de lo real I*. Monográfico de *Archivos de la Filmoteca* 57 octubre 2007: 30-45.
- . “El documental performativo”. Trad. Lorna Scott Fox. *Postverité*. Comp. Berta Sichel. Murcia: Centro Párraga. 197-221.
- . *La representación de la realidad*. Trad. Josexo Cerdán. Barcelona: Paidós, 1997.
- Noriega, Gustavo. *Estudio crítico sobre “Los rubios”*. Buenos Aires: Picnic, 2009.
- Ortega, María Luisa. *Espejos rotos. Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo*. Madrid: Ocho y Medio, 2007.
- Plantinga, Carl. “Caracterización y ética en el género documental”. Trad. María Calzada e Irene de Higes Andino. *Después de lo real I*. Monográfico de *Archivos de la Filmoteca* 57 octubre 2007: 46-67.