

La tensión identitaria y la conflictiva relación del artista latinoamericano con su realidad nacional que Juan Carlos Martín explora con Orozco tiene su correlato en el filme que Luis Ospina realiza con el controvertido Fernando Vallejo en *La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo* (Colombia, 2004). Exiliado desde hace años en México, demonizado en Colombia por la supuesta mirada envenenada que su literatura proyecta sobre la realidad nacional y que logró resonancia internacional sobrepasando los ámbitos literarios con *La virgen de los sicarios* (Barbet Schroeder, 2000), Vallejo se nos presenta aquí como un ser lúcido y sufriente en un retrato que hace desvanecer tópicos y que de nuevo nos enfrenta, aunque en un tono muy distante del filme anterior, a una intimidad y complicidad muy especial entre cineasta y personaje.

Las historias olvidadas de la lucha política también han encontrado su lugar en el retrato biográfico con un filme como *Raymundo* (Ernesto Arditto y Virna Molina, Argentina, 2003) que exhuma las imágenes y la trayectoria vital de Raymundo Gleyzer, el líder desaparecido del colectivo de cine militante «Cine de la Base» y que prolongando y retomando su legado como modelo, optó por un circuito de circulación alternativo en fábricas, escuelas, universidades y asambleas⁷.

Nuestro fugaz recorrido por el retrato y la biografía documental no podría sino terminar con una de las películas más interesantes de los últimos años, *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (Sergio Wolf y Lorena Muñoz, 2003) que conjuga todos los rasgos discursivos y estructurales más paradigmáticos del documental contemporáneo practicado en todas las geografías –recurso a la primera persona, dispositivo estructural de película en proceso, objeto esquivo, usos no ilustrativos de la imagen de archivo– para recuperar a través de un icono popular olvidado de los años treinta, Ada Falcón, la memoria de un imaginario colectivo que ha ido perdiendo sus cartografías de referencia en una ciudad como Buenos Aires. Como ya hiciera Helena Solberg con su brillante y desbordantemente catártica *Bananas is my Business* (Estados Unidos-Brasil, 1995) a partir de los retazos de la memoria individual y colectiva concitados en torno a Carmen Miranda, y atravesados por la conciencia de género y los conflictos de la identidad nacional, Wolf y Muñoz indagan y reflexionan sobre el lugar, a veces sentido como ausencia, de la cultura popular, del cine y de la música, en nues-

⁷ Cf. Guillermo De Carli, «Desterrados, furtivos, presentes, visibles. Apuntes acerca del documental en Argentina», *Zigurat*, año 5, diciembre 2004-enero 2005, pp.71-80.

tras más íntimas filiaciones con nuestro pasado y con nuestro desmemoriado presente, no consciente de cómo ha ido destruyendo por omisión las huellas de un legado y un patrimonio cultural colectivo en el que sorprendentemente nos seguimos reconociendo.

En la prolongación y profundización de las formas para conjurar la memoria y la identidad colectiva, la historia familiar se ha convertido en el documental latinoamericano, al igual que en el de otros lugares, en el más paradigmático exponente, adoptando formas diversas en sus rasgos fílmicos y en sus estrategias de representación. Juan Carlos Rulfo dedicó el cortometraje documental *El abuelo Cheno y otras historias* (México-Cuba, 1995) a la evocación del universo latente en la literatura de su padre convocando, a partir de la memoria de los casi centenarios supervivientes, el mundo violento que su abuelo vivió. El abuelo Cheno había sido una figura silenciada por su hijo Juan, quien iba a convertirse en el eje y objeto de búsqueda esquivo del siguiente proyecto fílmico de Juan Carlos, el largometraje documental *Del olvido al no me acuerdo* (1999). En ambos casos, la palabra del propio cineasta y la memoria y la voz de los otros, pero también los paisajes de la región, el desierto, el cielo y sus nubes, son conjuros contra la pérdida que se mueve entre el recuerdo y el olvido⁸ y que no buscan encontrar o construir lineal e investigativamente la historia familiar o sus personajes.

Aparentemente muy diferente fue el registro utilizado por la directora chicana Lourdes Portillo en *El diablo nunca duerme* (México-Estados Unidos, 1994), donde la articulación de la primera persona parece convertirse en dispositivo organizador de un *thriller* de investigación para revelar los secretos en torno a la muerte de su tío Oscar. Pero la supuesta linealidad de la investigación y claridad de su objetivo pronto quedan rotos, desdibujados y contradichos, atravesados por la cultura del melodrama, por los laberintos que toda historia familiar encierra y densificados por el retrato social de las clases rápidamente enriquecidas del México fronterizo. Por su parte, el mexicano José Buil recuperó las películas domésticas filmadas por su abuelo entre las décadas de 1920 y 1940 y, junto con su mujer Marisa Sistach, les dio la forma de un peculiar álbum de familia en *La línea paterna* (1995), film que nos desvela una fascinante intrahistoria del cine familiar y *amateur* del periodo mientras reconstruye ante nuestros ojos el micro-

⁸ Véase Jorge Ruffinelli, «Juan Carlos Rulfo» en Paulo Paranagua (ed.), *Cine documental en América Latina* (Madrid, Cátedra-Festival de Málaga, 2003), pp.254-260.

cosmos de la vida de una privilegiada clase social en el México rural de la época.

El derrotero de la historia familiar en el documental se ha convertido en un campo de batalla entre generaciones y grupos que pugnan por recordar u olvidar un pasado en ocasiones traumático. La tensión generacional entre el recuerdo y el olvido, entre el padre y el hijo, articula sólo en parte *La televisión y yo* (Andrés Di Tella, Argentina, 2002). Di Tella, que con sus trabajos anteriores, como *Montoneros, una historia* (Argentina, 1995) o *Prohibido* (Argentina, 1997), iniciara un saludable vuelco a las formas fílmicas con las que revisar el pasado político y su impronta en el presente⁹, articula en *La televisión y yo* un sinuoso fresco histórico, al mismo tiempo personal y colectivo que se interroga sobre el proyecto naufragado del país, en el que intersectan la historia de la televisión en Argentina a través de retazos en torno al empresario que introdujo el televisor en Argentina, Jaime Yankelevich, y la búsqueda en torno a otro gran empresario, su abuelo Torcuato Di Tella. La televisión es en el filme de Andrés Di Tella ese contradictorio objeto constructor de memoria e historia compartida, y para el documental contemporáneo en su conjunto encarna «al otro» con el que pugna, como en su periodo clásico el documental pugnó por su especificidad respecto al noticiario¹⁰, como pone de manifiesto otro de los señeros documentales latinos recientes: *Onibus 174* (José Padilha, Brasil, 2002). El filme nos muestra a través del discurso aquello que la emisión en directo por televisión del trágico secuestro del autobús 174 en Rio de Janeiro invisibilizó desde su pulsión por mostrarlo todo: el pasado que marca el destino de Sandro, el secuestrador, quien a los seis años presencié el asesinato de su madre que lo convirtió en niño de la calle, o los pactos entre éste y sus rehenes para «representar» y fingir ante las cámaras, mientras grita e increpa una y otra vez a los espectadores que no están viendo una película de acción. Pero sobre todo denuncia el papel de los propios medios y de la televisión en la misma existencia de estos traumáticos acontecimientos (al fin y al cabo, Sandro sólo quería hacerse visible por un día) y testimonia cómo la presencia de las cámaras evitó una solución policial «técnicamente» rápida y «correcta» (la acción de un francotirador) por el miedo de las

⁹ Véase Clara Kriger, «Andrés Di Tella» en Paulo Paranagua (ed.), *Cine documental en América Latina*, op.cit., pp. 261-266

¹⁰ Cf. Paulo Antonio Paranagua, «Orígenes, evolución y problemas» en Paulo Paranagua (ed.), *Cine documental en América Latina*, op.cit., pp. 70-71.