

De memorias y olvidos. El documental latinoamericano contemporáneo

María Luisa Ortega

Cuando se escriben estas páginas, el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires acaba de clausurar su octava edición, y por segundo año consecutivo el jurado de la competición internacional y el público han coincidido en premiar un documental –*En el hoyo* (Juan Carlos Rulfo, México, 2005) este año, *El cielo gira* (Mercedes Alvarez, España, 2004), el pasado¹ en un foro que voluntariamente ha abolido las segregaciones entre documental y ficción en sus criterios de selección para dar carta de naturaleza a los terrenos fronterizos e híbridos que el cine independiente transita en estos momentos, como lo hizo en otros momentos de su historia. Tal vez sea sólo un signo coyuntural, pero significativo del auge y la renovación que el cine documental disfruta desde hace al menos una década en todo el mundo, habiéndose convertido en un espacio heterodoxo de experimentación y expresión donde tanto la crítica, la academia y el público han encontrado rasgos de vitalidad más poderosos, multifacéticos y atractivos que los desplegados por la ficción cinematográfica en líneas generales.

En América Latina, donde existe una sólida tradición documentalista, estos aires de vigorización e innovación temática y formal se han hecho especialmente visibles, al igual que se han extendido y reforzado los espacios de difusión y estudio del documental producido en la región. En el ámbito de la reflexión académica, histórica y teórica, la aparición del espléndido volumen editado por Paulo Paranagua bajo el título *Cine documental en América Latina*² representó no sólo un indicio más del interés despertado por el documental en los últimos años, sino que vino además a llenar una gran laguna en la reconstrucción y

¹ El premio de los críticos de la FIPRESCI recayó también en un documental: Los próximos pasados (Lorena Muñoz, Argentina, 2005).

² Paulo Paranagua (ed.), *Cine documental en América Latina* (Madrid, Cátedra-Festival de Málaga, 2003).

el análisis de la historia de una práctica fílmica marginalizada por la historiografía general y nacional, cuando ha ocupado un lugar central en el desarrollo cinematográfico de la región. Junto a ello, cada vez es más habitual encontrar en las revistas especializadas del continente, o en aquellas editadas fuera de él y dedicadas al cine latinoamericano, dossier y números especiales dedicados al documental. Por lo que atañe a los espacios de difusión y visibilidad, si la centralidad del documental –a veces olvidada o relegada–³ en el seno del Nuevo Cine Latinoamericano tuvo su correlato en el nacimiento del Festival de Mérida (Venezuela) en 1968, primer foro especializado, en los últimos años han aparecido nuevos certámenes exclusivamente dedicados a él, como *É tudo verdade* (Brasil), que en este año 2006 celebró su décimo primera edición. Los festivales generales han ido creando secciones competitivas o informativas especializadas cada vez más nutridas y relevantes. Valga como ejemplo el festival de Mar del Plata, único de categoría A del área: en 2003 inauguró con ocho documentales una sección informativa internacional, «Ventana documental», que en 2005 estuvo ya integrada por veintiún filmes, y en su pasada edición de 2006 creó otra bajo la rúbrica de «Documental Latinoamericano»⁴.

Es tarea compleja esbozar en unas pocas páginas las numerosas tendencias que el documental latinoamericano ha manifestado en los últimos años en un volumen de producción cada vez más basto y que todavía no ha sido suficientemente estudiado a nivel global tanto en sus perfiles cuantitativos como temáticos y estilísticos. Por ello pretendemos tan sólo señalar algunas líneas de fuerza destacadas, las que estimamos más novedosas e innovadas marcadas por la aparición de un puñado de títulos especialmente visibles y paradigmáticos de los nuevos rumbos del documental en América Latina. En este esbozo de una cartografía forzosamente incompleta dos polos temático-formales, y

³ Jorge Ruffinelli recordaba cómo en 1967, cuando el festival de Viña del Mar dirigido por Aldo Francia ambicionó convertirse en festival latinoamericano, el cine que comenzó a denominarse Nuevo Cine Latinoamericano era documental y de cortometraje, y cómo tan sólo dos años después, el cine argumental se había impuesto en el festival y el documental quedaría en reductos propios como Mérida. Jorge Ruffinelli, «Documental político en América Latina: un largo y un corto camino a casa (década de 1990 y comienzos del siglo XXI)», en Casimiro Torreiro y Josexo Cerdán (eds.), *Documental y vanguardia* (Madrid, Cátedra-Festival de Málaga, 2005), pp. 285-347.

⁴ Festivales tan vigorosos como la Muestra de Cine de Guadalajara también han ido otorgando más importancia y visibilidad al documental en los últimos años.

que se interfecundan uno a otro en ocasiones, se nos presentan como los más fructíferos de la última década: el retrato y la historia familiar.

El retrato, la construcción de personajes y sus historias, en el documental latinoamericano contemporáneo, se ha reinventado en muy diversos registros para rastrear de forma novedosa nuevos y viejos problemas ligados a la identidad individual y colectiva entre el pasado y un presente a veces ciego, otras desmemoriado. Dos filmes de retrato irrumpen entre las propuestas más frescas y rupturistas respecto a la tradición documental latinoamericana. El primero, *¿Quién diablos es Juliette?* (Carlos Marcovich, México, 1997), es un objeto inclasificable y fascinante que se interroga de manera fragmentaria, dubitativa, reflexiva, errática, sobre un personaje presentado como enigma, la joven cubana que presta su nombre al título del film inserta en las realidades de la isla por todos conocidos, con puntuaciones meditativas de otra joven, una modelo mexicana, y que se construye como película desde el pulso de la experiencia de filmación, del contacto físico de la cámara con los personajes, rasgo ineludiblemente deudor del perfil de Marcovich como uno de los mejores operadores del cine mexicano. El segundo, *Gabriel Orozco, un proyecto fílmico documental* (México, Juan Carlos Martín, 2002)⁵ fue otra bocanada de aire fresco que rompió con casi todas las convenciones tanto del retrato fílmico como del documental de arte⁶ apostando también por la inestabilidad en la estructura, la heterogeneidad de los soportes de filmación, la vitalidad y vigor de la edición, los guiños reflexivos, la complicidad juguetona –que no trivial– con un personaje al que se construye desde la fascinación por el proceso creativo del artista, del que el proyecto fílmico es una suerte de espejo, y a la vez desde la desmitificación y la familiaridad que permiten un abordaje de cuestiones como el de la identidad cultural, nacional y política en el mundo contemporáneo, pensando la *mexicanidad* de forma subyugante y novedosa para el espectador.

⁵ Véase el análisis que Alberto Elena realiza del filme en Paulo Paranagua (ed.), *Cine documental en América Latina* (Madrid, Cátedra-Festival de Málaga, 2003), pp.440-442.

⁶ Podrían citarse otros ejemplos de cómo ha mutado el «documental de arte» para devenir un foro de reflexión el pasado y el presente, tales como Cándido López, los campos de batalla (*José Luis García, Argentina, 2004*), construido a partir de los cuadros del pintor sobre la guerra de la Triple Alianza (1865-1870) para abordar el genocidio sobre el pueblo paraguayo, o el ya citado *Los próximos pasados* (Lorena Muñoz, 2006), búsqueda en torno al mural ocultado y perdido que Siqueiros pintara en la villa de Natalio Botana durante su estancia en Argentina.