
El cine documental en primera persona



Piedras, Pablo

Lugar: Buenos Aires

Editorial: Paidós

Páginas: 284

ISBN: 9789501275872

2014

MARINA MOGUILLANSKY

Universidad Nacional de San Martín (UNSAM)

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

R. Argentina



El libro de Pablo Piedras aborda el cine documental en primera persona en la Argentina a partir de una reelaboración de su tesis doctoral en Artes. En una primera aproximación, se trata de un estudio crítico sobre cierto tipo de documentales, que se han vuelto dominantes en los últimos años, en los cuales la enunciación se construye desde una primera persona que se torna explícita a través de diferentes formas de inscripción de la subjetividad, el cuerpo y la voz en los filmes. Su investigación se concentra en el cine argentino, aunque el autor reconoce desde el comienzo que la enunciación en primera persona no es una tendencia exclusiva del cine nacional, sino que es también en parte un rasgo de época y una manifestación tardía del movimiento que se produjo algunas décadas antes en el cine documental de otras geografías, en particular, la europea.

El primer capítulo del libro se dedica a reconstruir los antecedentes del documental en primera persona dentro de la historia del cine argentino. Aquí,

una operación original que propone Piedras es la de bucear no sólo, como resulta habitual, en la historia del cine documental, sino también y principalmente, en el cine de ficción. La hipótesis del autor es que «las condiciones de posibilidad que marcan el desarrollo del documental contemporáneo se instauran en el cine argentino con la aparición de la primera modernidad en los sesenta» (p. 36). El nuevo cine argentino de la década de 1960 al que Piedras se refiere, había instaurado una serie de rupturas con el modo tradicional de representación en el cine clásico. Con una estética moderna, la Generación del 60 se propuso construir obras no lineales, abiertas, con un discurso no transparente, rasgos reflexivos y una mirada de autor. Todos rasgos que, según Piedras, reformulan el realismo en una clave cercana a la que luego veremos en el documental contemporáneo en primera persona. El hiato temporal entre una y otra época se explica por la irrupción de la dictadura militar en Argentina, que clausura en forma prematura la modernización cinematográfica. La recorrida por los antecedentes continúa revisando algunos casos tempranos de documentales en primera persona, que aparecen alrededor de la década de 1980, y que son, para Piedras, una expresión de ciertos estados de excepción de sus autores, todos los cuales comparten la situación vital de hallarse desplazados de sus lugares de origen, ya sea por exilios o migraciones (César Vallejo, Edgardo Cozarinsky y Alberto Yaccellini, entre otros).

El segundo capítulo se ocupa, en principio, de desglosar las influencias de los principales modelos a nivel internacional. Según indica Piedras, el cine documental en primera persona de la Argentina es en parte resultado de la acumulación y de la historia interna del cine en el país, y en parte es también el efecto de una generación de cineastas que se formó en escuelas de cine y que conoce muy bien la historia y el lenguaje cinematográfico realizado en las metrópolis culturales del mundo. Aquí el autor despliega un interesante panorama acerca de los principales antecedentes y modelos del documental internacional en primera persona, señalando la importancia del *Cinema Verité* francés, del cine experimental norteamericano (que no obstante, incidió menos en Argentina), de la obra de ciertos realizadores como Alan Berliner, Nanni Moretti y de ciertos *travelogues*. En cada caso, Piedras se ocupa de precisar qué películas se exhibieron y por dónde circularon, mostrando así en qué circunstancias los realizadores argentinos tomaron contacto con aquellos modelos. Pero en la segunda parte del capítulo, el autor señala que no hay solo influencias cinematográficas en la génesis del cine documental en primera persona, sino también procesos histórico-sociales, tecnológicos y estéticos que exceden al ámbito del cine.

En esta parte se introduce la principal apuesta teórica de Piedras. Aquí el autor se dedica a elaborar una taxonomía de la primera persona, una clasificación de las diferentes formas o modalidades de este tipo de cine documental. La primera modalidad es la *autobiográfica*, en documentales en los que el sujeto y el objeto del relato coinciden; la segunda modalidad es de *experiencia y alteridad*, en ellos hay una relación entre el sujeto y el objeto que produce transformaciones en ambos; por último, la modalidad *epidérmica* nombra a los documentales en los que el sujeto que narra es una presencia con lazos superficiales con el objeto de la indagación. Las tres modalidades del documental en primera persona luego se cruzan con las estrategias de autoexposición: la escritura en el plano, la voz en *off* y la figuración del cuerpo. Esta exploración sistemática que ofrece Piedras, mostrando cómo los mismos recursos formales adquieren modulaciones distintas en cada caso, resulta muy productiva; propuesta analítica de Piedras que es una de las contribuciones clave del libro, por el potencial heurístico de las categorías elaboradas.

El tercer capítulo del libro aborda de manera paralela y comparada los discursos del yo en el cine documental y en la literatura argentina. En este capítulo, el análisis se concentra en documentales de la primera modalidad propuesta por el autor: la autobiográfica. El autor discute los problemas teóricos y epistemológicos que supone lo autobiográfico, revisando las perspectivas de Bill Nichols, Michael Renov, Alain Bergala y Carl Plantinga, los principales teóricos del cine documental. Sin embargo, luego Piedras abre la discusión saliendo del territorio del cine documental e incorporando el debate sobre la autobiografía literaria a partir de Paul de Man y Philippe Lejeune, e incluso establece los vínculos de estas posiciones con los trabajos de Beatriz Sarlo sobre el giro subjetivo y de Leonor Arfuch sobre el espacio biográfico. De esta manera, la cuestión de lo autobiográfico se presenta como una modalidad de acercamiento a lo real que forma parte de una transformación cultural más amplia, un rasgo de la época. Pero que tiene sus inflexiones diferenciales en la literatura y en el cine: según Piedras, en la primera los autores inscriben sus relatos identitarios con clara consciencia del rol mediador del lenguaje, mientras que en el cine, el carácter analógico de lo audiovisual instala cierta ilusión de transparencia. Por último, en este capítulo Piedras plantea los vínculos entre lo biográfico y la politicidad, intersecadas por el cine documental, que han generado debates entre perspectivas críticas y otras más optimistas. El autor introduce entonces una distinción clave, afirmando que no es preciso tomar posición sobre el documental biográfico para denostarlo o elogiarlo *in toto*; sino que resulta más productivo diferenciar entre algunas obras que privatizan la

experiencia personal y otras que la politizan, enraizándola en la dimensión colectiva.

El cuarto capítulo problematiza las narraciones de la historia y la memoria realizadas en documentales en primera persona. Según el análisis del autor, después del año 2000 surge en Argentina una serie de films que muestran un cambio de paradigma epistémico en la relación que postulan entre documental e historia. El discurso de este nuevo cine documental propone una mirada subjetiva sobre la historia, con cierta reflexividad sobre sus propios elementos formales y un mayor énfasis en las preguntas que en las respuestas. Piedras propone y construye categorías teóricas para distinguir ciertas tendencias que encuentra en los documentales que abordan la historia y la memoria en primera persona. La primera tendencia es la "historia orgánica" que es la más similar al paradigma histórico clásico. Piedras ejemplifica este tipo de documental explayándose sobre *Cándido López. Los campos de batalla* (García, 2005) y otros films. Para el autor, este tipo de acercamiento a la historia tiene lazos de afinidad con los documentales *epidérmicos*, en los cuales la implicancia de la primera persona en el relato es más superficial. La segunda tendencia que propone Piedras es la de «los bordes de la historia» y una escritura más personal que renuncia a las afirmaciones totalizantes sobre la historia, buscando más bien proponer un relato subjetivo de ciertos aspectos de la historia. Son ejemplos de esta tendencia los documentales *Papa Iván* (Roqué, 2000) y *M* (Prividera, 2006). Las obras que figuran los bordes de la historia, pensadas desde la taxonomía de la primera persona, se emparentan con las modalidades *autobiográfica* y de *experiencia y alteridad*. Una tercera tendencia es la de «la memoria laberíntica» que Piedras identifica en documentales como *Los rubios* (Carri, 2003), que proponen una representación del pasado no lineal y con cierto extrañamiento; en estos documentales no hay accesos directos a la historia ni a la memoria, proliferan las mediaciones y los rodeos (de allí la figura del laberinto), y la empresa se revela, en el fondo, como imposible. Son documentales más expresivos que narrativos, que tienden a construir una voz poética (aquí Piedras recurre a Plantinga), que inscribe una subjetividad a partir de la dimensión estética problematizando el estatuto de la representación. Según Piedras, dos rasgos marcan los abordajes de la historia y la memoria por este nuevo cine documental, tomado en conjunto: la centralidad del sujeto como nodo desde el cual se construyen los relatos sobre la historia y la memoria, y el cambio de paradigma respecto de cómo se plantean las relaciones entre historia, representación y realidad, concebidas en el nuevo cine de manera menos lineal, y sobre todo, con menos ingenuidad.

El quinto y último capítulo del libro, sobre el doble dilema ético que implica para los documentales la representación de los otros y la relación con el espectador, es posiblemente el capítulo más polémico e interesante del libro. Aquí Piedras construye el contexto intelectual de su discusión con estratégicas referencias a los grandes teóricos clásicos y contemporáneos del cine documental, demostrando la centralidad de la pregunta por la ética en esta tradición filmica. La propuesta trae entonces al centro de la atención ciertas preguntas y problemas sobre la ética que, en pos de la primacía subjetiva de la primera persona —que borrona la distancia entre sujeto y objeto de la representación— y sobre todo, en función de cierta fascinación política y estética de la crítica local con algunas de estas películas, casi no habían sido planteados en el contexto de recepción de la Argentina. La discusión que propone el autor sobre *Los rubios*, *Yo no sé lo que me han hecho tus ojos* (Wolf y Muñoz, 2003) y *M*, a partir de los dilemas éticos de la representación, es impecable y describe con enorme agudeza la violencia simbólica que —de manera sutil y no intencionada— se ejerce en dichos documentales sobre los otros representados, y la forma en que se tensiona el pacto de veracidad establecido con el espectador. En contraste, se examina una serie de documentales que, según Piedras, abren «la posibilidad de ejercer una política de la identidad sobre la base del diálogo entre minorías y semejantes, instituyendo una ética del contacto intersubjetivo» (p.234). En este capítulo, el recorrido analítico muestra una variedad de formas de encarar desde el cine documental la relación con los otros, que pueden organizarse en polaridades entre la privatización de la experiencia y la apertura hacia la esfera pública; los diálogos distantes y las conversaciones cercanas; el solipsismo del ego y la intersubjetividad.

En las conclusiones, el autor propone algunas afirmaciones sobre las novedades en el terreno del cine documental argentino contemporáneo. Según indica, a partir del 2000 se produjo un giro estético-subjetivo que modificó en forma sustantiva los criterios narrativos, estéticos, espectaculares y dramáticos, dando por resultado una mayor conciencia de las mediaciones que supone la representación. El cine documental se ha reposicionado respecto del cine de ficción y ha logrado un mayor espacio y reconocimiento en festivales e instituciones de fomento. Por último, Piedras se ocupa de explicitar la empresa teórica que ha emprendido en su libro. Las teorías hegemónicas sobre el cine documental, en particular la ultra reproducida tipología de Bill Nichols, resulta insuficiente para analizar los modos de representación en el cine documental argentino. Es necesario crear nuevas categorías teóricas, como las que Piedras propone en los distintos capítulos de su trabajo, para capturar las

especificidades de este nuevo cine documental. En particular, el problema con la propuesta teórica de Nichols es que enfatiza cierta retirada del mundo histórico en sus categorías de documental reflexivo y performativo (que son las que más se acercan a la noción de documental en primera persona), mientras que el examen de los documentales argentinos muestra una persistente pulsión referencial. La interpretación que ofrece Piedras para este desajuste —entre teoría y empiria— podría extrapolarse a muchas otras áreas de investigación socioestética: el cine documental argentino ha sido moldeado por procesos históricos, políticos y sociales específicos. Ya lo sabemos, es cierto, pero sin embargo no es tan frecuente que se tomen en serio las consecuencias de esta afirmación.

Para concluir, nos interesa señalar que el libro de Piedras será seguramente un parteaguas en el área de los estudios del cine documental, una lectura imprescindible y un modelo a seguir para futuras investigaciones. Los aportes teóricos del libro nos brindan herramientas de análisis sistemáticas y rigurosas, pero a la vez flexibles y ajustadas a las heterogeneidades constitutivas del arte cinematográfico; las lecturas que el autor hace del corpus de documentales en primera persona resultan interesantes y motivadoras; la articulación teórica en su abordaje del cine documental abre nuevos interrogantes. 📖

Pablo Piedras es Doctor en Filosofía y Letras con orientación en Teoría e Historia de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Se licenció en Artes Combinadas en la misma institución. Actualmente es investigador asistente de CONICET y docente de la cátedra de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino (FFyL, UBA). Es además codirector del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE) y de la revista *Cine Documental*.