

EL CINE DOCUMENTAL EN PRIMERA PERSONA O LA SUBJETIVIDAD DE LOS CINEASTAS

Lauren Sperling*



Pablo Piedras, *El cine documental en primera persona*, Buenos Aires, Paidós, 2014.

ISBN: 978 950 127 587 2

El cine documental en primera persona es la reescritura en forma abreviada, y muy bien preparada para otro público lector, de una tesis de doctorado presentada en 2012. El autor, Pablo Piedras, es un joven investigador doctor en Filosofía y Letras con especialización en los estudios de cine documental por la Universidad de Buenos Aires, codirige la publicación académica *Cine Documental* en su formato *on-line* junto a

* Estudiante de Intercambio: Universidad de Buenos Aires – UBA, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Colorado - CU, Postgrado, Programa de Literatura Latinoamericana, Boulder, Colorado, Estados Unidos, 80302.
Email: lasperling3@gmail.com

Javier Campo, es codirector del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE) con Ana Laura Lusnich, y fue coautor de los volúmenes I y II de *Una historia del cine político y social en Argentina (1896 – 2009)* con Ana Laura Lusnich también.

Si bien se han publicado algunos artículos y libros sobre el cine documental contemporáneo (algunos editados en revistas especializadas como *El Amante*, *Km 111*, *Imagofagia* o *Cine documental*, otros en la colección de libros sobre el Nuevo Cine Argentino editada por *Pic Nic*), y en particular sobre el documental en el Nuevo Cine Argentino, en este nuevo libro Piedras aborda una categoría más específica dentro de este panorama. Más allá de una historización necesaria del documental que relaciona la modalidad argentina con la europea y también con la literatura, el autor profundiza el estudio sobre la conceptualización del yo autoral, la historia y memoria, y la representación del otro en el documental argentino de los últimos años. Focaliza y deconstruye el desarrollo de la primera persona del director o la directora en las narrativas documentales de Argentina como exponentes de subjetividad o “documental performativo” como ocurre en films como *Los rubios*, *M*, *Papa Iván* y *Yo no sé que me han hecho tus ojos*, para mencionar sólo algunos de los documentales que aquí se analizan en detalle.

El prólogo enfatiza en que las categorías de Bill Nichols, ya clásicas e ineludibles para este tipo de estudios, son limitadas para lo acontecido en Argentina donde el canon documental hizo una nueva irrupción en la poscrisis del 2000 cuando las modalidades de los documentalistas argentinos encontraron un lugar distinto. Piedras destaca la película *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000) para ejemplificar la narrativa en primera persona a partir del comienzo del nuevo siglo como una reconstrucción de la memoria.

El primer capítulo describe la primera modernidad y los antecedentes de Nuevo Cine Argentino que desarrollaron las condiciones de

posibilidad para este género en su modalidad subjetiva. Brevemente delinea la historia de comienzos del documental en Argentina con la narrativa nacional y cita a la película *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, 1966-1968) por los elementos precedentes como el uso del montaje para construir el tono y la entrevista como una autoridad textual. Piedras confirma que el giro al cine moderno en este país ocurrió gracias a la generación del sesenta (menciona los directores David José Kohon, José Martínez Suárez, Manuel Antín y Rodolfo Kuhn), que aumentó el campo de lo filmable para construir “obras abiertas en busca de un espectador activo”. También menciona la ruptura de estos márgenes expresivos durante la dictadura militar, adoptando una perspectiva inhabitual en el análisis de este período, y alude a los documentales en primera persona de la década ochenta como *Susana* (1980, Susana Blaustein Muñoz) lo cual es una excepción porque analiza a directores que no tenían mucha visibilidad.

El segundo capítulo se enfoca en las inflexiones del yo en el documental contemporáneo. Piedras cree que la nueva generación de directores influyentes en Argentina (Ana Poliak, Martín Rejtman y Gonazalo Aguilar, entre otros) que fue formada en su mayor parte en las escuelas de cine, provoca este cambio al yo autoral gracias a su conocimiento del cine moderno internacional. Acentúa al *cinéma vérité* de Francia y al cine de los Estados Unidos como modelos influyentes en el documental participativo que por las técnicas de montaje contrapuntístico, materiales de archivo públicos y privados, las entrevistas y escrituras íntimas (diarios, cartas y autorretratos) imbrican la historia colectiva y la personal. Además, dando cuenta de los cambios en el contexto institucional del cine, explica los factores históricos y culturales en el ámbito cinematográfico como la ley de cine en 1994 y las nuevas tecnologías videográficas que permiten una relación más versátil con los medios audiovisuales y de producción. Describe las estrategias de

autoexpresión como la figuración del cuerpo en un tipo de documental más personal donde los medios de producción son “transparentes”.

En el tercer capítulo el autor hace una comparación entre el documental y los abordajes sobre la literatura occidental en donde la primera persona es autobiográfica y aborda la influencia de *Las confesiones* (1770) de Jean-Jacques Rousseau. Contrapone las mascararas que afectan la comunicación autobiográfica tanto en la literatura como en el cine documental. Aquí también propone prestar atención a una tendencia interesante al documental en primera persona, el cual es “susceptible de ser interpretado como la manifestación de experiencia colectiva de una época”, si bien es un punto de vista absolutamente personal del autor, como por ejemplo, la mirada de una hija de padres capturados durante la dictadura es muy distinta en *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003) que en *Papa Iván* (María Inés Roqué, 2000), pero estos films, bajo la mirada de Piedras, pueden ser considerados como una representación desde una voz privilegiada sobre lo acontecido en esos años. Visto desde la óptica que propone Piedras, lo que importa es la impresión de proyectar una verdad colectiva sin que el o la cineasta finjan representarla con objetividad.

En la última sección del libro, quizá la más sólida, el cuarto capítulo continúa con un desarrollo más filosófico que se prolonga en los últimos capítulos analizando los temas de la historia y la memoria. Piedras ausculta el problema de la autenticidad donde “los eventos validados requieren la mediación de la imaginación del autor para organizarlos en un relato coherente”. En este sentido, la verdad completa no siempre tiene que ver con el entendimiento o incluso con la confianza del espectador. El autor compara la década del ochenta, con el gran relato de investigación como exponente, con la del noventa con el testimonio subjetivo y de un pasado compartido, hasta la reflexividad (y autor reflexividad por qué no) del nuevo siglo donde la memoria, si bien fragmentaria y laberíntica, sirve al cineasta para buscar la identidad, sin partir de las certezas del yo como en décadas

pasadas, planteádoselo mejor, consustanciados con el tiempo de incerteza en el que habitan, como un problema por resolver antes que como un piso firme desde el cual interrogar al mundo.

El quinto y último capítulo trata de la representación de los otros. Piedras añade a la discusión de la ética en la etnografía la precisión de que los documentales subjetivos, anclados en tiempos posmodernos, no pueden hacer un gran relato para proteger a todos los protagonistas, como Nichols define la ética, cuando es una historia personal con experiencias propias del cineasta. El libro plantea el interrogante de este modo binario: “cómo puede incorporar los testimonios de actores sociales para reforzar el discurso personal del realizador sin borrar las diferencias y las huellas de otras subjetividades?”. Es una pregunta importante cuando se trata de estos documentales personales donde hay necesidades dramáticas y absolutamente subjetivas adoptando una perspectiva tan singular propia de la primera persona y con proyecciones sobre los otros, que son, a su vez, inscripciones de lo colectivo.

El cine documental en primera persona, un nuevo y necesario aporte para la actualización de los estudios en la narrativa documental, cambia la percepción habitual según la cual los documentales objetivos se acercan a la verdad de una manera más ética y cabal que los subjetivos. Al valorizar el enfoque en la identidad del cineasta inscribe el análisis en el contexto contemporáneo, y propone apreciar la experiencia singular en un marco en el que las artes en general la conciencia colectiva es cada vez más elusiva pero aprehensible desde la más absoluta singularidad. En este sentido, Piedras no ha olvidado la importancia de reflexionar sobre el terreno del otro en este cine personal pero no por ello cerrado al mundo. Su contribución importante ya que gracias a ella podemos evaluar nuestros mundos íntimos que colisionan con los de los otros. Con este libro reconocemos que es gracias a ese choque que, muchas veces, se encuentran respuestas sobre la propia subjetividad.