



El cine documental etnográfico.

Un análisis en torno a las cuestiones de la alteridad y el cine de lo real en el contexto Latinoamericano.

>Introducción<

Entre los grandes pensadores e investigadores del cine documental hay un consenso generalizado: el término *documental* es conflictivo. Y lo es dado que en los últimos años se puso en crisis la definición convencional de un cine "basado en hechos reales" (con la carga de veracidad que esto conlleva), para darle lugar al evidente carácter fronterizo de lo documental con lo ficcional y al evidente abanico de posibilidades y formas que se permite el cine de lo real. La crisis fue tomando forma a partir de la aparición de algunos documentales claves en las salas de cine, despertando un creciente interés en el público (títulos como "The thin blue line" -1989-, aclamado documental de Errol Morris, en donde un hombre inocente está esperando su ejecución, planteando una bisagra en torno al postulado de la *verdad*), con el auge del cine digital y la posibilidad de producir a bajos costos y con equipos livianos, desde la proliferación de *otras* pantallas de exhibición (como festivales, museos, centros culturales) y con el lugar que toma en los medios masivos la difusión de este cine. La aproximación del público al cine documental se hace cada vez más palpable.

Concretamente, durante las últimas dos décadas, el estudio sobre cine documental ha sido reconocido como tal, y se comienza, entonces, a re-elaborar el término documental. Bill Nichols, autor canónico en el campo de la investigación de la temática, indica que el documental se ha ido alejando cada vez más del estatuto de verdad/objetividad, para darle lugar a la subjetividad, la experimentación y la reflexión (Nichols, 2001). En las modalidades documentales de representación (Nichols, 2001), la modalidad performativa, además de ser la que más fuertemente indaga sobre la subjetividad, cuestiona, incluso, los límites que existen entre el documental y la ficción. Carl Plantinga opta por hablar en términos de no-ficción, atento a esta revisión del término y sus aplicaciones (Plantinga, 1997, p. 224). Para Plantinga, la no-ficción, a diferencia de la ficción (que realiza afirmaciones sobre el mundo –puede ser real o no-), realiza afirmaciones sobre el mundo real necesariamente (1997). Es Michael Renov quien abarca, en sus definiciones, lo más experimental en el terreno del documental, buscando ir contra las nociones heredadas de "cine de los hechos" (...) "para articular un sentido del campo discursivo y la función del documental, tanto estético como expositivo" (citado en Campo, 2012).

Es decir, se asume que lo documental es subjetivo (poniendo en crisis la noción de objetividad y verdad), se entiende el carácter no sólo expositivo sino también reflexivo del mismo (en relación al mundo histórico), se atiende al estrecho vínculo con lo ficticio (aceptando que lo documental también es un constructo) y se reconoce que, como discurso, el documental es estético y expresivo.

>Definiciones<

Sobre el debate en torno al cine de lo real

Bill Nichols (2001) se atreve a delinear una definición: el documental no es ni una ficción inventada ni una reproducción fáctica del mundo en el que vivimos; el documental *se basa y se refiere* a la realidad histórica mientras la representa desde una perspectiva distinta, diferente (p.6-7). Continúa: el documental involucra personas reales (actores sociales) que se nos presentan como *ellos mismos* en historias que transmiten una *propuesta plausible* de las vidas, situaciones y eventos retratados, a partir de un punto de vista particular del documentalista que muestra una forma de ver el mundo histórico directamente, en vez de una alegoría de ficción (p.13).

Para Plantinga (2007), el documental y la ficción contraen diferentes *obligaciones éticas*. Mientras el documental presenta a personajes de carne y hueso en el mundo real, la ficción - normalmente- crea seres imaginarios inmersos en un mundo inventado para estos personajes. Aún así, es innegable que el documental "caracteriza" a los personajes reales con los que trabaja, construyéndoles una imagen y proporcionándoles una identidad. La idea de construcción, de representación, sobrevuela tanto a la ficción como al documental.

El documental, entonces, trabaja con personas, hechos, situaciones, historias y eventos *reales* que sucedieron, suceden o sucederán independientemente de si son o no filmados; trabaja con el mundo histórico (Nichols, 2001, p.7). Pero lo real, dice Plantinga (2007), no es aquello que se encuentra ahí a priori, como tampoco se trata de algo completamente dependiente de la lectura subjetiva de cada individuo separado de su prójimo. Es decir, que la definición y la lectura de la realidad depende del contexto socio-cultural en que están insertos el realizador (y luego los espectadores). No existe realidad sin los discursos que le dan forma (Campo, 2012, p.18). Una vez que lo filmable es filmado, es decir que pasa a través de la mirada de un director (y de su equipo técnico), se vuelve subjetivo de quien lo construye, a partir de punto de vista particular. Ese gesto de recorte es personal y único; la representación de un personaje, evento, situación o historia es el resultado del diálogo entre el director y lo filmable. Un diálogo que está siempre mediado por el lugar que ocupa el realizador en la *configuración cultural*¹ a la que pertenece.

Plantinga (citado en Campo, 2012, p.18) considera lo documental como un discurso más que como un registro, porque *afirma* algo sobre lo real y no se limita a reproducirlo. Se trata de "un género de retórica y no uno de imitación". Y, continúa, aunque el documental ofrezca una *interpretación* personal del mundo, el cineasta deberá poder afirmar que dicha interpretación es veraz (Del Rincón Yohn, 2014). Es "una obligación ética del documentalista representar lo que, a su entender, es verdad, del mejor modo posible" (Plantinga, 2008, p.63).

¹ Este es un término que acuña Alejandro Grimson (2015), lo retomaremos con profundidad más adelante.

En esta línea Michael Renov expone que el documental como forma discursiva, emplea mucho de los métodos y recursos del cine de ficción, y que como toda forma discursiva, sino es ficcional, es al menos fictiva, en virtud de su recurrencia a figuras retóricas. (Renov. 1993,p.3 y 7). Este aporte de Renov resulta interesante para comprender este lugar fronterizo que comparten lo documental y la ficción, un espacio de confluencia.

Campo (2012) hace una pregunta interesante ¿Qué es *lo real* en el cine de lo real?: "es el constructo ligado a visiones situadas en contextos espacio-temporales específicos. Pero, aún de esta manera y frente a otros tipos de cines, el documental guarda un vínculo diferencial con lo real". (p.20)

Modalidades de Bill Nichols

Bill Nichols en "Introduction to documentary" (2001) delinea y actualiza las modalidades documentales de representación que ya había trabajado en su libro anterior. Si bien han aparecido otras formas de analizar el documental, complejizando y profundizando las ideas de Nichols (por ejemplo, "las voces" de Carl Plantinga, 1997), las *seis* modalidades que expondremos a continuación nos sirven para analizar los ejemplos que veremos más adelante para comprender el devenir del cine de lo real en el tiempo. Cabe aclarar que no necesariamente una modalidad excluye a otras; un documental puede tener una modalidad que lo estructura pero eso no determina todos los aspectos de su organización. Las modalidades, como veremos en los ejemplos a continuación, pueden convivir.

-El modo expositivo caracteriza la etapa fundacional del documental (Robert Flaherty y John Grierson, entre otros). Su principio constructivo es una voz exterior al mundo de la representación en la obra, que se dirige al espectador con una alta carga de autoridad epistémica. Por dicha razón, se ha denominado a esta *voz de Dios*.

-El modo poético es una derivación del expositivo, en la cual la voz over se desentiende de sus funciones argumentativas y persuasivas, para explorar variantes discursivas más flexibles, como la lírica y la poética.

-El modo observacional fue instalado por el *Direct cinema* norteamericano a comienzos de los años 60's. La propuesta originaria e ideal de este modo documental es registrar el mundo excluyendo cualquier tipo de intervención o control sobre lo representado por parte del cineasta. Weinrichter (2004) explica que este *modo* coincide con la transformación del cine, su paso hacia la modernidad (su desapego con la ficción clásica), apareciendo un rechazo a los recursos empáticos del documental clásico (la música, la voz en off). La posibilidad de trabajar con tecnologías más livianas y de filmar imagen y sonido de forma sincrónica, fueron puntos claves para la irrupción de esta forma documental. Con este advenimiento técnico se traduce una postura ideológica que refleja la voluntad del director de no intervenir, pero no por eso este modo se vuelve más *objetivo* o despojado que los modos anteriores. Sigue siendo un recorte, una mirada particular del mundo.

-El modo participativo (antes interactivo- 1997-) permite la intervención del director bajo la forma de "mentor, participante, acusador o provocador en relación con los actores sociales" (Nichols, 1997, p.32). El realizador actúa como agente catalizador dentro de la narración y su intromisión moviliza procesos de transformación en los sujetos y agentes sociales abordados, pero no necesariamente la interactividad repercute de manera perceptible en su experiencia subjetiva y en su corporalidad. Documentales como "Chronique d'un été" (1960) de Jean Rouch y Edgar Morin, los documentales de Michael Moore y del cubano Octavio Cortázar son algunos de los exponentes de este modo documental (entre otros).

-El modo reflexivo es aquel en el cual, para Nichols (1997, p.93), "la representación del mundo histórico se convierte, en sí misma, en el tema de meditación cinematográfica". A partir de los 80's, a través de un proceso de extrañamiento mediante diversas formas y formatos, se hacen conscientes en el documental, las convenciones, su condición de constructo y las cuestiones de atañen a la representación en sí, temas que no se venían abordando directamente (Weinrichter, 2004). Este modo, entonces, problematiza el encuentro entre el realizador y el espectador, antes que entre el realizador y los sujetos representador. Por lo tanto, "tiene una actitud menos ingenua y mas desconfiada con respecto a las posibilidades de comunicación y expresión que otras modalidades dan por sentadas" (1997, p.97). Documentalistas como Trinh Minh-ha, Errol Morris, Chris Marker ("Sans soleil") y el trabajo de ensayo de Godard son algunas referencias de este modo.

-El modo performativo, por último, intenta distraer la atención del espectador de los aspectos referenciales del discurso documental; se desvía de la vieja problemática de la objetividad/veracidad que tanto preocupa al género y al mismo tiempo pone en primer término el hecho de la comunicación. En este sentido, promueve los rasgos subjetivos de -un discurso tradicionalmente objetivo- y hace foco en las cualidades evocativas del discurso y no en su representacionalismo (Nichols, 2006, p.199-209). En el modo *performativo* hay un trastorno perceptible de la experiencia del director- de su cuerpo, de sus disposiciones psicológicas y de sus actitudes-, que desvía nuestra atención de la cualidad referencial del documental. El documental se presenta incompleto e incierto, el mundo se ve por recopilaciones e impresiones, a partir de imágenes personales y desde una construcción subjetiva (Nichols citado en Weinrichter, 2004). Lo subjetivo es el filtro a través del cual lo real entra en el discurso (Renov, citado en Weinrichter, 2004). Ejemplos de esta modalidad son documentales como "Tongue United" (Marlon Riggs, 1989), "La tv y yo" (Andres Ditella, 2001), "Los rubios" (Albertina Carri, 2003), entre otros.

>Nociones sobre el cine documental etnográfico <

La Etnografía, el estudio de las culturas

"La imagen homogénea del Estado-nación está siendo reemplazada por otra, la de un mundo en *continuo reacomodo* bajo la influencia de fuerzas culturales, políticas, tecnológicas, demográficas y económicas que cruzan las fronteras, y cuya confluencia en un determinado tiempo y espacio convierte nuestro planeta en un lugar de producción, apropiación, consumo y negociación de la identidad" Tölöyan (1991).

La etnografía es una rama de la antropología que estudia **las culturas**. Como enfoque, la etnografía es una concepción y práctica de conocimiento que busca comprender los fenómenos sociales desde la perspectiva de sus miembros (entendidos como "actores", "agentes" o "sujetos sociales") (Guber, 2001, p.5). La práctica etnográfica es el estudio de un problema teórico-social y cultural (es decir, inmerso en una configuración cultural) indagando sobre cómo es para los nativos de una aldea, una villa miseria, un laboratorio o una base espacial, vivir y pensar del modo en que lo hacen (Guber,2001). El etnógrafo supone, pues, que en el contraste de sus conceptos con los conceptos nativos es posible formular una idea de humanidad construida por las diferencias (Peirano, citado en Guber, 2001, p.7).

Alejandro Grimson (2015) agrega algo interesante en torno a la práctica antropológica, que supone "evitar el *etnocentrismo*, es decir, la interpretación de cualquier fenómeno social y cultural a partir de categorías de pensamiento de otra cultura, sin tomar en cuenta las categorías de los participantes del escenario estudiado". Si bien la antropología no se reduce solo a la "perspectiva del actor"- dado que la incorpora a un dialogo con otras- rechaza la perspectiva excluyente del autor" (p.38-39).

La cultura, materia prima de los estudios etnográficos, afirma Grimson (2015), es constitutiva porque todas las actividades y pensamientos humanos son aspectos de la cultura: "No hay algo humano afuera de la cultura: los modos en que pensamos la economía, la política, las instituciones, están relacionados necesariamente a estos sentidos comunes, a estos hábitos que se han ido forjando a lo largo de la historia, y a lo largo de los conflictos y de las maneras en que se fueron resolviendo" (p. 41). Continúa, "La cultura (...) es relevante porque no existe ningún proceso social que carezca de significación" y es además "(...) una trama donde se producen disputas cruciales sobre las desigualdades, sus legitimidades y las posibilidades de transformación." (p.41). Sin duda afirma "hay diferentes culturas, pero todos los seres humanos tienen en común el hecho de ser seres culturales" (p.56). Para contraponerse a los pensamientos etnocéntricos que basan su ideología en colocar al *Otro cultural* en un lugar de inferioridad, Grimson (2015) afirma que "Ninguna cuestión genética puede explicar las diferentes cosmovisiones, mitos, celebraciones, ideologías y rituales de la humanidad. Esa heterogeneidad es cultural, y la cultura no se lleva en la sangre. Se aprende en la vida social" (p. 56).

Aquí Grimson (2015) suma algo muy potente en torno a la definición de la cultura, que tiene un profundo paralelismo en relación al tema de *lo documental: el carácter borroso de las fronteras*, "(...) La imagen de un mundo dividido en culturas armónicas y estables se tornó inverosímil. La imprevisibilidad de los procesos migratorios (no tanto producto del incremento cuantitativo como del desplazamiento de las poblaciones antiguamente colonizadas hacia los estados unidos y Europa), junto con la compresión espacio-temporal del planeta (Harvey, 2008) relacionada con los cambios tecnológicos y comunicacionales, volvió inviable la interpretación de otras culturas como si fueran *mundos distantes*. Desde los años **80's** se desarrolló una crítica que enfatiza la circulación, la permeabilidad y el *carácter borroso de las fronteras e híbrido de las culturas* (p.22)"

Entonces, ahí donde en los 80's toman forma las teorías en donde el Otro no es necesariamente el habitante de un mundo distante y misterioso, por las posibilidades de cercanía que proponen las comunicaciones, por las migraciones y la circulación que convierten el espacio que habitamos en un lugar de apropiación y negociación de la identidad constantes; ahí donde los límites de las culturales estables (pretendidamente estables) y armónicas (supuestamente armónicas) se vuelven borrosos, es ahí donde toman forma también las teorías críticas en torno al límite, que siempre fué borroso, entre el cine documental y la ficción. Nichols (2001) describe *el modo reflexivo* (a partir de los 80's) como aquel que comienza a evidenciar el constructo, la representación en sí misma. Se cae² (y desarma) el velo que cubría (y atesoraba) lo real, para evidenciar las posibilidades de expresión y comunicación que tiene el documental como estilo híbrido, permeable, subjetivo. Podemos mencionar a Brian Winston, quien entre otros, desde mediados de los 80's problematiza en torno a la idea de estructura en el cine documental. El documental pretender darle forma y orden a aquello que no lo tiene per se. Esta necesidad de darle estructura contradice la noción de realidad que es evidentemente no estructurada (la vida real no tiene un inicio, desarrollo y fin como suelen estructurarse las películas) (Citado en Campo, 2012, p.16).

Cuando hablamos de retratar las culturas, aparece sin dudas la idea del Otro, ese Otro que es diferente al "nosotros" que lo estudia, que se acerca, que lo investiga. Este Otro es un individuo sumergido en una totalidad cultural que lo contiene y le provee de imaginarios, discursos y símbolos culturales. Esteban Krotz lo define muy bien en esta frase :

"Un ser humano reconocido (...) *como otro* no es considerado con respecto a sus particularidades altamente individuales y mucho menos con respecto a sus propiedades "naturales" como tal, sino como miembro de una sociedad, como portador de una cultura, como heredero de una tradición, como representante de una colectividad, como nudo de una estructura comunicativa de larga duración, como iniciado en un universo simbólico, como introducido a una forma de vida diferente de otras –todo esto significa también, como resultado y creador partícipe de un proceso histórico específico, único e irrepetible. En esto no se trata de una sencilla suma de un ser humano y su cultura o de una cultura y sus seres humanos. Al divisar a otro ser humano, al producto material, institucional o espiritual de una

² Retomando la idea de *caída*, es importante mencionar que luego de 28 años, el 9 de noviembre de 1989, se disuelve el muro de Berlín, es decir, se termina la separación del mundo entre comunismo y capitalismo, para darle paso al avance del neo-liberalismo. Esto generó, a su vez, la movilidad de poblaciones que estuvieron encerradas en sus fronteras durante décadas. La movilidad llevó a la reconfiguración del mundo, y con eso, a la revisión de las nociones como cultura, identidad y fronteras (Withol de Wenden, 2013)

cultura o de un individuo-en-sociedad, siempre entra al campo de visión en conjunto de la otra cultura y cada elemento particular es contemplado dentro de esta *totalidad cultural* –lo que no quiere decir que se trate de algo integrado sin tensiones– y, al mismo tiempo, concebido como su parte integrante elemento constitutivo y expresión" (en Boivin, 2004, p. 18).

Grimson (2015) advierte que "El problema está cuando retratar al Otro no es sinónimo de conocer e indagar su cultura, sino más bien hacer un muestreo, evidenciar el exotismo, marcar la diferencia, trazar una escala de valores donde el "otro" es inferior por estar "fuera de la cultura", pero ¿fuera de cuál cultura? ¿del que registra? ¿inferior con respecto a quién? en ese gesto de comparativo, no empático ni vincular, se evidencia el etnocentrismo".

Entonces, ¿Por qué mirar al Otro? ¿Por qué acercarnos para conocer e indagar sobre una cultura diferente de la propia? Grimson retoma las ideas de Louis Dumont para responder a esta pregunta (p.40): "(...) comprender a los otros es condición necesaria para comprender la propia sociedad en que vivimos: ´vernors a nosotros mismos en perspectiva´ (...) No se trata, entonces, de insistir con la pregunta etnocéntrica de por qué las otras civilizaciones no alcanzaron un desarrollo científico de tal o cual magnitud, sino de invertir la cuestión para comprender cómo y por qué se ha desarrollado esa ideología en nuestra sociedad". La idea de totalidad, continúa Grimson, debe ser entendida como una articulación, contingente pero poderosa, de un cierto entramado heterogéneo. El individuo no está constituido por una cultura, sino por una *vida intercultural* (p.34).

La idea de *configuración cultural* que antes mencionamos (p. 2 de este escrito), es un término que acuña Grimson (2015) para poder referirse de una manera más acabada al entramado que hay a escala local, nacional o transterritorial, entre las desigualdades, la historia y el poder dentro de cada cultura y entre culturas (p.43). Da un paso más en la definición de cultura: "(...) Una configuración cultural es un espacio en el cual hay tramas simbólicas compartidas, hay horizontes de posibilidad, hay desigualdades de poder, hay historicidad. Se trata de una noción útil contra la idea objetivista de que hay culturas esenciales, y contra el postulado posmoderno de que las culturas son fragmentos diversos que sólo los investigadores ficcionalizan como totalidades. La noción de configuración busca enfatizar tanto la heterogeneidad como el hecho de que ésta se encuentra, en cada contexto, articulada de un modo específico." (p.28).

Para cerrar este apartado en torno a la definición de la etnografía, las culturas y el Otro y, para acercarnos al punto clave de este escrito (el cine documental etnográfico), me interesa retomar algunas ideas contundente sobre la alteridad que esboza Nichols (1997) en relación a la construcción y proyección del otro en el cine de ficción de Hollywood: "La figura del Otro representa aquello que no puede reconocerse o admitirse dentro de la cultura que lo engendra (...) El Otro encarna el mal o el caos, la codicia o la indolencia excesivas, el horror y la monstruosidad, lo nefario y lo destructivo. El oriental inescrutable e intrigante, el negro hipersexual y atlético, el blanco arrogante pero distante, el latino traicionero y mentiroso, el indio salvaje y bárbaro, estos estereotipos del Otro ofrecen un fichero de delincuentes de lo prohibido (...) (p.261)". Esta figura "del Otro" que indica Nichols "funciona como una amenaza u obstáculo para el héroe en pos de un objetivo. A este respecto, el cine clásico de Hollywood ofrece un catálogo revelador de los modos en que la alteridad puede entenderse como

síntomas de nuestra propia intranquilidad, rechazo y ansiedad. El estatus del Otro como proyección o fabricación, sin embargo, supone que la ficción clásica tiene una enorme dificultad para representar otras culturas fuera de su función dentro de un sistema de oposición e identidad. Y cuando el Otro se convierte en protagonista, se sacrifica algo más que la alteridad. **Lo que sigue sin ser representable es la diferencia del Otro.** El Otro (mujer, nativo, minoría) rara vez funciona como participante y creador de un sistema de significados, incluyendo una estructura narrativa de su propia creación. La jerarquía y el control siguen estando del lado de la cultura dominante que *fabricara* la imagen del Otro en un primer momento (p.262).

Nichols (1997) explica que el cine documental tuvo mejor suerte en torno a la amplitud de posibilidades (es decir una construcción y caracterización diferente) del Otro. "El ámbito del Otro tal y como está constituido en el imaginario social puede convertirse en sujeto de un documental, desplazando al protagonista que es «uno de nosotros» y ofreciendo en cambio una representación del mundo histórico que se centra en términos y condiciones que prevalecen en otra parte. La película etnográfica entra de lleno en esta categoría. Ha *ampliado* nuestra idea de qué aspecto puede tener y cómo puede sonar otra cultura: qué cualidades residen en el espacio y el movimiento, la ropa y el porte, el habla y la expresión, las prácticas sociales y rituales. (Nichols,1997, p.265)".

El documental etnográfico, cuestiones generales

Los inicios de la práctica documental están emparentados con los inicios de la práctica etnográfica. El cine documental se inicia desde y hacia la etnografía. Los primeros registros datan de 1895: [Felix-Louis Regnault](#) filma a mujeres y hombres africanos para la Exposición Colonial en París (Winston, 1995). Es interesante este gesto de exhibición del registro, dado que estas exposiciones (muy comunes en la mitad del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo XX), eran una clara muestra *escénica* de la brutal expansión capitalista y del espíritu imperialista de Occidente en los albores de la Modernidad. Y además, un espacio para dejar patente la fé en el *progreso indefinido de la humanidad* y el desarrollo alcanzado a partir de ésta por los estados participantes de las exposiciones. Toda una galantería de las colonizaciones europeas en otros continentes, toda una demostración del afán etnocentrista.

El cine documental etnográfico remite a la documentación de ideas, prácticas y costumbres culturales de grupos de seres humanos. Dos características son recurrentes en su práctica (que se inicia a principios del siglo XX, con el inicio del cine). Por un lado, el registro del Otro diferente -el Otro en relación al que documenta-, que en muchos casos está amenazado con desaparecer, en riesgo de que sus costumbres (idioma, prácticas, rituales) no existan más a propósito de los cambios mundiales (ante el avance modernizador) (Campo, 2012, p.77-78) . Y por otro, la dedicación al registro y la observación de comunidades de lugares lejanos a las grandes ciudades privilegiando el campo, la selva, la montaña como espacios de documentación de culturas (Campo, 2017). "El cine etnográfico sería 'aquel que pone de manifiesto patrones culturales' (Emile de Brigard, citada en Campo ,2012, p. 78).

El cine etnográfico (como indagación -no exenta de creación- de los Otros y sus costumbres) no necesariamente debe ser considerado exclusivo de los equipos de antropólogos; sostuvo desde Flaherty en adelante, una estrecha relación con el cinematógrafo, yendo desde la etnografía de salvamento a la etnografía experimental autobiográfica contemporánea pasando por la antropología visual participante de Jean Rouch o algunos documentales de observación del holandés Johan Van der Keuken (Campo, 2012, p.82). Podemos afirmar que en el cine etnográfico conviven con dos esferas, la científica y la artística. Por un lado, la antropología como ciencia social y por otro, con lo artístico, permitiendo construir una obra creativa que dé cuenta de la problemática trabajada. "Ni ciencia ni arte, sino ubicado en el medio de este campo magnético que ambas esferas irradian" (Campo, 2012, p.87)

Faye Ginsburg (citada en Campos, 2012), una antropóloga norteamericana de renombre, aporta una reflexión en torno al lugar que tiene el cine etnográfico: uno muy relevante en relación a la producción de representaciones *interculturales*, es decir pensar al Otro desde Uno, pero en *diálogo no etnocéntrico, no desde barreras*.

El cine etnográfico de corte experimental, proponiendo variables estético-formales (alejados del locutor en off que narra distante cómo es una sociedad, etnia o grupo social determinado, emparentado con el found footage, y con las nuevas posibilidades que permiten -y fueron permitiendo- los avances tecnológicos) funcionan como **una contra-historia** de los medios de comunicación (Rusell, 2008). Pero nos advierte Rusell que, "pese a las increíbles innovaciones y cambios en las ideas mismas de conocimiento y observación culturales, podemos ver todavía a diario por tv la emisión de films etnográficos más convencionales " (Rusell, 2008, p.134).

La llegada de la Tv generó un punto de quiebre en el mundo de las imágenes en movimiento. Y sin dudas, muchos de los géneros que se desarrollaron con su advenimiento, fueron fuertes contrincantes para las producciones que se pensaban (y que se realizaron) en el medio cinematográfico. Es el caso de la dupla documental- noticiero televisivo. Ahí donde el documental se va alejando de las convenciones y de la imposición de LA verdad entorno a diversos temas (para ir acercándose a la experimentación y al híbrido), es ahí donde se acomoda fuertemente la tv. Y esto se debe a que inmerso en la lógica de los medios masivos, el noticiero televisivo -que se construye bajo las características del documental clásico expositivo (Nichols, 1997)- trabaja en torno a la urgencia de crónica de actualidad, con la necesidad de proyectar un conocimiento completo y consensual sobre el mundo social, imperando un discurso informativo, evitando la aparición de los rasgos *subjetivos*. Así la televisión que pretende ser un instrumento que refleja la realidad, se convierte en un instrumento que crea una realidad, siendo árbitro del acceso a la existencia social y política (Bourdieu, 1997). Los tiempos veloces de la televisión, dada la necesidad de primicia, generan un efecto de impacto que es opuesto a los tiempos del pensamiento y la reflexión. La pregunta que nos sugiere el texto de Bourdie es cómo puede el espectador - y cómo puede el periodista - pensar con esas velocidades: "se piensa mediante ideas preconcebidas, mediante tópicos (...) ideas que el mundo ya ha recibido, que flotan en el ambiente, banales, convencionales, corrientes" (Bourdieu, 1997, p.40). Estas ideas preconcebidas tienen "como virtud" que todo el mundo puede recibirlas y accede a su entendimiento, son ideas comunes, ya escuchadas. La urgencia del noticiero -del medio masivo- tiene que ver con que es "un campo sometido a los

constreñimientos del campo económico a través de los índices de audiencia" (Bourdieu, 1997, p. 78), que lleva irremediabilmente a construcciones estigmáticas, clichés y, en muchos casos, falas de la realidad. Ahí donde el noticiero no respira, el cine documental etnográfico viene a proponer una mirada diferente -o al menos eso intenta- sobre el mundo en el que vivimos. El contrapunto es que, el pensamiento, es por definición subversivo, y para empezar, desajusta y desarma las ideas preconcebidas para luego construir y demostrar las propias. Aquí es donde podemos considerar que se acomoda el documental (no televisivo), atentos a sus cambios y mutaciones.

Considero que en el recorrido que haremos sobre el cine documental etnográfico latinoamericano, podemos encontrar este gesto de contra-historia que menciona Rusell, dado que justamente es desde los 50's donde el cine se enraíza en la búsqueda de la mostración de aquellos que no tenían voz en las pantallas y al mismo tiempo busca alejarse de los clichés e ideas preconcebidas.

Sin dudas "la Alteridad sigue demasiado entre nosotros, pues se producen constantemente nuevas jerarquías y formas de diferencia en la cultura poscolonial. Más que nunca, ahora se representan y construyen nuevas identidades híbridas, interculturales, en la representación audiovisual. La etnografía en su forma experimental sirve como lenguaje ideal para este proceso en curso de lucha y encuentro culturales. La etnografía experimental implica una nueva conceptualización de la naturaleza histórica de la alteridad, que incluye no solo como fue (y es) construido el otro en el discurso colonial, sino también como la diferencia cultural y la "autenticidad" guarda relación en el presente y el futuro poscoloniales" (Rusell, p.130).

Considero que, a partir de lo que comenta Rusell en relación a que "La cinematografía documental se ha tornado cada vez mas subjetiva y la gran división entre sujeto y objeto, espíritu y materia, se está desmoronando potencialmente. En este contexto, la etnografía se libra de su vinculo con lo real y de sus supuestos sobre la verdad y el significado" (p.131), los ejemplos que veremos (y algunos que existen más allá de este texto) en relación a la practica etnográfica, buscan sino es que concretan, dar una mirada otra sobre la Otredad.

Lo último que quiero mencionar en el apartado, teniendo en cuenta que muchos de los trabajos que analizaremos tuvieron un impacto en sus participantes es que "Si bien las representaciones del cine de ficción pueden ofender, agraviar 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 las personas reales (Piedras, 2014, p.199)". Una vez que se produce el intercambio cultural, nada será igual para los participantes a los dos lados de la cámara, dado que este encuentro es, entre otras cosas, de carácter ético.

Un posible recorrido por la historia del cine etnográfico Latinoamericano.

El cine de lo real tuvo un lugar importante en el desarrollo de la cinematografía latinoamericana. Si bien el documental tuvo un lugar periférico en relación a la producción de ficción, fue un género donde los cineastas, los profesionales y la industria del continente se refugiaron y experimentarían sus formas expresivas con el advenimiento de la crisis del sistema de estudios a mediados de la década del '40. El documental de corte etnográfico tuvo una presencia en la región fundante. Compartió este lugar con el cine militante. Si bien haremos mención a las agrupaciones representantes del cine militante de los años 60's y 70's y a sus producciones cuando sea pertinente (Grupo cine Liberación, Cine de la base, Grupo Ukamau), nuestro recorrido se centra en el trabajo etnográfico de la región (con una impronta política, ideológica y social).



"El último malón" (1918) es considerado el primer film silente argentino de corte etnográfico que busca documentar al pueblo indígena mocoví.³ Este relato híbrido entre documental y ficción es dirigido por Alcides Greca, abogado, escritor y político argentino. Nacido en San Javier (provincia de Santa Fe), lugar del conflicto en el que transcurre su film, el director tuvo un temprano contacto con los grupos mocovíes de la zona y

fue desde muy joven un apasionado de la causa indígena. La película narra un episodio que tuvo lugar 1904, cuando centenares de aborígenes se sublevaron contra las autoridades locales, con la intención de recuperar sus tierras.

La película incurre en un evidente juego de entrecruzamientos entre registro documental y ficcional: dividida en 6 actos más un epílogo, guiada por intertítulos, la misma pivotea entre escenas de corte documental como panorámicas del pueblo de San Javier, planos donde aparece una anciana centenaria mocoví en su casa, la impresionante caza del yacaré, tomas de la fiesta del Santo Patrono, con escenas de corte ficcional donde se ve a los actores -los mismos mocovíes- tomando en una cantina, al cacique Bernardo cebando mates con su mujer Rosa, pretendida por el hermano de este, don Salvador (dándole a toda la historia un tinte melodramático folletinesco), escenas donde se planea la sublevación, entre otras. Como indica Andrea Cuarterolo (2009) " (...) los indígenas no sólo ponen en escena su propia etnicidad, sino que participan en la reconstrucción de su pasado y en la exposición de sus conflictos. Si bien, , "su voz"⁴ está mediada por la visión que el director tenía del suceso histórico abordado, los mocovíes asumen, al menos corporalmente, un rol activo en el proceso de autorrepresentación" (p. 160).

³ Antecedente en múltiples aspectos de "Nanook, el esquimal" de Flaherty (1922).

⁴ Es importante reparar en una lectura que hace Cuarterolo (2009) sobre Greca, comenta que " a pesar de sus buenas intenciones, no puede escapar a algunos de los más difundidos prejuicios culturales de principios del siglo XX. Como muchos intelectuales de su época, subestima la capacidad del indígena para luchar por sus propias reivindicaciones y otorga al Estado, y por ende al hombre blanco la responsabilidad por la supervivencia de estos grupos oprimidos. En consecuencia, los indígenas cobran visibilidad en su film pero a costa de la delegación de su voz" (p.158)

La decisión de intercalar registro documental en una película predominantemente de ficción tiene que ver con "(...) una forma de dotar a los films de un mayor realismo. En efecto, en el cine de principios de siglo, ese límite *tajante* que posteriormente se percibió entre el género documental y ficcional era mucho más difuso." (Cuarterolo, 2009, p. 149). Aquí una salvedad sobre esta cita: la autora menciona que entre el documental y la ficción se fue construyendo un límite *tajante*. Justamente a esto es a lo que se oponen los debates que gran parte de los pensadores sobre el cine documental propusieron (y que este texto da cuenta). Desde los años 80's, los estudios sobre el carácter borroso de la frontera entre documental y ficción, las similitudes en términos de construcción narrativa/estructural que había entre ambos -entre otros debates-, dieron lugar a que muchos autores pusieran en evidencia que esta *tajante* división había sido mas una idea que se sostenía para avalar el pretendido lugar de veracidad y objetividad del cine de lo real, que una cuestión genética del formato documental. Si algo tiene de interesante el film de Greca es que, además de darle "voz" a los propios actores sociales - para que sean los protagonistas de sus propios conflictos- y trasladarse a los escenarios reales donde ocurrieron los hechos -la impronta etnográfica- deja en clara evidencia que, desde los inicios, el cine documental coqueta con la ficción y ,que desde los inicios, lo que era más bien difuso, se mantuvo como tal.

Paranaguá (2003), historiador brasilero, explica que es en la década del '50 cuando asistimos a un nuevo punto de inflexión y a un aumento en el número y visibilidad de documentales que trabajan y parten de las problemáticas de la región como base argumental. Los cineastas como Chris Marker y Jean Rouch, el Cinema vérité y cine directo junto a las influencias de escuela británica con John Grierson -como mayor exponente-, las nuevas vanguardias europeas como el neorrealismo italiano, las novedades técnicas—la cámara liviana, la grabadora de sonido Nagra, la película sensible—, y las nuevas discusiones sobre los caminos del cine de lo real, generaron una renovación y fueron fuertes influencias en el *nuevo* cine documental latinoamericano . Sin dudas, será la década del 60' la plataforma dónde el cine latinoamericano se unifica y posiciona.

Podemos afirmar que el surgimiento de un cine documental no comercial y con fuerte impronta social, política y antropológica genera un nuevo espacio para la inclusión de sujetos sociales que previamente carecían de voz propia en las representaciones cinematográficas.



"Vuelve Sebastiana" de Jorge Ruiz y Augusto Roca (1953), surge en un contexto particular, el de la Revolución Nacional en Bolivia. La misma "encabezada por el Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) fue la segunda en América Latina después de la de México, y precedió a la Revolución cubana por siete años. Las primeras medidas del nuevo gobierno fueron

radicales: el ejército fue desmovilizado y reemplazado por milicias populares; se nacionalizaron las minas de estaño que eran la principal fuente de riqueza del país, pero en manos de tres empresarios poderosos; se realizó la reforma agraria para acabar con el latifundio, y además, se garantizó la participación de todos los hombres y mujeres de Bolivia en la vida política del país mediante el voto universal" (Gumucio- Dagron, 2003, p.143).

La participación de Ruiz en la filmografía boliviana tenía amplios precedentes, pero es con este cortometraje que se inserta en la historia de la cinematografía de su país. El documental se realiza con el apoyo del Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB), donde Ruiz fue su director entre 1957 y 1964. El ICB había sido creado en marzo de 1953, tras la llegada de Víctor Paz Estenssoro al gobierno, y funcionó como instrumento del MNR desde su primer gabinete compartido con la Central Obrera Boliviana (COB) (Mestman, *Terra em transe*).

La película combina elementos documentales con elementos ficcionales. Esta característica será parte de la impronta del cine de Ruiz, que influenciará el cine de Jorge Sanjinés⁵, (representante del Grupo Ukamau, movimiento del Nuevo Cine de los 60's). El cortometraje asume la modalidad expositiva (Nichols, 2001). Una voz over asume la narración. El mismo gira en torno a la historia de Sebastiana, una niña indígena Chipaya, un pueblo cuyo aislamiento llevará a su desaparición prontamente. Los Chipayas son una antiquísima etnia altoandina antecesores de los quechuas y los aymará, como relata la voz over que transita y va hilando la historia. En este pueblo, viven Sebastiana y su familia, con hambre y sequías. Se muestran planos de las casas, de la forma de vida, de lo poco que tienen para comer. Un día Sebastiana mientras camina con sus ovejas, se cruza con un niño Aymará y establecen un vínculo. Él le comparte comida y juntos van caminando hasta llegar a pueblo Aymará, donde Sebastiana ve "el modernismo", parafraseando a Gumucio- Dagron (2003). El aislamiento de los Chipayas, genera el choque con los Aymará, una comunidad que ha logrado adaptarse a las nuevas costumbres del mundo moderno. En el pueblo del niño, Sebastiana se encuentra con su abuelo, que va en su búsqueda. Es muy interesante esta escena, en términos narrativos, dado que, por un lado aquí aparece el sonido sincrónico del diálogo entre ella y él en su lengua (como si el abuelo fuera en este momento una fuente de memoria de la historia y los valores de un pueblo que no quiere desaparecer) y, además, se inicia un flashback introducido por la voz over, mientras "traduce" lo que el abuelo le dice a Sebastiana, "no quieres volver, pero acuérdate que también hubieron buenas épocas...". Esta voz over "que combina un narrador omnisciente con la personificación de la voz de los sujetos documentados y el doblaje de las breves conversaciones entre ellos" (Calvo de Castro, *Cine documental*) nos permite entender a los espectadores lo que el abuelo le transmite a Sebastiana: le sugiere que vuelvan, juntos, a su pueblo, a sus costumbres y valores ancestrales. Finalmente, emprenden la vuelta, la vuelta a la identidad y a los valores Chipayas. Es interesante que Sebastiana, más joven y curiosa, quiere ir y conocer otra cultura, y es su abuelo, quien le pide que vuelva (al origen). Aquí el cruce inter-etnia (Chipayas-Aymará) que proponen los niños, se ve coartado por el abuelo, que comprende las intenciones de su nieta, pero le sugiere que no se olvide de dónde viene.

En el camino, el abuelo no puede caminar más; Sebastiana sigue y cuando llega a su pueblo, pide que vayan en su búsqueda, pero es demasiado tarde. El entierro del abuelo es otra de las escenas que Ruiz utiliza como "excusa narrativa" para mostrar las costumbres y prácticas de la comunidad (y a su vez esta escena sirve como una suerte de aviso, de advertencia en la parte por el todo; la muerte del abuelo, es la posible muerte del pueblo también). Esta escena, además, dialoga con la placa inicial del film "De la tierra madre surge todo. Todo se hunde en la tierra madre".

⁵ Mas información sobre Jorge Sanjinés en el texto de Mariano Mestman <http://tierraentrance.miradas.net/2009/10/ensayos/mineros-y-campesinos-entre-la-cultura-andina-y-la-insurreccion.html>

El gesto etnográfico es claro: la llegada de Ruiz y su equipo al desierto - en el altiplano-, la relación con los pobladores y sus costumbres, y la mirada sobre este Otro que resiste desde y a partir de los rituales y costumbres ancestrales (como la lectura de los misterios en la hoja de coca). También aparece la tirantez entre etnias, propia de la zona, y la intención de mantener, de que no se pierda. Sin dudas este corto es una apuesta de valoración en el contexto indígena latinoamericano.

El documental brasileño, desde el inicio del cine sonoro hasta el surgimiento de la generación del Cinema Novo (en los años 60's, en sintonía con los nuevos cines modernos- como nouvelle vague-), se articula básicamente (aunque no de modo exclusivo) en torno al Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), y a la figura de uno de los principales directores del final del periodo mudo, **Humberto Mauro** (Pessoa Ramos, 2003). Mauro durante el periodo mudo y la transición al sonoro, inició su carrera en el ámbito del cine de ficción en su tierra natal, Minas Gerais, en el interior del Brasil. Allí tenía un cercano contacto con el principal grupo de cine del país, que giraba alrededor de la revista Cinearte. Mauro se convertirá en un exponente cinematográfico, cuando a partir de las repercusiones de la semana del arte moderno (1922) surgen los ciclos regionales, ciclos de cine por el interior de Brasil. Más tarde, viaja a la gran metrópolis para trabajar en el estudio de la Cinédia, en Río de Janeiro, productora fundada por Adhemar Gonzaga. En 1933, dirige la película [Ganga bruta](#), sonorizada parcialmente, considerada uno de los grandes clásicos del cine brasileño dado su estilo autoral e impronta moderna. Mauro atraviesa una profunda crisis personal y profesional. En 1933 es despedido de la Cinédia y queda sin empleo, teniendo que mantener a siete hijos. Decide entonces aceptar la oferta de trabajo en el INCE (El Instituto Nacional de Cine Educativo). El mismo es creado en 1936 desde el ministerio de Educación y Salud, y estará atravesado por una retórica higienista, con fines de conservación y sanidad. Es importante mencionar como con el surgimiento de la televisión y la consolidación de otros medios de comunicación en los años cincuenta - que articulan lo inmediato y adoptan un carácter expositivo directo-, el cine pierde su aura de medio privilegiado para la vehiculización ideológica hacia los sectores medios escolarizados de la población -que era en mayor medida la intención de la producción documental del INCE-.

Es en la serie *Brasílianas (1945-1956)* -y en este contexto- donde Mauro se aleja de ese tono pedagógico -cientificista- y se sumerge en un Mauro autoral, lírico, poético, idealista. Es desde aquí donde Mauro resiste el azote de la tv. La serie basada en canciones populares brasileñas, está conformada por cortometrajes con una fuerte impronta plástica y estética. El emplazamiento de los mismos en el ámbito rural, la aparición de los lugareños, la evidente exposición de la desigualdad social que habita en ese suelo subsumido en la marginación frente al avance de la maquinaria fabril, son la marca etnográfica de estas producciones. La conciencia de Mauro en este encuentro con el Otro, el tinte poético, estético e idealista que propone, asume la preservación de las costumbres rurales antes de que desaparezcan. El eje en los cantos populares que acompañaban al trabajo en el sertão (campo), bucea en las tradiciones y costumbres rurales de un Brasil que las pierde paso a paso. El trabajo formal del texto maureano, "(...) el rigor de las formas, surge como la simplicidad de la cultura que retrata" (Pessoa Ramos, 2003, p.135).



["Eugenhos e usinas"](#) - min 23:11- (Brasilianas n." 4, 1955 - "Ingenios y Usinas") es un cortometraje "con un arte consumado del encuadre y la plasticidad fotográficas para la captación de escenarios naturales donde el hombre está prácticamente ausente, a pesar de recurrir a la narración explicativa en voz en off " (Pessoa Ramos, 2003, p.33). El corto gira en torno a cómo las usinas modernas sustituyeron a los ingenios primitivos del campo.

Una voz over aparece en algunas ocasiones para expresar y vehiculizar ideas. En un primer momento, esta voz abre el corto poetizando en torno a los nombres de los ingenios de caña de azúcar, que eran tan lindos (El ingenio "esperança", "estrela dalva", "flor do bosque", "bom mirar") que hacían a la gente soñar e inspirarse para crear canciones. A continuación se presenta el vigoroso trabajo en el campo con la caña de azúcar y las maquinarias de madera (con una fotografía impecablemente maureana), sumado a la música alegre popular que acompaña. Luego, se desdibuja este tinte de ensoñación (funde a negro, se detiene la música y vuelve la voz en un tono más duro) cuando entramos dentro de una usina que evidentemente reemplazó el trabajo rural: vuelve ,pero cambiada, la música -es más grave-, se ve claramente la maquinaria que opera (resaltada por el humo) y aparece, evidenciado con montaje, la dinámica fabril. El corto termina en el ingenio, de vuelta en el ámbito rural, paralizado, sin uso, con las maquinarias llenas de pasto, telarañas y con la presencia de animales viviendo en estos lugares abandonados. El trabajo poético que se da entre la imagen y la música, practicando una suerte de montaje rítmico le da vigor e impulso a la idea que construye el corto, y pone en evidencia el trasfondo modernista de la industrialización brasilera de ese entonces.

Para el cine etnográfico, la llegada del *cinema verité* en los años 50's, fue una puerta a nuevos caminos temáticos y estéticos, a métodos de trabajo de campo y a nuevas audiencias. El *cinema verité* surge de la mano de las ideas humanistas de Jean Rouch, quien trabajaba bajo la concepción de la "antropología compartida" y la "etnografía participativa", visible en filmes como "Cronique d'un été" (1960) y "Jaguar" (1967). Las innovaciones de Rouch- la mayoría de los avances en el cine etnográfico en general- estaban estrechamente ligadas a las nuevas formas cinematográficas, es decir a los cambios estilísticos en la cultura fílmica en su sentido amplio, como el neorrealismo italiano y la *nouvelle vague*. Dentro del canon un tanto fragmentado y diverso del cine etnográfico existe una rica historia de experimentación con el lenguaje fílmico. "De Flaherty a Trinh, los cineastas han luchado por hallar un medio de representar "cultura" que se ajuste en cierto modo a la experiencia intercultural "(Rusell, 2008,p.133)



["Tire dié"](#) de Fernando Birri (1958-1960) va a ser junto con títulos ["El mécano"](#) de Julio García Espinosa en Cuba (1955), ["Rio 40 grados"](#) de Nelson Pereira Dos Santos en Brasil (1955) las primeras expresiones de un cine de denuncia concreta y explícita sobre la desigualdad social en la región latinoamericana. Si bien las últimas dos son ficciones, en ambas el trabajo en locaciones reales, con *actores sociales* y la

impronta Neorreslista, le aportan a la ficción un tinte *documental*.

Fernando Birri será uno de los cineastas del continente que intentará promover la idea de un nuevo cine documental. Influenciado por su experiencia como alumno del Centro Experimentale di Roma (aprendiendo las bases del neorrealismo Italiano), entre los años 1950 y 1953 (escuela a la que también acudieron en esos años los cubanos, Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea, entre otros), decide volver a la Argentina para poner en práctica lo aprendido. Crea y dirige la *Escuela de Cine Documental de Santa Fe*, en la Universidad Nacional del Litoral. *Tire dié* será "el primer producto fílmico de la Escuela, realizado y post-producido por más de ochenta alumnos, dirigidos por Fernando Birri. Se trata de una encuesta social fílmica que presenta imágenes en términos de evidencia documental (...) La estrategia brega por un cine nacional, realista y crítico, basado en la investigación de un problema social, en tomar la cámara y salir a la calle para que ,quienes sufren, cuenten su propia historia con sus propias palabras" (Kriger, 2003, p.290).

La "encuesta social filmada" como llama Birri a *Tire dié*, tiene una estructura particular. Inicia el relato con vistas aéreas de la ciudad de Santa Fé, acompañadas por la voz over de un relator que va dando informaciones varias, datos geográficos e históricos básicos de la ciudad. Luego, el mismo locutor, esboza en cifras concretas cantidad de habitantes y nacimientos, cuántas orquestas sinfónicas, peluquerías, joyerías, consumo de tizas, pan y cerveza suceden en la provincia de Santa Fé. La característica de la voz over, el tinte irónico/satírico de la información que provee (ridícula e innecesaria), da cuenta de una suerte de burla que se le hace a esta forma expositiva (Nichols, 1997) que suelen tener muchos documentales donde el comentario dirigido al espectador expone una argumentación dura sobre el mundo, que se pretende única: "el modo expositivo hace hincapié en la impresión de objetividad y de juicio bien establecido (...) apoya generosamente el impulso hacia la generalización" (Nichols, 1997, p.68). La segunda parte del documental, se desprende de esta modalidad, para adentrarse desde la modalidad participativa (Nichols, 2010) en un barrio marginal de Santa Fé, ubicado a ambos lados de las vías del tren que une Santa Fé con Rosario y Buenos Aires. Aquí vemos como la cámara baja, se pone a la altura de los actores sociales, para acercarnos a esas historias. La voz ahora es, además de narrativa, la voz de los personajes. Los lugareños, cuando pasa el tren, corren al costado pidiéndoles a los viajeros que le "tire dié". Es interesante este momento, dado que descubrimos que el título, es de alguna forma, la voz de estos niños que van a correr el tren para llevar una moneda a su casa, es la voz de los que viven al margen. Vemos escenas de la vida cotidiana de este barrio, como trabajan con los animales, lavan la ropa, intercaladas con las encuestas, este gesto que renueva la impronta documental: acercarnos al otro y que se haga oír su voz. Los actores sociales nos cuentan, mirando a cámara, interpeándonos, cosas de sus vidas. "características de sus vidas, tales como el tipo de trabajo al que se dedican, el destino que dan al dinero ganado por los niños en el «tire dié», los motivos que provocan el abandono de la escolaridad y diferentes apreciaciones sobre la realidad que les toca vivir" (Kriger, 2003, 290). Luego vemos como "se preparan" para correr el tren. Las imágenes de los niños pidiendo monedas son vistas desde el tren, con cámaras picadas, por aquellos que tiran las monedas. Esto deja en claro esta división social, "el que tiene esta arriba y el que no tiene está abajo", dando un mensaje claro sobre la problemática de la zona. La desigualdad social y la marginación son moneda corriente en este barrio santafecino. Y evidenciarlo a través del cine, dice Birri, es necesario para que, en algún momento, "deja de ser sólo cine para ser historia, para ser sociedad, para ser política, para ser

militancia" (Krigier, 2003, p.291). Y aquí se puede dilucidar el germen de lo que será el cine militante de los 70's con el Grupo cine liberación y el Grupo de la base, ambos influenciados por Birri. Otro punto interesante que remarca Krigier (2003) es el aspecto técnico de la voz. Es evidente que, a las voces de los actores sociales, que se escuchan por lo bajo, se superimponen las voces de actores profesionales (Francisco Petrone y María Rosa Gallo) repitiendo sus palabras. "Si bien la inclusión de este artilugio estuvo en función de hacer más comprensibles las declaraciones de los personajes, imprime huellas simbólicas definidas. El film intenta dar voz a los marginados sociales, pero para hacerlo necesita de voces porteñas que de alguna manera traduzcan aquello que nos quieren comunicar. Esas voces hablan en primera persona (comenzando unos segundos después del discurso original, para permitir que lleguen al espectador el sonido de ambas dicciones) y también preguntan o aseveran en tercera persona. " (p.291). El punto es que estas voces unifican ,dándole a los distintos sectores implicados en el conflicto, el mismo plano sonoro. Y la denuncia se vuelve más compleja porque se diluye la voz del que está al margen. De todas formas, este documental fue un antes y un después no sólo en su recorte etnográfico y en su mirada sobre lo social, sino que también en relación al lugar del espectador, dándole herramientas críticas para entender el mundo donde vive. Birri buscaba esta actitud crítica dado que (en sus palabras) "ante una colectividad local y nacional en su mayor parte indiferente o en el mejor caso engañada o desengañada como la nuestra, *Tire dié* quiere ayudar a la formación de esa conciencia social por medio de la crítica social latente que en él se ejercita" (Mahieu, 2004, p.102). Fernando Birri es sin dudas " uno de los primeros cineastas en proponer un cine que fortalezca la identidad de los pueblos del continente, «un cine que les dé conciencia, toma de conciencia; que los esclarezca; que fortalezca la conciencia revolucionaria de aquellos que ya la tienen; que los ferverice; que inquiete, preocupe, asuste, debilite, a los que tienen "mala conciencia", conciencia reaccionaria...» (Krigier, 2003, p.191).

Jorge Prelorán es quién marcó el cine documental etnográfico de la región . Era hijo de una norteamericana y un argentino. El desinterés de sus padres por el cine, hizo que no fuera hasta la década del 50 que él se acercara, con apego, a las salas de cine (y luego, de lleno, en su carrera como documentalista). Evidenció cierto racismo familiar, que lo llevó a conocer y dedicar su vida al encuentro con los Otros. Sus estudios de arquitectura se vieron truncados cuando decidió, autoexiliándose, en 1976, y estudiar en Estados Unidos (Taquini, 1994). Dejó un legado de 67 películas, rodadas en distintos lugares del mundo (sobre todo en Argentina y Latinoamérica), conoció diversas culturas, y generó en la región algunos de los documentos más importantes para el cine documental sobre las diversas culturas.

Realizó algunas piezas documentales con el documentalista Raymundo Gleyzer, quien, con el grupo Cine de la base, representaban a la corriente de izquierda del cine militante. Gleyzer fue detenido-desaparecido en 1977, durante la última dictadura militar. Obras como *Ocurrido en Hualfin* (1965) y *Quilino* (1966) fueron el resultado del cruce entre ambos directores. Estas obras tenían una inclinación por la etnografía, el registro en torno a costumbres populares , el enfoque a partir de una descripción científica (antropológica) y la evidencia de la desigualdad social que impera en la región. Luego cada uno siguió su camino, Gleyzer por la militancia y Preloran por el cine etnográfico.

El rasgo fundamental de la obra documental de Prelorán era su inquietud de por explorar las «otras» culturas, las culturas subsumidas en hispanoamericana. La mayor parte de sus películas son documentales de un modo diferente y original, y si bien parecen productos de la mirada antropológica, el autor nunca los definió como tal. La categoría con la que se conocen (que el mismo Prelorán acuñó) es la de «etnobiografías». Prelorán fue aprendiendo, con la experiencia y sus múltiples visitas a diversas regiones, que era importante centrar sus relatos en individuos que representaran a sus colectividades.



Uno de los documentales más relevantes de la carrera de Prelorán en esta línea, la *etnobiográfica*, es [Hermógenes Cayo \(Imaginerio\)](#) (1969). Realizado para el *Relevamiento cinematográfico de expresiones folklóricas argentinas* (1965-1969), financiado por el Fondo Nacional de las artes (comandado por Augusto Raúl Cortázar, especialista en folclore, asesor general del proyecto) y la Universidad Nacional de Tucumán (Campo, 2017, p.197), este largometraje fue parte de los 21 documentales realizados para este fin. En relación a sus referentes, "no debe dejarse de lado la indiscutible influencia del documentalista norteamericano Robert J. Flaherty, el «padre de todos» desde *Nanook of the North* (Estados Unidos, 1922), así como la filmación de *Tire dié* (Argentina, 1958) por la Escuela de Santa Fe organizada por Fernando Birri, que instauró la idea y el estilo de la «encuesta social»" (Ruffinelli, 2003, p.166).

El trabajo etnográfico llevó a Prelorán al norte argentino, donde conoció y trató a Cayo entre 1966 y 1967. "Meses después comenzó a filmarlo en su cotidianidad. Llegó incluso a influir en él, aconsejándole casarse (cuando el severo sacerdote de la región limitaba la participación de Hermógenes en el culto religioso por vivir en «concubinato»)" (Ruffinelli, 2003, p.171). *Hermógenes Cayo (Imaginerio)* es relevante dado que es el primer relato donde se incluye la técnica subjetiva del relato en off. El problema técnico que no permitía la sincronización del sonido directo, fue un gesto estilístico que Prelorán explotó para darle al relato una dimensión más subjetiva y personal. Se aleja del lugar del narrador omnisciente y de corte objetivo, que todo lo sabe, para darle voz y cuerpo a los que no la tienen.

Hermógenes Cayo es un personaje enorme y único en el contexto de la Puna. "Santero de profesión" como el mismo se asume en el relato mientras se lo ve tallando un Cristo con suma prolijidad y atención, pintor de hermosos paisajes norteros, músico, hombre de la casa, un artesano de la vida. El documental discurre con un montaje dinámico, con muchos cortes, por escenas de la vida de Hermógenes y su mujer, el trabajo en el telar, el carnaval, el casamiento de Hermógenes con su mujer, la hermosa escena donde Cayo cuenta como arregló un armonio antiguo y toca algunas frases musicales evidenciando su habilidad por la música (otra de sus habilidades); también retoma momentos históricos, cuando en 1946, 174 jujeños fueron "de a pie" a Buenos Aires para pedir la legalidad de sus tierras- momento en que se ven fotos de Grete Stern muy potentes en blanco y negro-. La muerte de Hermógenes, a sus 60 años por pulmonía, es el final que elige Prelorán para relato. La voz en off de Hermógenes fue sustituida por la de Anastasio Quiroga, pero el relato o las intervenciones orales del personaje, son fieles y verídicas. La belleza del este retrato radica en la forma de caracterización de este hombre en

todas y cada una de sus facetas: su forma solitaria, su vínculo con la comunidad a la que pertenece y su bondad para con ella, su excentricidad, su fe religiosa y su profunda vida artística.

Prelorán se dedicó, entonces, a construir en imágenes y sonidos buena parte del mapa humano, cultural y social de Argentina y otras partes de Latinoamérica. Su toque personal tiene que ver con "con una tendencia que en vez de interpretar «desde afuera» intenta dar voz a sus individuos, ceder de alguna manera el medio (el cine) para que éstos se expresen, en un esfuerzo de mostrar esa cultura «desde adentro» (Paranaguá, 2003,174). Preloran, entonces, piensa desde el individuo hacia la comunidad: el gesto etnográfico tiene que ver con que, tomando historias únicas e individuales como las de Cayo, al mismo tiempo se evidencia a un hombre enteramente sumergido en su comunidad, en sus tradiciones, en su cultura y en sus creencias: se vé al hombre en su entorno. Y todo esto, lo hizo desde la práctica documental, asumiendo el carácter de creador y constructor de esa realidad a la que accedía, respetando las expresiones culturales, vinculando el presente con el pasado (el imperio incaico).



["Camino hacia la muerte del viejo Reales"](#) (1968-1971) de Gerardo Vallejos, es un documental que gira en torno a la vida de Gerardo Reales y su familia, campesinos de un pueblo cañero de Tucumán.

El mismo, de corte etnográfico, construye discurso desde la posición militante y revolucionaria que sostenía el Grupo Cine Liberación, grupo al que pertenecía Vallejo junto con

Pino Solanas y Octavia Getino, activo en los 60's y 70's. La impronta política del grupo era clara: estaban alineados con el peronismo, defendían la lucha sindical, la resistencia, la militancia, pertenecer al gremio, al partido, a las agrupaciones en general; pensaban en la unión de los trabajadores, en su fortalecimiento; que el trabajador sea consciente de su situación de explotación y "tome las armas". Las obras del GCL buscaban siempre dar una "solución" al pueblo subsumido en la desigualdad, buscaban dar carnadura a la situación de explotación que vivía el trabajador en la Argentina para llegar al objetivo final, la liberación nacional. ["La hora de los hornos"](#) (1966-1968) fue la obra más emblemática del grupo y uno de los documentales más reconocidos de la región. Supo poner sobre la mesa de una forma transformadora, las contingencias del continente: la colonización, la explotación y la desigualdad.

La estructura de "Camino hacia la muerte..." es interesante. Inicia el film con un primer plano de Gerardo Reales; mientras arma un tabaco, mira a cámara y confiesa en off, "tengo muchas cosas para contar". Luego vemos a la familia de Reales, lo que queda de ella, según su relato. Muchos de sus hijos se han ido, no hay trabajo. A continuación vemos a la familia Reales en una fiesta: sobre el baile, la música, los títulos de la película. Luego, un paneo muestra a toda la familia y una voz over, presuntamente de Vallejo, narra decisiones del equipo técnico: "esta fue la primera filmación, la hicimos en el mes de junio de 1968, festejábamos el inicio del trabajo". La voz es empática, revela, narra los sucesos y se involucra en ellos. Esta voz asume un rol activo en el film, no sólo desde el gesto etnográfico de acercarse a la familia Reales en

Tucumán y a las problemáticas que la envuelven, sino también desde el gesto militante. "Desde esta primera filmación intentamos aproximarnos al conocimiento de nuestra propia realidad, y lo hicimos a partir del contacto directo y vivo de su principal protagonista, el pueblo". De aquí en más, la voz over estará siempre ligada a narrar la historia, expresar ideas y develar avatares o decisiones formales que tomó el equipo técnico.

El gesto reflexivo (Nichols, 1997) que asume el film es claro, "aborda la cuestión de *cómo* hablamos acerca del mundo histórico" (p.93). "Los textos reflexivos son consientes de sí mismos no solo en lo que respecta a forma y estilo, sino también en lo tocante a estrategia, estructura, convenciones expectativas y efectos" (p.93).

Luego el film se divide en tres partes, cada una pertenece a la historia de algún hijo de Reales, aún instalados en el pueblo: Angel, Mariano y "El pibe".

En el bloque de "El pibe", la voz over nos anuncia que "con él hemos recreado la vida de un activista sindical, aquello que El pibe no fue en la realidad, pero que quizás hubiese deseado ser, o que tal vez lo sea". La idea queda planteada, estamos frente a reconstrucción; ya vimos otras en el film, pero aquí, además, se anuncia. Como indica Krigier (2007) "Para Vallejo el Pibe es «el proyecto de ese hombre nuevo que se construirá a partir de la liberación nacional y social del pueblo»" (p.337). Al GCL, "El pibe" como representación de un activista sindical, les permite vehiculizar ideas que tienen desde y hacia el pueblo. La teatralización que muestra este bloque, como peleas entre él y su mujer recordando en sus bruscos y violentos movimientos de cámara los gestos de experimentación de la Nouvelle vague, como su viaje en tren relatando el encuentro con los tucumanos aplastados por sus capataces, da cuenta del gesto de puesta en escena que trabaja el documental y devela el proceso de filmación, evidenciando la enunciación. También aparece un encuentro en un sindicato real, dónde el personaje de "El pibe" es parte. En la modalidad reflexiva (Nichols, 1997), se concreta el encuentro entre el realizador y el espectador, más que entre realizador y sujeto. Porque el espectador es interpelado, se busca que sea consciente, como lo es el realizador, de la intervención que se está haciendo en la representación fílmica.

Como indica Krigier (2003) "El film construye unos personajes que muestran a modo de **contrainformación** otra manera de entender la maternidad, la familia, la diversión, el amor y en general las prácticas vitales, sin negar sus contradicciones internas" (p.338). Aquí, como ya habíamos mencionado de la mano de Rusell (2008), la contra-información tiene que ver con dar otra cara de la que se expone cotidianamente en los medios masivos, que ocultan más que develar.

Esta película se hizo mientras en el país ejercía su poder la dictadura militar de Onganía, y se tuvo que hacer la post en Roma, porque «corrían peligro sus negativos». Estrenada en Tucumán con el auspicio de la Juventud Peronista y la FOTIA (sindicato de los obreros de la industria azucarera), se convirtió en una bandera de la lucha popular y no logró escapar a la censura en 1972; en 1973 con la vuelta a la democracia que este documental se hace visible.

Si bien, como ya hemos visto, los vínculos entre documental y etnografía son de larga data y se remontan a los comienzos del cine, en las últimas décadas la teoría del cine documental manifestó un renovado interés por la etnografía como campo de conocimiento que indaga las

múltiples formas de acercamiento a los sujetos que pertenecen a una otredad cultural, etnia, religiosa, política o social (Piedras, 2014, p.204). Esta renovación tiene que ver con una crisis de representación que se detecta en la antropología y en otros campos de las ciencias humanas desde la década de los *ochenta* (antes mencionada).

Nancy Lutkehaus y Jenny Cool explican que (citado en Piedras, 2014) esta crisis se debe a que la metodología de trabajo tradicional de la etnografía reproduce las relaciones hegemónicas de autoridad y representación del colonialismo occidental, silenciando visiones y voces alternativas en favor de discursos que se alinean con la ideología y el sistema de valores de los investigadores. Cabe destacar que si bien los ejemplos que analizamos hasta aquí no tienen estrictamente estas características, se pueden encontrar en la historia del cine documental y, sobre todo en los medios de comunicación masivos -como la Tv-, expresiones en donde aparezcan estas relaciones hegemónicas de autoridad que exponen las autoras (p.204-205).

Continuando con Nancy Lutkehaus y Jenny Cool, las autoras observan *dos tendencias* en el documental contemporáneo que apuntan a subvertir los modelos de acercamiento y representación de los otros de la tradición etnográfica. La primera se vincula con las *estrategias de autorepresentación*, en las que el otro cultural que habitualmente es el objeto de los documentalistas se convierte en el productor de su propia imagen, trastornando así las relaciones de poder entre sujeto y objeto de la representación. (...) La segunda tendencia explora las sociedades contemporáneas atravesando las fronteras nacionales en busca de persistencias identitarias en una cultura de orden transnacional. En estos filmes, la documentación de actores sociales procura *traspasar los límites de una única cultura o comunidad* con el objetivo de comprender las formas *transnacionales* de circulación de personas y bienes (citado en Piedras, 2014, p.206-207).

Es decir, toma forma en la práctica documental, una modificación en las posiciones habituales entre sujeto y objeto, dado que el Otro ya no es un "otro primitivo" o exótico habitante de una aldea lejana o más allá de las montañas, sino que la atención (y la representación) se vuelca a las sociedades y culturas en las que el investigador está inmerso, como parte activa de las mismas. El Otro es mi vecino, mi familia, mi grupo de amigos, mi entorno (el del investigador), están cerca y nos interpelan en este mundo de interrelaciones culturales. Se replantea ese binomio heredado (ellos-nosotros), y lo tensiona, por la proximidad, por lo compartido. Michael Renov trabaja con la idea de "etnografías domésticas" en donde esta modalidad "empareja la autointerrogación con la preocupación etnográfica por la documentación de la vida de los otros" (Citado en Piedras, 2014, p.207).

Entonces, a partir de lo dicho en el párrafo anterior, a principios de los ochenta, sin poder afirmar todavía que esto se vuelve una tendencia en el cine documental etnográfico (cuando parecía que con la ausencia de Prelorán la producción de cine etnográfico pasaría a ser solo un recuerdo) comienzan a tomar forma lo que llamaremos "**Etnografías urbanas**", un cine etnográfico que busca documentar las problemáticas de la ciudad como punto de partida, para pensar a un Otro que se presenta cercano, accesible, cotidiano. Y es aquí donde sin dudas el binomio "ellos, nosotros" comienza a problematizarse, a ponerse en crisis; no decimos con

esto que se disuelve, sino que comienza a redimensionarse esa distancia que hay entre (ellos y nosotros-que filma, que construye discurso-).

Cine testimonio, es un grupo de cineastas que trabaja entorno a experiencias filmicas que, justamente, buscan dar testimonio de la marginalidad y otorgar visibilidad a aquellos que no cuentan para las instituciones públicas y/o cinematográficas; se buscaba documentar las hondas consecuencias que había dejado la última dictadura militar con un abordaje de corte etnográfico. La productora se encargó de distribuir y exhibir algunos títulos como *Los totos* (M. Céspedes, 1982), *Ni tan blancos ni tan indios* (T. Bauer y S.Chanvillard, 1984) , entre otros (Campo, 2012, p.90).

Más adelante surgiría *Cine Ojo*, productora de Marcelo Céspedes y la antropóloga Carmen Guarini, "que seguiría refrescando la vertiente etnográfica en el cine argentino con *Hospital borda: un llamado a la razón* (Céspedes y Guarini, 1985) y *Buenos Aires crónicas villeras* (Céspedes y Guarini, 1988" (Campo, 2012, p.90). La influencia de Dziga Vertov en la técnica documental de la productora de Céspedes-Guarini es innegable; lleva el nombre de su teoría más emblemática. La dupla, bajo esta influencia, se centra en la expresividad del suceso filmado, en los ángulos de las tomas, las luces y sombras, la calidad de la imagen y en el montaje. Además, en la forma de aproximación al sujeto de estudio, se evidencia una influencia de Jean Rouch, con quién Guarini estudió en la Universidad de Nanterre, y con quién compartían la gran admiración por Vertov (André, 2007, p.46 y 49).



[*Buenos Aires crónicas villeras \(1988\)*](#) es un documental que gira en torno a la erradicación de las villas de la Ciudad de Buenos Aires durante la última dictadura militar y la re-aparición de las mismas con la democracia. El documental se inicia con dos placas que nos permiten entender el contexto pasado y actual en la ciudad. Durante los primeros años de la última dictadura militar, 200.000 personas son expulsadas de las villas de Retiro y Bajo Belgrano (casi la

totalidad de las personas que vivían en las mismas) hacia el conurbano bonaerense. Con la vuelta a la democracia, se vuelven a repoblar las villas.

El documental toma varios temas: la problemática habitacional resultante de los desalojos masivos en la ciudad de Buenos Aires, la represión a la que se vieron subsumidos los habitantes de las villas, la violencia institucional ejercida durante la última dictadura militar, las formas de resistencia de la comunidad, las representaciones sobre los villeros en ese contexto, el rol que tuvo la Iglesia católica (el padre Carlos Múgica fue quien organizó el movimiento villero) y el asunto del negocio inmobiliario en la ciudad- la dictadura mercantil- (Daich Varela, 2016, Campo, 2012).

El documental de Céspedes y Guarini entremezcla la modalidad de observación y la participativa (Nichols, 2001). Por momentos la cámara (los realizadores) miran sin intervenir, observan escenas de la cotidianidad de los personajes; y por otros, predomina en el film la entrevista, el intercambio. El inicio del film marca con una pregunta esta segunda modalidad.

Posiblemente Guarini le pregunta a una de las protagonistas sobre placa negra "Mica, a usted que le parece esta idea de que se haga una película sobre las erradicaciones?" Y Mica responde "Es importante que se haga?". La imagen de mica aparece en un plano pecho, mientras las voces se escuchan en off. ¿Y porque es importante?" pregunta Guarini, "Así todo el mundo se entera lo que nos pasó a nosotros" responde Mica. Luego de esta conversación, el título del film.

La estructura del documental recurre principalmente a cuatro testimonios en su búsqueda de reconstruir la historia de las erradicaciones. Los mismos son acompañados por filmaciones de las villas en su etapa de repoblamiento y material de archivo sobre ellas durante la dictadura militar.

El film comienza mostrando imágenes de la villa, a los habitantes, sus casas. Un hombre desayuna y sale hacia su rutina de trabajo. Un paneo acompaña al personaje desde la salida de su casa, pasando por delante de los edificios más altos de Buenos Aires- se escuchan los anuncios por altoparlante de las plataformas de Retiro-; se pierde entre el verde de los árboles de la estación de Retiro y vuelve a entrar en plano ya en "la ciudad", rodeado de gente, de colectivos, en el corazón de Retiro, relatando en off su historia de vida. En un solo movimiento de cámara aparece el contraste entre las viviendas de la villa y los grandes edificios suntuosos. La cámara va y viene, entra y sale de la villa hacia la ciudad y de la ciudad hacia la villa. Este será el tema central de este documental, problematizar sobre el lugar de la villa y de los villeros. Es interesante esto dado que aquí puede verse la renovación etnográfica de la que hablábamos: la ciudad y la villa dialogan (Daich Varela, 2016). Es una Y la otra. Aquí este espacio Otro no aparece alejado del espacio Uno, sino que todo lo contrario, son uno parte de otro, están interrelacionados. En este dialogo se revela como la lucha por el espacio físico-habitacional, es al mismo tiempo una resistencia social, la búsqueda de un *lugar* en la sociedad (además de vivienda). Aquí se evidencia una doble búsqueda: la del documental de desarmar los discursos estigmatizantes en torno a los villeros y su forma de vida y, la de los villeros (desde y hacia el documental) de dar cuenta cómo ese estigma ha sido (y sigue siendo) parte de un imaginario socio-político cultural. Como indica Campo (2012) "los realizadores no hablaron , ni <para>, ni <por> el pueblo, sino <a través> " (p.167). Lo que se buscó en este film es "testimoniar para reflexionar representando" (p.167). El lugar que buscan re-apropiarse los antiguos habitantes de la villa, no es sólo espacio-físico, sino de alguna forma, simbólico.

A través de la forma en que aparecen representados los espacios, los testimoniantes y los personajes, los filmes proponen nuevas construcciones sobre la identidad villera y nuevas narrativas sobre el pasado reciente.

Como indica (Daich Varela, 2016) "Uno de los testimonios es el de Teófilo "Johnny" Tapia, quien fue y sigue siendo un reconocido referente de la Villa 31, hoy al frente del Comedor Padre Mugica. También fue parte de la Comisión de Demandantes, el grupo que consiguió que en 1979 se detuvieran las erradicaciones a través de una medida judicial de 'no innovar'"

En relación al *dialogo* (poner en crisis el binomio ellos-nosotros) que propone el documental entre los espacios, es interesante como varios de los recorridos al trabajo de Tapia u otras

personajes muestran las cercanías de la villa a los grandes edificios de oficinas, a la gran ciudad, al este espacio "Otro". El ir y venir se muestra como algo cotidiano, de todos los días. "El documental busca dar cuenta que ese supuesto encierro de los villeros, con sus hábitos y costumbres, en la villa, no es real. *La villa es parte de la ciudad*, del mismo modo que los villeros son parte del mundo del trabajo y de la vida urbana cotidiana" (Daich Varela, 2016). Esta mirada sobre el lugar estigmatizante de los villeros y la villa en el entorno urbano, tiene que ver con la construcción que se hizo de ellos y del espacio villa durante la última dictadura militar (y que sigue enraizado en el imaginario social actual), una construcción al servicio de los proyectos políticos de la época. Como continua Daich Varela (2016) "Desde la propia Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires y organismos oficiales como la Comisión Municipal de la Vivienda (CMV), así como los principales medios de comunicación se promovió una caracterización de los villeros como vagos, delincuentes y borrachos. Al mismo tiempo, se los retrataba como gente ajena a la ciudad que se hacía uso de las ventajas de vivir en Buenos Aires, sin realizar ningún aporte (Oszlak, 1991)". Es evidente que la intención de este documental es desarmar ,a partir de los testimonios y los recorridos en dónde dialoga la villa y la ciudad, la idea de la división tajante entre villa y ciudad, la villa como un lugar Otro, peligroso, lugar de segregación. La personas que viven en la villa trabajan y conviven con la gente de la ciudad, dado que son trabajadores de la ciudad (y viven en la ciudad). La villa 31 queda físicamente en la ciudad, aunque en el imaginario 'quede más lejos'.

Como indica Daich Varela (2016) "al terminar la dictadura militar, el formato audiovisual cumplió un rol fundamental en el registro y conservación de los testimonios de las víctimas de terrorismo de Estado (...) buscando (...) evidenciar los crímenes de la dictadura, que se encontraban invisibilidades, a través de las imágenes y testimonios (Feld, 2009). En este sentido, el rol central que tiene el cine en la re-construcción del pasado lo convierte en una fuente fundamental para el estudio de la memoria social (Aprea, 2012).

En el año 1994, durante el gobierno menemista, se sanciona la nueva ley de cine (Nº 24.377). La ley promovió y estimuló la producción de cine en Argentina. Surge así, bajo esta coyuntura, el movimiento que se conoce como Nuevo Cine Argentino. La expansión del cine documental en esta época fue como nunca antes en Argentina (y en la región). Esto se debe a las nuevas regulaciones en varios de los países Latinoamericanos (así como en Argentina se sanciona la nueva ley, por ejemplo en Brasil, en 1993, también se sanciona una nueva ley de cine y en el 2001, se crea ANCINE, Agência Nacional do Cinema, que se encarga del fomento, regulación y fiscalización del mercado de cine)⁶. Además el avance de las nuevas tecnologías, que abarataron los costos y facilitaron las estrategias de producción, generó lo que Maxime Baker afirma (Citada en Campero, 2009) la nueva edad de oro del documental "que interpela el viejo paradigma del cinema verité propio del cine moderno a partir de una multiplicidad de estilos y orígenes". En el documental contemporáneo, con el cruce de límites, géneros y estilos (evidenciando como siempre el carácter híbrido del mismo), con el borronero del rol del director (convirtiéndose en protagonista), se deja ver cómo el nuevo cine documental, más que exponer una verdad, evidencia la búsqueda como proceso en sí mismo, la representación

6 Para más información <http://caci-iberoamerica.org/quienes-somos/paises-miembros/brasil>

del que-hacer documental (Campero, 2009) .En Argentina, "La televisión y yo" (Andrés Ditella, 2003), "Los rubios" (Albertina Carri, 2003) "Espejo para cuando me pruebe el Smoking" (Alejandro Fernando Moujan, 2004) entre otros tanto títulos, están dentro de lo que se definió como Nuevo Cine Argentino.



["Estrellas"](#) (2007) de Federico León (dramaturgo) y Marcos Martínez, es un documental surgido en el contexto antes mencionado. El mismo gira en torno a la figura de Julio Arrieta, representante de la compañía teatral de la villa emergencia 21, situada en el barrio de Barracas, a los márgenes de las ciudad. Como indica

Aisemberg (2013) "Con la pretensión de cuestionar las tradiciones dominantes de representación, los trabajos escénicos y cinematográficos de Federico León incorporan estrategias performativas y despliegan entrecruzamientos entre distintas formas artísticas. Este enfrentamiento se encuentra en consonancia con las rupturas desarrolladas por el teatro posdramático, el Nuevo Cine Argentino y las tendencias renovadoras del documental argentino desarrollado en ese período" (p.3). El cruce entre la modalidad participativa la modalidad reflexiva, sumado a algunos rasgos performativos, generan una nueva mirada sobre el lugar del villero en la sociedad (uno distinto del documental de Guarini y Céspedes). Activos pero fuera de campo, los realizadores dialogan con Arrieta, nos interpelan y proponen nuevas formas de representar la villa.

Arrieta, antes de la formación de la compañía en pleno colapso y crisis del 2001, ya tenía experiencia en conseguir "extras" dado que durante los años de la crisis de los 90's se realizaron varias producciones televisivas que expusieron las heridas del neo-liberalismo. Una de las primeras escenas del documental es una entrevista a Julio Arrieta, quien explica las posibilidades laborales que propone la "empresa" que maneja: "quiero crear una fuente de trabajo, quiero que la gente de la villa pueda trabajar de pobre, lo que somos, no nos avergonzamos por ser pobres, queremos que nos dejen trabajar de pobres, que los sindicatos de actores nos den lugar para poder trabajar como si fuéramos artistas que hemos estudiado en un conservatorio. Somos portadores de cara". Parte de esto que dice, se escucha en off, sobre imágenes de rodajes en la villa, ilustrando las palabras de Arrieta. Como indica Amado (2010) "Ser 'portador de cara' consiste en exhibir una apariencia que presenta rasgos previamente definidos por la jerga policial, es la policía quien condena a los sospechosos por "portador de cara" de ladrón, proxeneta, prostituta. Ser portador de cara refiere a reconocer implícitamente un destino virtual de prontuario" (p.177).

El trabajo de León, continúa Amado (2010), consistió en encuadrar a los pobres y el discurso de los pobres para hablar no de la pobreza como precariedad de existencia, sino de la *pobreza como actuación, como representación* (...) No de las manifestaciones materiales más evidentes de la nueva pobreza, ni de la potencia significativa de los pormenores que la constituyen, sino de la inscripción de sus huellas en los cuerpos y rostros, la construcción de una visión sobre la

superficie de esas apariencias y la devolución del otro desde su apariencia autopercibida. (p.177).

Hay una secuencia interesante dentro del film. Arrieta narra una historia en Plano Pecho a cámara. Un conocido lleva a su casa a un señor que quiere filmar en la villa; la recorren y algo no le convence. Arrieta le ofrece construirle una villa para su película, armarla con sus compañeros, rápido, desde 0. Nunca le responden. Luego Arrieta se entera que a su casa había ido Alan Parker buscando locaciones para la película *Evita* que se filmó en 1996 en Argentina, con Madonna como protagonista. A continuación de esta escena se ve como un grupo de hombres de la villa construye en tiempo record (el contador que está en la parte inferior del encuadre lo evidencia) una casilla (una como la que hubieran construido si Parker aceptaba la oferta de Arrieta). Finalmente, Arrieta y su familia se sientan dentro de la misma (en una mesa, con sillas, mate y biscochos) para terminar de coronar la escena. Este gesto performático, resulta muy interesante para pensar como se articula lo real -la construcción de esta precaria casilla (que es la forma de vivienda de algunos de los habitantes de la villa)- y la puesta en escena en sí, el gesto de hacer una vivienda, de construir una villa (que era para Parker), construir la realidad de los habitantes de la villa. La puesta en escena de la forma de vida en la villa.

Una vez más, como en otros, este documental tiene un juego entre ficción y documental. Hay mezcla de materiales de archivos, con ficción- la ficción que está llevando a cabo Arrieta en la villa-, con performance. Como indica Aisemberg " Si bien en este aspecto se acerca al Nuevo Cine Argentino, en definitiva se distancia de esas búsquedas estéticas de inclusión de actores no profesionales al inscribir en sus imágenes una reflexión y una problematización sobre los límites que el mismo Nuevo Cine Argentino había generado al convocarlos para componer únicamente imágenes de la pobreza, que reiteraban gestos de dominación simbólica. El análisis de la cuestión de la representación de los sectores subalternos que efectúa el film, recorre las distintas facetas del problema de la cultura popular: la existencia de una cultura de aceptación de la dominación, la búsqueda de autonomía simbólica, las estrategias de apropiación y las relaciones con la cultura dominante."

Amado (2010) explica una serie de analogías que aparecen en este film, "Una serie de cuestiones se abren a partir del trabajo de Leon y Martinez, el vínculo entre trabajo y sociedad, entre exclusión e integración, entre representación y realidad. Cuestiones que a su vez piensan sobre la explotación y manipulación de los pobres, y la aceptación de parte de ellos, aparentemente acritica o resignada, de esa condición. También a la distancia entre la experiencia de vida (ellos *son* pobres) y la representación estética (¿deben *hacer* de pobres? y sobre todo ¿de pobres que responden al imaginario extendido sobre la apariencia del pobre?)."

La anteúltima secuencia del film, se muestra en pantalla completa una página web con una cumbia de fondo, página en la que Julio Arrieta ofrece imágenes de locaciones de la villa y de sus actores. La web parece un video juego, tiene esa estética, y una frase nos introduce: "no quiero ser un divo", firmada por el mismo Arrieta. Hay varias pestañas, entre ellas "locaciones", donde se ven los espacios que brinda la villa para filmar ("canchita" "Ford falcón

Arrieta "casa tipo deler") y "personajes típicos" (con fotos de aquellos que podría representar "policías", "mucamas" ,"barrabrava" , "ladrón"). Las fotos responden a los estereotipos estigmatizantes que arroja el imaginario social construido en torno a la villa.

Si antes, en un contexto que marcó profundamente el llamado nuevo cine latinoamericano en los años 60-70, la noción que animaba la dramaturgia de las películas era de la síntesis, la capacidad de un personaje para significar un grupo, una clase ,una época, hoy importa más pensar en personajes singulares, que plantea una interrogación particular al mundo y entienden al mundo como una representación. Y esa dimensión atraviesa la realidad que se supone construye el documental en general, y éste en particular con su cumulo de referencias. (Amado, p.182)

Arrieta (y el film) pone en crisis su lugar (es decir, el lugar de quienes representa discursivamente) de villero y de lo que implica "ser villero" en el imaginario social de una forma particular; no deconstruye ese imaginario social en el que el villero es un marginal, un ladrón; no desarma ese imaginario que se ha montado en relación a que la villa queda lejos, allá en un margen lejano (cuando muchas villas están en el medio de barrio céntricos); no desarticula la discriminación hacia el villero por ser "portador de rostro" (ni lo que "portación de rostro" significa). Aquí Arrieta pareciera que se aprovecha del imaginario y lo hace rentable: "ya que nos discriminan, que nos paguen", "somos villeros, queremos hacer de villeros" "queremos que nos paguen por ser lo que somos". Arrieta se "sube" al imaginario que se ha creado en torno a "ser villero", se solapa a él y lo exprime. Pareciera que Arrieta con su empresa tiene claro su metier, pero aún en la valiosa lucha desde dentro, habría que pensar si, de todas formas, lo que esta sostenido Arrieta es que sus actores hagan de pobres que responden al imaginario extendido sobre la apariencia del pobre, sin desarmar ese imaginario tan pregnante.

El título "Estrellas" pone en evidencia esa tensión que atraviesa el film. Los actores de la villa, hacen de villeros; algunos, en palabras de Arrieta, ya están preparados para hacer de otros personajes ¿Son estrellas? ¿ellos se consideran como tales? ¿qué es ser una estrella? ¿ser una estrella supone un reconocimiento ante un público?¿cómo son reconocidos estos actores? ¿qué significa que hacen de "lo que son"?

[Eduardo Coutinho](#) (1933-2014) fue un documentalista brasileño. Él mismo se define como un 'antropólogo salvaje' dado que, en cada visita etnográfica, no solía estar tanto tiempo en un mismo lugar para conocerlo. Fue contemporáneo, amigo y colaborador de muchos cineastas del Cinema Novo en los años 60's, pero no es hasta los años 80's, a sus 50 años, que comienza a afirmarse como director. Nació en San Pablo en 1933. Estudió cine en el Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC) de París. Con sus 10 años de trayectoria como periodista en el Globo Reporter, se llevó consigo la habilidad de preguntar. Su cine tiene una característica que lo diferencia de otros documentalistas: hace un cine de *conversación*. Lo que hace es una memoria fílmica de personas comunes, sin grandes teorizaciones sobre categorías sociológicas, sino micro-historias de personas comunes y particulares. Dice "filme lo diferente a mí, me interesa lo que no soy. Por eso las favelas, los obreros, las mujeres. No solo una diferencia de clase, una diferencia A MÍ". Su precisión a la hora de hablar y conocer al otro es

magistral; lo hace como el mismo dice "vacío", sin juzgamientos, abierto a escuchar al otro y entenderlo. Es un icono del cine documental en Latinoamérica.

Posiblemente la tradición del cinema verité francés y el film-manifiesto "Chronique d'un été" (1961) de Jean Rouch hayan sido de gran influencia: se busca generar otro tipo de relación entre quien filma y quien es filmado y la transformación de los involucrados en función de la película. La interacción entre cineasta y aquellos que el cineasta filma es explicitada en la imagen. Coutinho sin dudas toma esto como punto de partida y lo hizo propio. Retrata personas de carne y hueso que viven en día a día en Brasil: en la ciudad, en las favelas, en el campo; personas que cuentan sus historias de vida, sus males, sus alegrías, sus defectos, sus virtudes. Su cine se basa en las historias que le cuentan y en la palabra, en la conversación que se genere entre ellos. Se trabaja con las historias que la gente común tiene para contar.⁷



"Hombre marcado para morir" (Eduardo Coutinho, 1964-1984) es un documental que, como otros, arroja una nueva mirada sobre el cruce entre ficción y documental. El mismo da inicio a la prolífera carrera como director de cine documental que desarrollará Coutinho. Es "una película dentro de otra" (Russo, 2013). El proyecto comienza en 1964. El realizador se embarca ,con el apoyo de la universidad, en la filmación de una película

de ficción basada en el asesinato de un líder campesino de Paraíba (nordeste), Joao Pedro Teixeira, ocurrido en 1963. El rodaje comienza; trabajan en la película Elizabeth Teixeira, la mujer del dirigente asesinado, sus hijos y otros campesinos. Con el inicio de la dictadura militar en 1964, el ejército interrumpe la filmación, se ordenó eliminar el material filmado y parte de los campesinos que trabajaban en el film fueron presos. En 1981, Coutinho con una parte del material que había logrado esconder, decide terminar lo que había empezado años atrás. Decide emprender la búsqueda de Elizabeth y su familia ,allí ,en el nordeste brasileiro. En el devenir del film, Coutinho hace entrevistas a varios de los campesinos que participaron en el rodaje de 1964. El film se centra Elizabeth Teixeira. Luego de 17 años de vivir en la clandestinidad, Elizabeth comienza a contar su historia de vida en el campo, su lucha, su pertenencia a la liga campesina, su participación y apoyo a la reforma agraria, su actividad política en la zona, la decisión de irse y esconderse, de cambiar su identidad, de dejar a sus hijos y partir. Y es el documental, esta visibilización, lo que estimula el reencuentro de Elizabeth con sus hijos. Coutinho y su equipo buscan y entrevistan a los hijos de Teixeira y va lentamente, poco a poco, permitiendo al espectador dilucidar la historia de esta familia.

El documental inicia con una imagen en color, en donde se vé a un grupo de hombres acomodar un proyector. Luego el film sigue con imágenes en blanco y negro, evidentemente las que habían filmando en 1964 en la comunidad de campesinos, en la organización campesina que lideraba Teixeira; van acompañadas por la voz off de un relator, bajo una suerte de tono informativo. Intercalada, aparece la voz del propio Coutinho que, en otro tono,

⁷ Recomienda para ampliar conocimientos sobre Coutinho esta nota hecha por el [Grupo Kane a Eduardo Coutinho](#), este [video](#) en donde explica cuál es su praxis y esta [Master Class](#).

uno subjetivo, va explicando sus sensaciones y decisiones en relación al proceso de trabajo del film. Estas voces articulan el juego de "a dos" que se genera a lo largo de todo el film: el pasado y el presente, la ficción y el documental, el blanco y negro y el color, la información dura y el proceso de trabajo interno del realizador (y su equipo). Así, el documental constituye una gran obra en donde múltiples capas discursivas, formales y temáticas se entrecruzan: la memoria de la lucha campesina inmersa en un contexto dictatorial y violento (y su vínculo con la revolución cubana); la memoria de una familia (y su re-encuentro); los avatares de la identidad; la relación del documentalista y el sujeto de estudio; el poder del cine de transformar y transformarse; la búsqueda como motor de la creación. Esta obra es un verdadero gesto de reconstrucción y visibilización a partir del material fílmico y de las historias las personas del campo.

En la trayectoria fílmica documental de Eduardo Coutinho hay algo que está siempre presente: el Otro, desde una perspectiva sincera y abierta, y la cualidad de experimentar con lo nuevo. Cada obra a su manera, con la fuerte presencia de conversaciones con personas (entrevistas), a partir de diferentes artilugios (desde voz en off, material de archivos fílmico o de comunicación, ficcionalización, performatividad, etc) proponen y abordan una forma nueva de mirar lo documental, el artilugio, lo real, además de pensar y profundizar en las historias de personas, del mundo en el que vivimos. Y este es el gran aporte que deja Coutinho en la cinematografía documental latinoamericana, la renovación y la inspiración que arrojan el visionado de sus obras.



"Juego de escena" (Eduardo Coutinho, 2007) vuelve a problematizar sobre el límite (difuso) entre el documental y la ficción; una vez más, sin tapujos. Mujeres cuentan sus historias a cámara; Coutinho participa (Nichols, 2001) activamente en las historias. Su lugar como entrevistador es fundamental. Tiene un doble rol: uno en el entramado fílmico, y otro moral, sus preguntas tienen un límite, el otro. Hay una reflexividad formal (Nichols, 1997, p.106) que se expresa en el *dispositivo formal* del juego de actriz-no actriz. El efecto político que emerge de este juego, propone una revisión de las formas de representación contemporáneas. A su vez el tinte performativo, generado por el juego, por la locación elegida (un teatro), suma ingredientes emotivos, emocionales, que permiten lo experiencial, nos hace ser parte y vivir junto con ellas sus historias, como indica Nichols (2001) "esta modalidad nos quiere hacer sentir más a nivel visceral que a nivel conceptual" (p.203). Este complejo andamiaje deja ver las intenciones de Coutinho: preguntarse y preguntarnos por la esencia de la representación cinematográfica (y porque no de todo el espectáculo per se). Todo esto a partir de los relatos, de las historias, del juego.

El primer plano del documental es un anuncio en el diario que la propia producción del film emite "Si usted es mujer y vive en Rio, tiene una historia para contar, y quiero participar de un documental, acérquese". Un teatro es el escenario de este documental, vaya paradoja: la escena. Mujeres de distintas edades, ocupaciones, cuentan sus historias a cámara. De fondo se ven las butacas del teatro. Todos estamos en escena (sobre las tablas): el equipo técnico, Coutinho, las entrevistadas, y nosotros, los espectadores. Es decir, no miramos el documental

desde las butacas, no vemos la escena desde "afuera"; somos parte del juego. Conutinho entrevista, hace preguntas, se lo escucha fuera de cámara. Algunas veces vemos como alguna de las entrevistadas sube las escaleras para llegar al escenario, otras veces vemos como se acomodan, otras veces vemos al mismísimo Coutinho. El devenir del film son varias mujeres contando sus historias. De pronto, el juego se evidencia. Una mujer dice lo mismo que dijo la mujer que la precedió. El juego es el de la representación: una mujer -que será representada-, cuenta una historia (que, a su vez, se re-presenta a sí misma) y una actriz representa a una mujer. Y entonces el film nos convoca a una suerte de juego de "quien es quien", ¿Quién es la portavoz de esa historia y quien es la actriz que lo representa? ¿Quién representa a quien? ¿Que se representa? He aquí el juego. Se evidencia la representación: se pone en escena (literal) la escena (la representación) mediante lo fílmico (otra capa de representación). Una vez más aparece de la mano de este director la complejidad, el entramado, el constructo. Las múltiples posibilidades de lo documental.

Hay una escena interesante en el film. Luego de que viéramos contar la misma historia en cuerpos de mujeres distintas (y quizás hasta intuyamos cual de las dos es la actriz), aparece Coutinho de espaldas y una de las mujeres de esa dupla. Es la actriz, se devela el interrogante. Coutinho le hace marcaciones sobre su performance "fue muy contenido". La actriz explica qué cuando comienza a hablar de la hija (sobre la hija de la no-actriz) ella recuerda a la suya propia y se quiebra "por la memoria emotiva" explica. Luego la actriz hace un suerte de reflexión en relaciona las lagrimas: "cuando el llanto es verdadero, la personas siempre intenta esconderlo" Coutinho le hace algunas preguntas, "¿estás hablando de las personas en general? ", " hablo de las personas al frente de una cámara o cuando van al psicoanalista". Ella continua "para el actor de televisión hoy en día las lagrimas son siempre bienvenidas, la gente quiere ver lagrimas". Luego ella saca un tubito que es "cristal japonés" para llorar. Y le dice "si hubieras querido que llorara mucho y no podía, me ponía unas gotitas de este y lloraba". La actriz que representaba a una mujer nos devela (se devela) frente a cámara los secretos de lo que es "ser una actriz", y eso la convierte en una de las mujeres que se sientan frente a cámara (no-actriz); ella también está contando una historia. Pero ella, ¿deja de ser actriz en algún momento? En este juego de representación, nada queda sin ser cuestionado, ni las lágrimas, que tan acostumbrados nos tiene el melodrama.



["Vergüenza y Respeto" \(2015\)](#) es un documental de Tomás Lipgot que gira en torno a la cotidianeidad de una familia gitana del conurbano bonaerense, Los Campos, miembros de una legión antigua proveniente de España, correspondiente al grupo Calo.

Aquí Lipgot, en esta suerte de etnografía urbana que antes mencionamos, nos acerca a un mundo Otro que aparece cercano, al menos en términos geográficos: el otro es mi vecino. Los gitanos no están en el monte o traspasando montañas, están aquí, a un barrio de distancia.

Lentamente, de una manera íntima y sensible, nos vamos adentrando en las tradiciones, costumbres y prácticas de la familia. Varias generaciones, un abuelo como notable patriarca juntos con sus hijos y nietos, van articulando las ideas.

En este documental, la modalidad participativa (Nichols, 2001) predomina. Aquí el realizador interviene, interactúa (fuera de campo); la relación con los entrevistados es clave, y es evidente que Lipgot logra una confianza y un vínculo estrecho, respetuoso. Los actores sociales, más que generar una declaración acerca del mundo, lo hacen sobre sus propias interacciones y experiencias como gitanos en el mundo (Nichols, 1997).

El documental inicia con una placa: "El gitano suele dividir el mundo en dos hemisferios asimétricos: uno pequeño, donde solo cabe él y sus circunstancias, y otro enorme, inmenso que solo puede contener a los payos, es decir, el total las personas y cosas que no son gitanos". Este eje será uno de los temas más recurrentes de los entrevistados, el binomio "ellos y nosotros", sostenido desde adentro, por lo mismos gitanos, para marcar ese límite entre ellos y los payos.

Ser gitano es la familia, su unidad y su fuerza; es tener respeto por las tradiciones y por las reglas de la "raza" gitana (como los propios gitanos se definen); es que, si haces algo mal, eso te dé vergüenza. Ser gitano es tener "Vergüenza y respeto".

Las mujeres pertenecen al ámbito privado; las más jóvenes no salen de la casa si no es acompañadas por un miembro de la familia; deben llegar vírgenes hasta el matrimonio, para luego, salir de la mano de su marido (un gitano). Los hombres, parece que son otra cosa, "pueden volar", dice uno de los entrevistados, pero tarde o temprano debe volver y casarse con una gitana. Dicho así, la familia pareciera endogámica, y en un punto lo son.

Pero está claro que, por un lado, mantienen estos y otros valores a rajatabla para que las tradiciones no se pierdan, para que los valores gitanos sobrevivan; y por otro, que todos están atentos a que las nuevas generaciones tienen otras inquietudes: las tradiciones ancestrales seguirán a como dé lugar, pero quizás con transformaciones, resultado del mundo moderno en el que vivimos.

No faltan las escenas en donde aparece el cante, las palmas y las guitarras junto al baile (un niño toca la guitarra como si fuera Paco de Lucía, dejando en evidencia no solo su destreza sino la marca de la tradición que le fue enseñada); no falta tampoco el chiste y la simpatía; no falta tampoco la comida y la reunión en torno a la paella.

Un personaje tensiona el binomio "ellos y nosotros". Es un hallazgo de Lipgot, dado que no es un personaje que se comporta ni de forma tajante, ni dice las cosas de modo explícito. Es un niño, nieto del patriarca, Joel. Y tensiona desde ahí, desde la temprana edad, desde lo nuevo. Lipgot lo sigue: Joel juega con sus primos al fútbol, chatea con sus primas por facebook (y con otras chicas), le gusta usar herramientas tipo motosierra y tirarle con un rifle a los pájaros. Es un niño con carácter. Un escena muy interesante sucede cuando Joel y su padre viajan en auto a hacer un trámite (al padre ya lo vimos previamente y queda claro su pertenencia y actitud cien por ciento gitana). Lipgot está afuera del auto, los filma desde adelante en un plano donde sólo se ve el auto. En un momento pasan frente a una sede de entrenamiento para los

aspirantes a realizar el servicio militar. El niño repara en este lugar. El padre le explica que, como ahora no es obligatorio realizar el servicio militar, lo hace el que quiere. "Muchos payos lo hacen" dice el niño, y su padre asiente. El padre le explica a Joel que un gitano no haría "ni loco" el servicio militar, que tendrían que, para que lo haga, "agarrarlo con 18 ametralladoras". El niño se ríe y luego de un silencio le confiesa al padre: "yo si haría el servicio militar". El padre se sorprende "pero ¿tú estás loco que vas a hacer el servicio militar?".

En esta escena queda en evidencia cómo el niño, que pertenece a una nueva generación de gitanos, haría algo que está fuera de las costumbres de sus antepasados. Su padre, vuelve al niño al eje, explicándole que, (tener el deseo de) hacer el servicio militar pareciera que pone en duda el "ser gitano". La aparición de esta escena deja ver cómo Lipgot busca, desde el detalle, poner en evidencia las ideas de las nuevas generaciones con respecto a las tradiciones; no necesariamente un relación de ruptura con las mismas, sino más bien una puesta en crisis. Joel quiere hacer algo que los gitanos no hacen, y he aquí, aparentemente, un posible quiebre con la tradición.

Otra escena, nuevamente con Joel como protagonista, tiene como centro una charla junto con su abuelo y su padre. Las tres generaciones están en la mesa. Patriarca e hijo (el padre de Joel) le enseñan al niño palabras en lengua gitana. Algunas sabe lo que significan, otras no. Su abuelo le dice que él tiene que aprender y recordar las palabras para que, el día de mañana, pueda enseñárselas a sus hijos. En un momento el abuelo habla en lengua gitana con su hijo y Joel, es evidente, no le entiende. Pero en vez de estar atento, y intentar entenderlo, cabecea. Sus ojos por un segundo se cierran. Una vez más considero un acierto esta escena (en línea con la anterior) dado que pareciera que al niño las tradiciones "lo duermen". Si bien, insisto, no hay ningún indicio de que Joel vaya a desatender lo que su abuelo le sugiere, su actitud genera una suerte de crisis en la forma de relacionarse con las tradiciones. No hay desdén, no hay desinterés, sino ensoñación. Es común, y en el documental la familia lo discute, que las nuevas generaciones quieran renovar (o incluso lo hagan) las tradiciones. Aquí Joel de una manera pícara, viene a ilustrar este gesto de cambio en la forma de vincularse con lo tradicional y con el mundo (payo) que lo rodea.

Los payos (nosotros, los que nos somos gitanos) si bien estamos fuera de la familia, podemos espirarlos bien de cerca, adentrarnos; entendemos que las nuevas generaciones tienen vinculo con el afuera, con nosotros. Es mínimo, hasta incluso distante, pero vinculo al fin.

Sin dudas, este documental busca desarmar la mirada estigmatizante que se ha construido en torno a los gitanos, dejándonos ver la intimidad de una comunidad que se piensa a si misma constantemente.

>Conclusión<

Grimson (2015) pregunta "Ante la circulación cultural: ¿Continuamos practicando nuestras tradiciones para reforzar nuestra identidad y evitar el cambio? ¿Abandonamos nuestra historia local para rendir pleitesía a las nuevas líneas de fuga donde convergen nuestras perspectivas? *¿Preservamos la tradición incorporando lo nuevo y combinando ambas opciones?* (p.13)".

Sin duda, a partir del recorrido que hemos hecho en este escrito por conceptos, planteos e ideas en torno al cine de lo real (la representación) y la Otredad, podemos contestar a la *última* pregunta que hace Grimson de forma **afirmativa**.

Sino preservamos y al mismo tiempo incorporamos, sino estamos adentro y afuera al mismo tiempo, estaremos negando la realidad intercultural en la que vivimos, generando una cosificación de grupos humanos, no permeables a los cambios, modificaciones y alteraciones de sus culturas. Necesitamos desconstuir al Otro como una amenaza, por ser diferente, para poder comprenderlo e intercambiar saberes, tradiciones y valores; para que el binomio "ellos y nosotros" se borronee, no a favor de eliminar las diferencias, sino para aprender a convivir con ellas, de una forma más interrelacionada, en una praxis de integración. Se vuelve necesario generar discursos que desarmen las posturas etnocéntricas, desarticular las miradas hegemónicas en dónde unos son mejores que otros, para que las comunidades no *desaparezcan*. Como explica Didi- Huberman (2014) si los medios siguen inundándonos de construcciones desde y hacia la alteridad como un límite infranqueable, si se sigue estigmatizando al Otro, los pueblos estarán expuestos, pero no desde una visibilización, sino todo lo contrario, bajo la amenaza de desaparecer a partir de la representación que se hace de ellos, una representación alienada en consonancia con los discursos estigmatizantes.

¿Cómo hacer para aceptar las formas de construcción de la identidad que tiene el Otro?. Didi Huberman (2014) insiste "¿Cómo hacer la historia de los pueblos? ¿Dónde hallar la palabra de los sin nombre, la escritura de los sin papeles, el lugar de los sin techo, la reivindicación de los sin derechos, la dignidad d los sin imágenes? ¿Dónde hallar el archivo de aquellos de quienes no se quiere consignar nada, aquellos cuya memoria misma, a veces, se quiere matar?" (p.30). El cine documental de la región latinoamericana tiene un profunda tradición en esta línea, en el trabajo con el Otro. Ha buscando visibilizar y exponer de la forma más *auténtica* posible las múltiples comunidades y culturas que conviven. Esta fue, es y será la forma de hacer las historias de los pueblos. Porque sin dudas, la etnografía documental busca retratar a aquellos que no tienen voz, que están al margen, que están en peligro de desaparecer en la vorágine de discursos estigmatizantes. Esta búsqueda existe para entender el mundo inter-cultural en el que vivimos, para darle peso y valoración a la diferencia, para adentrarnos sin miedo en la Otredad.

El documental y la ficción son dos entidades flexibles, ni una ni la otra, una combinación. La historia del cine documental, desde Nanook hasta Coutinho, ha mostrado como el cine de lo real siempre busca renovarse y que, muy a contrapelo de lo que se cree, no le teme a la ficción, todo lo contrario, la necesita profundamente.

El cine documental contemporáneo asume estrategias varias; desde un cine expositivo pero con marcas de autor ("Nostalgia de la luz" (2010), ["El botón de Nácar"](#) (2015) de Patricio

Guzman) hasta el cine en primera persona performático y personal (Piedras, 2014) ("[Cuchillo de palo](#)", Renate Costa; "[Hachazos](#)" Andres Ditella).

En una entrevista a Errol Morris para un canal de tv, el comenta "Si tu objetivo es hablar con alguien para que te diga la verdad, no te quiero deprimir, pero estarás muy decepcionado".

Me parece un acierto esta frase, y en línea con todo lo trabajado hasta aquí sobre el cine de lo real, considero que estamos (ojalá que así sea) listos para afrontar que el estatuto de Verdad ha quedado obsoleto, dejando lugar a la posibilidad de probar otras formas y formatos, que liberan al documental de su pretendida objetividad, para darle espacio al juego y la experimentación. Asociar el documental con lo solemne es algo también obsoleto, porque queda demostrado que el juego y el abanico de estrategias que hace uso permiten colocar al cine documental en un lugar fronterizo, ambiguo.

Cabría preguntarse algo más. Si hiciéramos una lista de todos los documentales que tienen algún rasgo experimental, es decir por ejemplo que coquetean con la ficción, que parten de una subjetividad, que evidencian el constructo, (entre otras posibilidades), y dejamos fuera todos los que no lo tienen, ¿Qué lista sería más abultada? ¿Podemos seguir haciendo esta división tajante? ¿No estamos buscando justamente lo opuesto- deconstruir binomios-?

Dada la expansión que ha atravesado el cine documental en las últimas tres décadas, ¿podemos afirmar que tal denominación se ha vuelto obsoleta? Weirichter (2004) expone la idea de pos-documental (alineado con las pos-, pos-modernidad, por-verité,). Dado que muchas obras (muchísimas) dentro del cine documental, trabajan desde y hacia un cine experimental, habría que pensar si entonces la denominación documental no queda corta.

¿Qué es ,hoy en día, un documental?

Pareciera que todo vale en el cine de lo real.

Melina Serber, Fadu, UBA, 2018
Catedra Marino, Hama 1

>Bibliografía <

Aisemberg, Alicia (2016), *El problema de la representación en las obras de Federico León: cine, teatralidad y performance*. Imagofagia, Recuperado de:

<http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/953>

Amado, Ana (2010), "Desde los bordes. Los 'otros' y el trabajo de la representación" en Marina Moguillansky; Andrea Molfetta; Miguel Santagada (coords.), *Teorías y prácticas audiovisuales*, Buenos Aires, Argentina: Teseo (Cuadernos AsAECA), 173-183.

Boivin, Mauricio (2004), *Constructores de otredad / Mauricio Boivin y Ana Rosato*. – 3a. ed. 1a. reimp. – Buenos Aires, Argentina: Antropofagia.

Bourdieu, Pierre (1997), *Sobre la televisión*, Barcelona, España: Anagrama.

Campo, Javier (2012), *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*, Buenos Aires, Argentina: Imago Mundi.

---- (2017), *Unos pioneros en nada ortodoxos. El cine etnográfico latinoamericano de mediados del siglo XX*. Archivos de la filmoteca. Recuperado en:

<http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/532>

Campero, Agustín (2008): [Nuevo Cine Argentino: de Rapado a Historias extraordinarias](#), Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de General Sarmiento.

Calvo de Castro, Pablo (2018), *La evolución del cine etnográfico en el documental latinoamericano*, En *Cine documental*, recuperado de <http://revista.cinedocumental.com.ar/tag/pablo-calvo-de-castro/>

Cuarterolo, Andrea (2009), "Los antecedentes del cine político y social en la Argentina(1896-1933), en *Una historia del cine político y social en Argentina. Fomas, estilos y registros (1896-1969)*, ed. por Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras, Buenos Aires, Nueva librería.

Daich Varela, Leandro (2016), *La erradicación en el cine. Las villas de la Ciudad de Buenos Aires durante la última dictadura militar*. *Questión revista*. Recuperado de: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/3227>

Del Rincón Yohn, Maria (2015), *Una comparación de las teorías del cine documental de Bill Nichols y Carl Plantinga: fundamentos, definiciones y categorizaciones*, *Cine documental*, Recuperado de:

<http://revista.cinedocumental.com.ar/category/por/maria-del-rincon-yohn/>

Didi-Huberman, Geroges (2014), *Pueblo expuestos, pueblos figurante*, Buenos Aires, Argentina: Manantial.

Grimson, Alejandro (2015), *Los límites de la cultura: crítica de las teorías sobre identidad*, Buenos Aires, Argentina: Siglo veintiuno editores.

Guber, Rosana (2011), *La etnografía. Método, campo y reflexividad*, Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

Mestman, Mariano, *Mineros y campesinos entre la cultura andina y la insurrección (1ª parte)*. *Tierra en Trance*, <http://tierraentrance.miradas.net/2009/10/ensayos/mineros-y-campesinos-entre-la-cultura-andina-y-la-insurreccion.html>

- <http://tierraentrance.miradas.net/2009/10/reviews/escritos-cinematografico-politicos-del-grupo-ukamau.html>

Nichols, Bill (2001) *Introduction to documentary*, Bloomington, Estados Unidos: University Press.

- (1997), *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, España: Paidós.

Paranaguá, Paulo Antonio (coord.) (2003), *Cine documental en América latina*, Madrid: Cátedra.

Piedras, Pablo (2014), *El cine documental en primera persona*, Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Plantinga, Carl (1997), *Rhetoric and representation in non-fiction film*, Cambridge, Estados Unidos: Cambridge University Press.

- "Caracterización y ética en cine documental" (2008), en *Català, Josep María y Cerdán, Josetxo (eds), Después de los real*, Valencia, España: Archivos de la Filmoteca, IVAC,. Recuperado en:

<http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/205/208>

Renov, Michael (2010), *Hacia una poética del documental*. En *Cine documental*, nº1, <http://revista.cinedocumental.com.ar/1/traduccion.html>.

Russo, Pablo (2013), 'Cabra marcado para morir. Reinventarse a sí mismo, el paso de la ficción al documental a partir de Hombre marcado para morir', en Russo, Sebastián; Pablo Mariano Russo, Juan Ciucci (eds), "*Eduardo Coutinho: cine de conversación y antropología salvaje*", Buenos Aires, Argentina: Nulú Bonsai editora de arte.

Rusell, Catherine (2008), "Otra mirada" en *Català, Josep María y Cerdán, Josetxo (eds), Después de los real*, Valencia, España: *Archivos de la Fimoteca, IVAC*,. Recuperado en:

<http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/208>

Ortega, María Luisa (2011), *Una (nueva) cartografía del documental latinoamericano*, disponible en: http://revista.cinedocumental.com.ar/4/articulos_04.html

Weinrichter, Antonio (2004) *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Madrid, España: T/B Editores.

Wihitol de Wenden, Catherine (2014), *El fenómeno migratorio en el siglo XXI*, Df, México: Fondo de cultura económica.