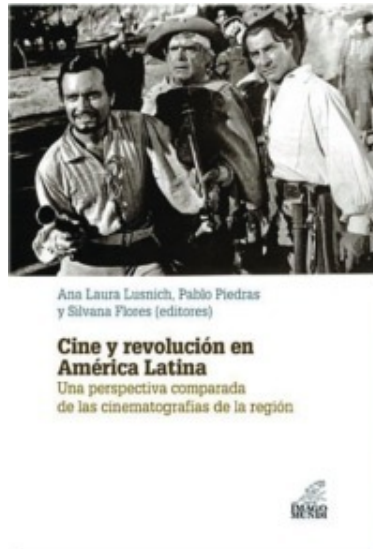


# Cine Documental

**Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región**

Ana Laura Lusnich, Pablo Piedras y Silvana Flores (editores). Buenos Aires, Imago Mundi. 2014.



*Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región* es la última publicación del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), grupo dedicado al abordaje de diversas problemáticas vinculadas al campo cinematográfico latinoamericano, radicado en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Este libro es el resultado colectivo del proyecto desarrollado entre 2011 y 2013, en el marco de la programación científica de la Secretaría de Ciencia y Técnica de dicha universidad, bajo la dirección de la Dra. Ana Laura Lusnich quien, junto al Dr. Pablo Piedras y la Dra. Silvana Flores, fueron responsables de su edición.

Dos conceptos vectores atraviesan el libro: *revolución* y *representación*. A partir de ellos, se propone un corpus fílmico que permite analizar y debatir sobre los modos en que el cine en América Latina, desde su aparición y hasta la actualidad, echó luz sobre ciertas coyunturas políticas y sociales reiteradas en la historia de la región, considerando las diversas particularidades que implicaron según su ubicación espacio-



# Cine Documental

temporal. Algunos de los acontecimientos destacados en los trabajos aquí presentados son la Revolución Mexicana, ciertos levantamientos rurales sucedidos en Argentina, Brasil y México a fines de siglo XIX y principios del XX, la Revolución Cubana y otros movimientos antiimperialistas que se desarrollaron durante la década del sesenta en el resto de América Latina. Asimismo, los trabajos pretenden revisar el modo en que estas películas hicieron mella en el tejido social y los roles que jugaron ante los agentes de poder involucrados.

La publicación está conformada por veinte capítulos organizados en cinco secciones a partir de ejes de investigación determinados. La primera se centra en el período silente y clásico-industrial en Argentina, Chile, México y Uruguay a partir de las guerras de independencia del reinado español que tuvieron lugar en el primer tramo del siglo XIX. El segundo conjunto reúne los trabajos que se detienen en un análisis comparado de las cinematografías argentina y mexicana a partir de producciones realizadas durante el período clásico-industrial. El tercer conjunto de capítulos, por su parte, trata ciertas problemáticas comunes a las cinematografías de Argentina y Brasil. El eje al que responden los trabajos del cuarto apartado se refiere en particular a ejemplos fílmicos representativos del cine cubano realizados, especialmente, en las décadas de 1960 y 1980. Finalmente, la quinta sección propone un análisis de corte historiográfico sobre las revoluciones independentistas de las cinematografías de América Latina, centrándose en las producciones realizadas entre 1970 y 2010.

Si bien los trabajos aquí reunidos abordan, en su mayoría, películas de ficción, dos de ellos se refieren, de una u otra manera, al cine documental. "Revolución y «revolución» en los documentales y noticiarios mexicanos y argentinos (1950-1956)", escrito por Javier Campo, se inicia planteando la pertinencia del estudio de las cinematografías nacionales de modo comparativo, siguiendo las ideas de Ana Laura Lusnich consecuentes a la perspectiva comparatista en el estudio del cine latinoamericano propuesta por Paulo Antonio Paranaguá. En

este sentido, se desarrolla un análisis comparado a partir de la noción de *revolución* que circula en el corpus fílmico seleccionado, así como también desde las estructuras narrativas y los procesos formales que delinearán cada caso. Si bien la noción de *revolución* encuentra distintos alcances, Campo sostiene que se mantiene un "similar uso oficial de afianzamiento del orden político establecido" (127).

El corpus se conforma, para el caso argentino, por algunos números de los noticiarios *Sucesos argentinos* y *Noticiero panamericano* y algunos cortos propagandísticos que "mixturaban puesta en escena de ficción e imágenes de espacios y obras importantes para el peronismo, ensamblados por un argumento dramático o cómico típico (129)", los cuales Clara Kriger ha denominado "docudramas peronistas". Entre ellos Campo aborda *Nuestro hogar* (Mario Soffici, 1953), *Turismo social* (Enrique Cahen Salaberry, 1953), *Payadas del tiempo nuevo* (Ralph Pappier, 1950) y *Cuando la plata se hizo argentina* (Alberto Soria, 1952). El autor ahonda en los films de propaganda y noticiarios que se produjeron durante el gobierno de Juan Domingo Perón, por un lado, y en aquellos inmediatamente posteriores a su derrocamiento, por otro, pivotando en las disímiles acepciones del término *revolución* que circulan en estos films. En la producción llevada a cabo bajo la órbita peronista, Campo encuentra que este concepto es equiparado al de *justicia social* y es éste el que predomina, asociado a los logros alcanzados por las acciones políticas que se muestran en los films. Asimismo, esto se ve reforzado por la recurrencia constante a la lógica "pasado desdichado/presente venturoso" (131); es decir, la intención explícita de mostrar en estos films las desigualdades del sistema capitalista que predominaban y perjudicaban a cierto sector social antes de la llegada de Perón al poder y cómo, a partir de ello, se consolidó un Estado fuerte, comprometido con su pueblo, que encaró la construcción de una Nueva Argentina. Con el derrocamiento de Perón, en 1955, Campo indica que el financiamiento estatal a los noticiarios se mantuvo, dando lugar así a la idea de *Revolución* asociada a un cambio de gobierno

mediante un golpe de estado. En este sentido, *Noticiero Panamericano* y *Sucesos Argentinos* narraron los hechos acontecidos en torno a la destitución de Perón apelando, respectivamente, a los términos "Libertad" y "Pacificación", al tiempo que sostenían ser una crónica imparcial de los hechos, pero apelando a vocablos tales como "dictadura, régimen depuesto, liberadores, régimen despótico" (133).

Por otra parte, el autor destaca la presentación del primer telenoticioso argentino estrenado en televisión el 12 de junio de 1956: *Sucesos revolucionarios: de junio a septiembre de 1955*. Este film denota la subjetividad de los camarógrafos en el registro de los violentos sucesos, al tiempo que demuestra la contradicción en el uso de las imágenes: los registros de aquellos hechos de 1955 son acompañados, un año después, por una voz *over* que los resignifica, contribuyendo a la "versión oficial de la Revolución Libertadora: si hubo derramamiento de sangre fue por culpa de Perón" (134).

Así, se señala también el contraste que se produjo entre estos últimos cortos y aquellos realizados durante el peronismo. Si bien en ambos casos se apela al binomio pasado/presente, en un caso se refiere a un orden superior que se establece sobre el período previo, mientras que en el otro se alude al pasado desde la injusticia.

Al igual que en la cinematografía argentina, y siguiendo a Jaime Tello y Pedro Reygadas, Campo afirma que el documental mexicano tuvo un desarrollo tardío. Destaca, igualmente, algunas producciones de la década del cincuenta que, aun siendo películas de ficción, recurrían a técnicas del documental como el énfasis en historias, locaciones y personajes reales.

No obstante, en este capítulo se resalta un film que dichos autores no mencionan -probablemente por su militancia en el Taller de cine *Octubre*- y que resulta muy relevante para este análisis: se trata de *Memorias de un mexicano*, estrenado el 24 de agosto de 1950. Este film fue montado por Carmen Toscano a partir del archivo de su padre, Salvador Toscano, quien en los años de la Revolución mexicana se había dedicado a acopiar las

imágenes de dicho acontecimiento al igual que algunos otros operadores de cámara de la época. Sus distintas producciones de *Historia completa de la Revolución* se han nutrido de este material para construir un relato unificado sobre la Revolución. Campo indica que aquel film en cuestión se halla en un contexto cinematográfico en el cual el tema de la Revolución permitía reforzar la industria nacional frente al avance hollywoodense, al tiempo que ésta es reconfigurada en función de un presente histórico "de doble expansión: cinematográfica e histórico-discursiva" (136).

El autor se pregunta, entonces, de qué manera *Memorias de un mexicano* se configura como discurso histórico. Señala, entonces, la intención verídica que emerge de aquello que se enuncia, abocándose únicamente a la descripción de las imágenes presentes. En este sentido, resulta útil el archivo de Toscano cuyo material, cabe aclarar, no es únicamente de su factoría. Sin embargo, Campo detecta aquí una particularidad técnica que permite revisar esta idea ya que en su montaje el film se vio alterado al producirse modificaciones en la banda de sonido e imagen. Por otra parte, en este caso se apela nuevamente a un pasado histórico que, a diferencia del caso argentino, pretende ser recuperado a través de estas "memorias", proponiendo una relectura del pasado que "supone completar los acontecimientos de ayer con ideas del hoy, como la modernización de México" (138).

En cuanto al tratamiento de la imagen, Campo sostiene que el film no busca problematizar la Revolución mexicana, en sus causas u objetivos, sino dar cuenta de un "desarrollo cronológico que evoluciona hacia mayores libertades democráticas y a la modernización del país" (139). De esta manera, en este caso el término *revolución* aludió a cambios en las estructuras de poder, lo cual no se planteó en el caso argentino.

Por otra parte, resulta interesante el análisis que se realiza de los recursos narrativos presentes en el film, como el uso de la primera persona, la inclusión de imágenes de combates reales y la emisión de juicios de valor por parte de la voz over, dando



# Cine Documental

cuenta de que el discurso objetivo es un supuesto que magramente se concreta en documental alguno.

Retomando el interrogante inicial respecto de la posibilidad de efectuar un análisis comparado, Campo demuestra la factibilidad del mismo, considerando tanto la distancia espacial entre ambas, así como la diversidad de conceptualizaciones en torno al término *revolución*.

Otro de los trabajos aquí compilados que refiere al cine documental es el de Alicia Aisemberg, "La productividad de los intercambios entre ficción y documental en el cine cubano y en otros exponentes latinoamericanos". La autora sostiene que a partir de los años sesenta y setenta emerge principalmente en Cuba la producción de films que interactúan entre la ficción y el documental, expandiéndose luego a otros países de América Latina como Bolivia, México y Argentina con la intención de representar la revolución. Analiza el modo en que estas mezclas fueron evolucionando, haciendo foco en distintas tendencias expresivas. Para ello toma como referencia el período histórico comprendido entre la Revolución Cubana (1959) y el derrocamiento de Salvador Allende en Chile (1973) considerándolo como un bloque temporal que se halla unificado por una "valorización de la política y la expectativa revolucionaria" (205).

En el caso cubano, Aisemberg destaca a la Revolución como un punto de partida para la experimentación cinematográfica en dicho país, impulsada por el ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos). El cine de ficción, por su parte, encontró fuertes influencias en movimientos contemporáneos y nuevas narrativas como el *Free Cinema* de Inglaterra, el *Cinéma Vérité* de Francia o el *Cinema Novo* de Brasil. Por otra parte, este cine se nutrió del gran desarrollo del cine documental, de la mano de films como *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968) o *La primera carga al machete* (Manuel Octavio Gómez, 1969), demostrando así el modo en que la ficción capitalizó los impulsos renovadores del documental. En este sentido, "estas innovaciones extendieron su productividad hacia el cine de ficción y generaron las mezclas ficción-documental,

las cuales significaron una toma de distancia del didactismo, además de un escape del discurso de sobriedad y de pretendida objetividad del documental" (207). En consecuencia, la autora propone indagar las potencialidades e innovaciones que permiten estas hibridaciones, al tiempo que dan lugar a la revisión de las complejidades de los procesos revolucionarios.

Aisemberg rastrea las primeras prácticas de mezcla en Cuba, apelando a aquel cine que incluía elementos neorrealistas y documentales. Menciona el cortometraje *El Mégano* (Julio García Espinosa, 1954), cortometraje oportunamente censurado, prohibido y recuperado tras la Revolución, *Historias de la Revolución* (Tomás Gutiérrez Alea, 1960), así como también un cine popular e "imperfecto" que resignifica el humor popular y hace uso de los géneros hollywoodenses desde una veta política. En este caso se refiere a *La muerte de un burócrata* (Tomás Gutiérrez Alea, 1966) que da cuenta del modo en que "las mezclas entre el documental y la apropiación del modo de representación primitivo estructuran la primera secuencia con una funcionalidad paródica" (208). Luego se remite a *Memorias del subdesarrollo* a través de un extenso análisis de las estrategias que este film utiliza para dar cuenta de la complejidad que implica la representación de la Revolución dadas las tensiones y contradicciones políticas y culturales en el seno de la misma. La concepción del relato de ficción como documental marca las fuertes tensiones que se presentan en este caso, haciendo borrosas las fronteras entre ambos. A diferencia de lo señalado por Javier Campo en el caso de México y Argentina en la relación pasado/presente, Aisemberg sostiene que, en el film analizado, "la Revolución de 1959 ya no marca un punto fijo que permite escindir pasado y presente, como todavía era posible en *Historias de la Revolución*, por el contrario, todo se torna problemático, contradictorio y confuso" (213).

A continuación analiza *La primera carga al machete*, destacando su modalidad de documental participativo en el que los personajes hablan a cámara al ser entrevistados sobre los comienzos de las guerras independentistas. Así, el recurso del

docudrama y el falso documental permiten reconstruir aquellos sucesos históricos y dan lugar a una apropiación de dicho pasado. En el caso de *De cierta manera* (Sara Gómez, 1974-1977), la autora menciona la presencia del documental expositivo y participativo junto con elementos ficcionales, generando así, nuevamente, límites difusos entre ambos estatutos.

Posteriormente, el texto se refiere a otras cinematografías en las que estas mixturas también hicieron mella, con sus particularidades, tales como la boliviana a través de *El coraje del pueblo* (Jorge Sanjinés, 1971) o la mexicana con *Reed: México Insurgente* (Paul Leduc, 1971).

Finalmente, se aborda el desarrollo argentino de estas hibridaciones a partir de los films *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, 1966-1968), del episodio de Pablo Szir "Testimonio de un protagonista", incluido en *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* (Grupo Realizadores de Mayo, 1969) y *Ya es tiempo de violencia* (Enrique Juárez, 1969).

La autora concluye en la posibilidad que estas mezclas de registros otorgan en dos sentidos: por un lado, lograron un "efecto de intensificación expresiva y apropiación política de la imagen" (222) y, por otro, dieron lugar a una revisión de las complejidades de los procesos revolucionarios mediante sus representaciones, redimensionando así el análisis de diversos componentes subjetivos, expresivos y políticos.

El recorrido por estos dos trabajos de *Cine y revolución en América Latina*, da cuenta de los aportes que el análisis comparativo posibilita para el abordaje del cine de la región, permitiendo una discusión teórica y crítica sobre las cinematografías contempladas. De esta manera, se propone una línea de investigación que revisa las relaciones entre el cine y la historia, recurriendo a un corpus fílmico poco estudiado desde las perspectivas aquí presentadas, resultando así un aporte sumamente enriquecedor para el conocimiento de los procesos históricos y culturales latinoamericanos.

*Por Dana Zylberman*