

Cine documental latinoamericano. Conclusiones con base en un estudio transversal con enfoque contextual y formal de 100 películas documentales

Resumen

El presente artículo es el resultado de una investigación de amplio espectro, producto de un trabajo de tesis doctoral, que pretende comprobar si realmente se puede hablar en la actualidad de un cine documental latinoamericano. Para ello se plantea un estudio transversal acerca de las aportaciones al ámbito del cine documental de las cinematografías más relevantes de la región –en cuanto al volumen de producción y la trascendencia de sus títulos– sin olvidar aquellos aportes significativos surgidos de contextos minoritarios. A nivel metodológico, se tiene en cuenta un análisis cualitativo que pone el foco en la evolución regional del género en América Latina, pero sobre todo en los aspectos formales derivados de los avances técnicos y en el contexto de producción en el que tienen lugar los títulos analizados. Ambos aspectos van a condicionar la configuración de un lenguaje con rasgos comunes.

Pablo Calvo de Castro
Doctor en cine documental
Profesor Universidad de Medellín
Correo electrónico: pcalvo@udem.edu.co
 orcid.org/0000-0002-7537-2349
Google Scholar

Recibido: Diciembre 15 de 2018
Aprobado: Mayo 21 de 2019

Palabras clave:
Aspectos formales, cine documental latinoamericano, contexto de producción, estudio transversal, evolución histórica.

Latin American documentary cinema. Conclusions based on a cross-sectional study with contextual and formal orientation of 100 documentary films

Abstract

This article is the result of a broad-spectrum research, the result of a doctoral thesis. The research wants to see if you can really talk about a Latin American documentary today. To answer this question, a cross-sectional study of the contributions to the field of documentary of the most relevant cinematographies in the region –in terms of production volume and the importance of their titles– is done. In addition, those significant contributions arising from minority contexts are taken into consideration. At the methodological level, the present study considers three aspects. A qualitative analysis that takes into account the evolution of gender in Latin America at the regional level, the formal aspects derived from technical advances and the production context in which the films analyzed are produced. The last two aspects will condition the configuration of a language with common features.

Key words:

Cross-sectional study, formal elements, historical evolution, Latin American documentary cinema, production context.

Introducción

Con el fin de comprobar si efectivamente se puede hablar de un verdadero cine documental latinoamericano y sin tratar de establecer respuestas categóricas, autores como Julianne Burton (1990), Paulo Antonio Paranaguá (2003a), Jorge Rufinelli (2012) o Gumucio Dagron (2014) han llevado a cabo estudios trasversales en los que se abordan distintas cinematografías de modo unitario, pero no responden claramente a la cuestión. Y es que si bien los estudios con una concepción latinoamericanista sobre la ficción establecen conexiones que sustentan la idea de un cine argumental verdaderamente latinoamericano, no está tan claro en lo referente al cine documental, que tradicionalmente transita por una senda de independencia y experimentación constante.

El presente artículo es el resultado de una investigación que pretende, a través del análisis de 100 títulos representativos de la cinematografía documental de la región, dar respuesta a la cuestión planteada. Para ello se introducen cuatro hipótesis de partida, que tienen que ver con la evolución general del documental en un periodo comprendido entre 1922 y 2014, fechas que corresponden con los estrenos de la primera y la última de las películas seleccionadas en la muestra. Además, se plantean cuestiones relativas al contexto de producción y a los aspectos formales y técnicos (Metz, 2002) que configuran y definen las producciones documentales y que propician varios momentos de ruptura en la historia del documental como la llegada del Nuevo Cine Latinoamericano –en sus distintas derivaciones– (Elena y Mestman, 2003, p. 81), cuya configuración narrativa y formal está en gran medida propiciada por el uso de un aparataje técnico que permite el registro de la realidad como no se había podido llevar a cabo hasta la fecha. La llegada del vídeo en la década de los ochenta y de los medios digitales una vez iniciado el s. XXI son otros dos puntos de inflexión que, como se podrá comprobar en las páginas siguientes, son hitos que generan un cambio de paradigma en la labor creativa de los realizadores de cine documental (Lie y Piedras, 2014).

Todo lo comentado tiene lugar a nivel general, pero en América Latina se desarrolla en un contexto social, económico y político con una serie de rasgos comunes que permiten, como hicieran Burton (1990), Paranaguá (2003a), Ruffinelli (2012) o Dagron (2014), tomar la región como ámbito geográfico de estudio.

A fin de anclar metodológicamente la obtención de resultados, se considera relevante la asunción de una metodología cualitativa que incluye el análisis fílmico, el análisis histórico y contextual, el *decoupage* de los aspectos formales y el análisis narrativo (Flick, 2002) tomando en consideración que, si bien es amplia la bibliografía referente a los estudios de este tipo en la ficción, no ocurre igual con el cine documental, lo que implica, en primera instancia, la adaptación de estas técnicas a las especiales características del género.

Objetivos e hipótesis

Se propusieron los siguientes objetivos:

- Establecer un itinerario relativo a la evolución del género documental en América Latina desde su nacimiento a comienzos de la década de los veinte del siglo pasado hasta 2014, fecha de producción de la última película de la muestra, para así establecer la relación existente entre las temáticas de las películas y el contexto argumental en el que se desarrollan.
- Establecer un itinerario relativo a la evolución del contexto de producción en el cine documental en América Latina a lo largo de su historia para comprobar la influencia de este en las producciones de cada periodo.
- Analizar la evolución de los aspectos formales que configuran el cine documental en América Latina, así como los formatos que se derivan de los mismos a lo largo de la historia del género.

- Dilucidar si realmente se puede hablar de un cine documental latinoamericano, a través del análisis global y la comparación de las principales y más influyentes cinematografías nacionales de la región.

De ellos, se derivan las siguientes hipótesis:

- Hoy, el cine documental en América Latina parece partir de una evolución formal similar, en numerosas cuestiones, a la evolución experimentada por las cinematografías documentales de otras regiones como Europa o Estados Unidos, si bien es cierto que está condicionada por una serie de factores que responden a la idiosincrasia social y política de la región, que han motivado a los realizadores y que a la vez han condicionado la identidad de las distintas sociedades latinoamericanas.
- La evolución del contexto de producción en el cine documental en América Latina a lo largo de su historia, tras superar distintas vicisitudes, se consolida hoy en día en un sistema de producción maduro y estable formado por productoras independientes, que sin el apoyo de las instituciones nacionales de fomento de la cinematografía no tendrían posibilidades de sobrevivir ante la falta de viabilidad comercial de muchas de las producciones documentales. Por tanto, parece existir en la actualidad un ecosistema en el que convive el apoyo institucional con un tejido empresarial consolidado en distintos países latinoamericanos para garantizar una producción de cine documental estable y de calidad.
- La evolución de las cuestiones técnicas y formales del cine documental, desde su nacimiento hasta la época actual, parece contribuir a la madurez del género y a consolidarlo como banco de pruebas para la cinematografía argumental y como género con identidad propia desligado de condicionantes formales.

- Partiendo de la comprobación de las hipótesis anteriores, cabe señalar una hipótesis final en la que se establece la existencia de un verdadero –real, homogéneo, con una evolución paralela y motivado por una serie de factores comunes– cine documental en América Latina a través de la identificación de una serie de rasgos compartidos en cuanto a la motivación para llevar a cabo las producciones que lo forman.

Marco teórico

El punto de partida para el análisis de la presencia de un discurso unitario en el cine documental en América Latina está en su definición misma. A partir de esta aproximación conceptual y su diferenciación con la ficción (Weinrichter, 2004), así como el análisis de los múltiples procesos de hibridación que han tenido lugar a lo largo de la evolución del género (Nichols, 2001 y Platinga, 1997), se analizan las propuestas clasificatorias de autores como Barnouw (1996), Renov (1993) y Nichols (1997, 2001, 2003, 2006 y 2013), en tanto proponen estructuras sobre las que apoyar los descriptores obtenidos tras aplicar la ficha de análisis a los títulos que forman parte de la muestra de películas.

En el contexto latinoamericano y tras un primer cine marcado por la experimentación de las vanguardias (Barnouw, 1996), por las sinfonías que sitúan en el mundo algunas de las principales ciudades de la región y por un cine de exploración y descubrimiento en el que se empieza a percibir cierto enfoque etnográfico frente a las comunidades indígenas documentadas (Schroeder Rodríguez, 2016) surge, ya en la década de los cincuenta del siglo XX, la necesidad de utilizar el cine documental como herramienta para la denuncia social poniendo la mirada en los colectivos más desfavorecidos (Ortega y Morán, 2003). Los títulos documentales latinoamericanos “presentados durante el Festival de Sodre en 1958” (King, 1994, p. 146) ya muestran la influencia de las ideas neorrealistas emanadas desde el Centro

Sperimentale di Cinematografía de Roma sobre realizadores de la región (Mouesca, 2005). Si bien la influencia del neorrealismo italiano es clara en las películas de autores como Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea en Cuba, Ugo Ulive y Mario Handler en Uruguay, Nelson Pereira dos Santos en Brasil, Margot Benacerraf en Venezuela o Fernando Birri en Argentina, que buscan mostrar la realidad sin artificios, se produce una reconceptualización de los postulados desarrollados en Italia (Paranaguá, 2003b) generando ya en la década de los sesenta el denominado Nuevo Cine Latinoamericano (Schroeder Rodríguez, 2016, p. 126). Es un cine que, si bien tiene algunos rasgos particulares en función de su nacionalidad intrarregional (Ortega y Morán, 2003), también mantiene una serie de atributos comunes vinculados a los avances técnicos –que permiten a los equipos de rodaje acercarse de forma más directa a la realidad documentada mediante cámaras más livianas y la capacidad de grabar sonido en sincronía con la imagen (Piedras, 2010)– y sobre todo su carácter social en un contexto de fuertes cambios sociales, donde este cine “sintió que había llegado a la mayoría de edad” (King, 1994, p. 104) y que en muchas ocasiones se mimetiza con la militancia política y la exaltación de modelos revolucionarios.

El Nuevo Cine no es el comienzo del cine documental en América Latina, como defendieron algunos de sus precursores desde “una épica conceptual (que es en verdad, una retórica conceptual) eufórica y triunfalista” (León Frías, 2013, p. 202), sino que parte del desarrollo de distintas corrientes, en ocasiones intercomunicadas entre sí, otras no, y que establecieron distintas bases y modos de hacer que, ya fuera para romperlos o adaptarlos, sirvieron de punto de partida en los años sesenta y setenta.

Ya en la década de los ochenta, la incursión del vídeo como soporte de registro y el debilitamiento de algunas corrientes del Nuevo Cine Latinoamericano, desprovistas de eficacia o apoyo ante la oleada de dictaduras que invade la

región, se plantean temas como el desarraigo, el exilio o las migraciones, que en los años finales del s. XX transitan “junto a la toma de conciencia y resistencia de los pueblos frente al neocolonialismo de las transnacionales” (Pérez Murillo, 2010, p. 2).

El cine documental del s. XXI abraza la llegada de los medios digitales como una nueva oportunidad para abaratar costes y poder encarar producciones independientes (Calvo de Castro, 2017) orientadas a “dar cuenta de la lucha revolucionaria o de la resistencia política, pero también de la emergencia de voces e identidades femeninas, homosexuales, etc.” (Waldman, 2016, p. 363), incursionando “signos autorreferenciales más o menos explícitos” (Ortega, 2010, p. 83), así como la reconstrucción de la memoria histórica vinculada con las dictaduras, entre otras temáticas.

Con este contexto de evolución del género documental en la región y a partir de la metodología analítica aplicada a la muestra seleccionada, se establecen una serie de puntos de conexión que permiten valorar los matices de un discurso latinoamericano en el documental producido en las distintas nacionalidades de la región.

132

Marco metodológico

El planteamiento inicial de la investigación de la que se destilan algunas de sus conclusiones en el presente artículo parte de un enfoque puramente cualitativo en el que las herramientas de trabajo utilizadas fueron el análisis fílmico, el análisis histórico y contextual, el *decoupage* de los aspectos formales y el análisis narrativo (Flick, 2002, pp. 226-227) aplicado a la idiosincrasia del cine documental, teniendo en cuenta que el análisis fílmico responde a “un deseo clarificador del lenguaje cinematográfico” (Aumont y Marie, 1990, p. 18), en este caso del cine documental en América Latina.

Dentro de un estudio trasversal de estas características, teniendo en cuenta que se plantearon objetivos e hipótesis que van más allá de lo contenido en el presente artículo, se elaboró una ficha de análisis *ad-hoc* con el fin de detectar descriptores que ofrecieran luz, desde el punto de vista narrativo, formal y contextual, sobre la evolución del cine documental desde su nacimiento como formato cinematográfico en la región hasta 2014, fecha de producción de la última de las 100 películas analizadas en la investigación. Para ello se tuvieron en cuenta las propuestas metodológicas aportadas por Gómez Tarín (2006 y 2011), Montiel (2002), Bordwell, Staiger y Thompson (1997), Martínez-Salanova Sánchez (2003), Cerdán Los Arcos (2015) o Gutiérrez San Miguel (2006, 2015), entre otros.

La película documental, considerada como unidad de análisis, es una obra artística autónoma “susceptible de engendrar un texto que fundamente sus significaciones sobre estructuras narrativas y sobre bases visuales y sonoras” (Aumont y Marie, 1990, p. 18). En este sentido, los aspectos formales se constituyen como objeto de análisis en este trabajo por dos razones fundamentales. En primer lugar, tras la revisión bibliográfica de las obras que abordan el documental en América Latina como objeto de estudio –las de Jorge Ruffinelli (2012), Paulo Antonio Paranaguá (2003a) y Julianne Burton (1990)–, parece haber un vacío en cuanto al análisis de los procesos formales que construyen la película documental y, sobre todo, una visión de conjunto que permita observar la evolución de estas características formales y la aplicación de las herramientas técnicas que las han producido a lo largo de la historia, en tanto han contribuido a generar un itinerario discursivo más o menos unitario en la región. En segundo lugar, la dependencia de estas herramientas técnicas y formales, condicionadas a la vez por su disponibilidad, es crucial para la consecución de distintas maneras de contar la realidad, más si se analiza el contexto de producción documental latinoamericano, en el que la escasez presupuestaria (King, 1994), así como el empleo de reducidos equipos técnicos

y humanos son la norma (Cavalcanti, Tedesco y Núñez, 2014). El estudio de la forma, de “ese conjunto de significantes (imágenes y su disposición, palabras pronunciadas, sonidos escuchados)” (Metz, 2002, p. 110) incluye a veces el abordaje de significados, acercando la distancia entre ambos conceptos. Así, “los elementos significantes del filme, si tienen una forma [...] también poseen una sustancia” (Metz, 2002, p. 110), delimitan, matizan y condicionan la manera en la que el realizador aborda la historia y por tanto configura el texto que estructura el significado de la película; modelan la manera en la que se construyen las imágenes que luego, en la sala de montaje y junto al resto de elementos narrativos, dan forma al punto de vista del realizador percibido por el espectador.

En cuanto a los criterios para la selección de la muestra se consideraron, además de las propuestas clasificatorias antes mencionadas, la representatividad de títulos en función del volumen de producción de los distintos países de América Latina, que aportan films con distinto nivel de intensidad y cantidad (Caballero, 2006, p. 16), dato cruzado con la presencia de títulos en función del año de producción, analizando la cantidad de películas por año de cada una de las nacionalidades representativas seleccionadas. De la combinación de estos criterios surge una preselección de 172 títulos que, en función del acceso y la disponibilidad de los mismos, pasa a 112, resultando una muestra final de 100 títulos tomando como criterio un reparto proporcional en cuanto a la fecha y nacionalidad de producción.

Resultados

Revisando el contexto documental latinoamericano en relación con lo planteado en la primera hipótesis, en el primer periodo analizado, delimitado entre 1920 y 1950, se observa una evolución marcada por la influencia arbitraria de las sinfonías, el cine de vanguardia y el cine de exploración y

de descubrimiento en la región. Será ya en el segundo periodo analizado en esta revisión histórica, en la década de los cincuenta, cuando se produce un avance del cine latinoamericano en paralelo al que tiene lugar en los contextos europeo y estadounidense. La influencia del neorrealismo italiano, la inclusión de la reflexión sobre temas sociales, la llegada de los avances técnicos en las cámaras de 16 mm y la relación del documental con distintas estrategias narrativas de la ficción son cuestiones que se observan de forma nítida en títulos que forman parte de un grupo de películas que se constituyen como germen del primer momento de ruptura en el cine documental en la región, la llegada del Nuevo Cine Latinoamericano. Si bien la influencia de corrientes nacidas fuera de América Latina es evidente, también lo es el desarrollo de cinematografías asociadas al contexto concreto en el que tienen lugar, como la escuela andina impulsada por Jorge Ruíz en Bolivia, al que seguirán otros en el periodo siguiente, como Jorge Sanjinés y Beatriz Palacios. Películas como *Vuelve Sebastiana (Los Chipayas)* (Jorge Ruíz y Augusto Roca, 1953, Bolivia), *El Mégano* (Julio García Espinosa, 1955, Cuba), *¡Torero!* (Carlos Velo, 1956, México), *Mimbre* (Sergio Bravo, 1957, Chile) y sobre todo *Río, 40 grados* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), *Araya* (Margot Benacerraf, 1959, Venezuela) y *Tire Die* (Fernando Birri, 1958-1960, Argentina) son títulos de gran influencia en la región y a nivel general, pero también suponen el punto de partida de la adaptación de los postulados teóricos propuestos en el cine documental global, dentro de un contexto histórico y social con unas características específicas.

La llegada del Nuevo Cine Latinoamericano en sus distintas ramificaciones nacionales no hace sino confirmar esta evolución, que adapta y reconfigura los postulados de corrientes tan influyentes como el *Direct Cinema* estadounidense o el *Cinema Verité* francés a una realidad que tiene en el análisis y la denuncia de las injusticias sociales una de sus principales motivaciones. En este momento avanzan en paralelo, y con sus particularidades, cinematografías como la argentina, la brasileña, la cubana o la mexicana, apoyadas por

realizadores que, desde Venezuela, Colombia o Chile contribuyen a reforzar la consolidación del género documental como herramienta de denuncia social, pero también como foro de discusión y experimentación. Además del cine militante y activo políticamente, en el Nuevo Cine Latinoamericano aparecen películas de corte etnográfico en defensa de los derechos de los pueblos indígenas como *Hermógenes Cayo (Imaginero)* (Jorge Prelorán, 1969, Argentina) o *Kukuli* (César Villanueva, Eulogio Nishiyama y Luis Figueroa, 1961, Perú), así como multitud de propuestas experimentales entre las que destacan *Láminas de Almahue* (Sergio Bravo, 1961, Chile), *P.M.* (Orlando Jiménez Leal y Alberto Cabrera Infante, 1961, Cuba) o *Agarrando pueblo (Vampiros de la miseria)* (Luis Ospina y Carlos Mayolo, 1978, Colombia). Estas contienen gran parte de las estrategias desarrolladas para reformular los postulados del cine documental en la región en la década de los ochenta. La continuación de la escuela andina, con una idiosincrasia concreta, el cine en el exilio o el cine de la memoria, son algunos de los caminos que recorre el cine documental en este periodo y que lo dota de una identidad propia en Latinoamérica. Este proceso, unido a las posibilidades que introduce la llegada de la tecnología digital, junto a los avances sociales en general y el aumento de las posibilidades de acceso a escuelas y facultades de formación cinematográfica en la región, culmina a finales del s. XX con la consolidación de un colectivo de cineastas que configuran la suma de identidades que da lugar a lo que desde esta investigación se denomina cine documental latinoamericano.

136

En relación con lo planteado en la segunda hipótesis, el cine documental ha sido históricamente un género cinematográfico poco rentable para las productoras y los propios realizadores por lo que ha requerido de la tutela económica de distintos organismos (Paranaguá, 2003a). En un primer momento, películas como las brasileñas *No País das Amazonas* (Silvino Santos y Agesilau de Araújo, 1922) y *Ao redor do Brasil: Aspectos do interior e das fronteiras brasileiras* (Thomaz Reis, 1932) surgen del mecenazgo, los encargos

institucionales o los caprichos de personajes pudientes de las sociedades latinoamericanas poscoloniales. A partir de la década de los treinta es cuando los empresarios cinematográficos, los cineclubes y sobre todo los organismos públicos que entienden la utilidad del cine como herramienta de trasmisión de mensajes a la sociedad, comienzan a apadrinar proyectos documentales cuya motivación trasciende a la comercial (King, 1994, p. 91). Estos organismos, cuyo funcionamiento ha estado sujeto a los avatares de la inestabilidad política de cada momento y lugar, conviven desde un principio con iniciativas privadas que se constituyen como productoras cinematográficas al uso. Es el caso de Rex Films, fundada por Rodolpho Rex Lustig y Adalberto Kemeny y con la que producen *São Paulo, a symphonia da metrópole* (1929), una de las primeras películas documentales del cine brasileño y el principal exponente del cine documental de vanguardia del país.

La opción de producir desde un entorno propio y posteriormente adherir apoyos al proyecto es una de las estrategias más utilizadas a lo largo de todas las épocas (Palacio, 2014, p. 114), aunque asume distintas fórmulas en función del momento histórico en el que se desarrolle. Con la llegada del Nuevo Cine Latinoamericano y su vertiente social y de implicación política, se desarrollan en América Latina propuestas colectivas vinculadas en muchos casos a opciones políticas de izquierda, que tienen el cometido de auspiciar producciones documentales con fines educativos, doctrinales o militantes y servir como foro de exhibición (King, 1994). Destacan iniciativas como las de Fernando E. Solanas y Octavio Getino, desarrolladas en el marco del Grupo Cine Liberación a finales de los sesenta (Getino, 1979), Patricio Guzmán al frente del equipo Tercer Año (Ruffinelli, 2001) y Raymundo Gleyzer con el Grupo Cine de Base (Torres San Martín, 2012), ambos en la década de los setenta.

A partir de la década de los ochenta tienen lugar propuestas empresariales similares a las que desarrollan proyectos de ficción en el entorno independiente

e impulsadas por los propios realizadores. Destacan las de Mari Carmen de Lara –Calacas y Palomas– en México (Torres San Martín, 2003, p. 392), Marcelo Céspedes y Carmen Guarini –Cine Ojo– en Argentina (Piedras, 2013, p. 43), así como el Centro de Medios Audiovisuales (CEMA) en Uruguay (Tadeo Fuica, 2016, p. 18) y propuestas de realizadores como Ulises Rosell –Sargentina–, los hermanos Salles –Videofilmes– o Albertina Carri –Torta– ya iniciado el s. XXI.

En paralelo a estas iniciativas empresariales nacen proyectos con un enfoque más cooperativo, como es el caso de Video nas Aldeias, creado en 1986 por Vicent Carelli con el fin de defender los derechos de las poblaciones indígenas de Brasil y preservar su identidad, cultura y patrimonio territorial a través de la difusión de contenidos audiovisuales producidos de manera compartida con los propios indígenas, lo que supone la generación de una cultura audiovisual para colectivos y sociedades muy alejadas de este tipo de mecanismos de expresión y empoderamiento (Gallois y Carelli, 1992). Casi treinta años después de iniciarse el proyecto de Carelli, el cineasta venezolano Aranaga Epieyu, perteneciente a la comunidad wayúu, estrena *Wachikua (Nuestra historia)* (2014). Esta es una película que, al igual que ocurre con el resto de sus trabajos como actor y director, se centra en la defensa de los derechos de la cultura wayúu. Este tipo de iniciativas se ven apoyadas por realizadores como la venezolana Yanilú Ojeda, que además de documentar la realidad wayúu en *El terminal de pasajeros* (2006) y *Shawantama'ana (Lugar de espera)* (2012), desarrolla parte de su trabajo como docente en cursos y talleres de formación para comunidades indígenas y no indígenas, nacionales e internacionales (Carreño, Arreaza y Méndez, 2016).

En la mayoría de los casos incluso la concurrencia de dos o más empresas de producción no es suficiente para llevar el proyecto a término y son las distintas instituciones nacionales de promoción y apoyo a la cinematografía las que impulsan y subvencionan las películas documentales. Los casos más

significativos son los del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), el Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales (INCAA) en Argentina, el Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC) y el Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE) en Brasil –hoy Agencia Nacional do Cinema (ANCINE)–. En un segundo plano están instituciones oficiales como el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC) venezolano, el Fondo para las Artes y el Desarrollo de la Cultura (FONDEC) de Paraguay o el caso de Chile que, a diferencia de los anteriormente mencionados, distribuye las ayudas desde distintas instituciones o proyectos.

En la actualidad, aunque estos apoyos son parte fundamental del proceso de producción, han proliferado proyectos empresariales desde la iniciativa privada, como el caso de Duetto Filmes, coproductora de *Ventana del alma* (*João Jardim* y *Walter Carvalho*, 2001, Brasil), Morocha Films, coproductora de *Cocalero* (*Alejandro Landes*, 2007, Argentina-Bolivia-Estados Unidos) o Zeppelin Filmes, productora de *La cárcel y la calle* (*Liliana Sulzbach*, 2004, Brasil), que diversifican su producción combinando la realización de proyectos publicitarios, promocionales y videoclips, para poder hacer frente a la producción independiente de cortometrajes y largometrajes.

El caso de Cuba en las últimas décadas es significativo por el cambio que ha experimentado su postura institucional respecto a la presencia de organismos internacionales en las producciones documentales nacionales. Desde la llegada de la revolución socialista en 1959, la totalidad de la producción cinematográfica cubana pasa a ser controlada por el Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC), lo que generó un fuerte aislamiento del colectivo de cineastas cubanos. Pero en las últimas décadas se observa una tendencia aperturista en cuanto a la presencia de corporaciones e instituciones extranjeras en apoyo a las producciones cubanas. En las dos películas cubanas más recientes de las once que forman parte de la muestra seleccionada, *Los*

«*bolos*» en Cuba y la eterna amistad (Enrique Colina, 2008) y *Patria* (Susana Barriga, 2008), se identifica la presencia de instituciones extranjeras, algo inédito en el cine de la Revolución. No se puede hablar de coproducción ya que Cuba guarda para sí la titularidad creativa, pero el hecho supone un cambio sustancial en cuanto al posicionamiento de la cinematografía de la isla y a la actitud frente a sus creadores, que han vivido en constante conflicto por la falta de libertad sufriendo incluso la represión, como el caso de Nicolás Guillén Landrián o el exilio, al que se vieron obligados Orlando Jiménez Leal y Alberto Cabrera Infante tras estrenar *P.M.* (1961).

Completan este análisis de la estructura de producción las ayudas procedentes de fondos de distintas instituciones en las últimas décadas, como el Jan Vrijman Fund holandés, destinado a estimular la producción independiente en países en desarrollo, UNICEF, distintas delegaciones diplomáticas y organizaciones no gubernamentales como la suiza Helvetas Paraguay.

En relación con lo planteado en la tercera hipótesis, el cine documental siempre ha sufrido las consecuencias de la escasez de recursos para sus producciones, teniendo que utilizar tecnologías menos costosas y protocolos de producción más sencillos que los empleados en el cine de ficción, sobre todo a partir del desarrollo del cine como industria, ya en los años veinte en Estados Unidos (Gumucio Dagron, 2014, p. 17).

El repaso a la historia del cine documental en América Latina, en paralelo a la evolución histórica del género documental a nivel global, distingue tres momentos fundamentales en la evolución de los soportes de registro a partir de los datos obtenidos en las 100 películas que forman parte de la muestra analizada.

Se identifica un primer periodo, desde las primeras propuestas de cine documental hasta bien entrada la década de los ochenta, en el que se utiliza

mayoritariamente la película de 16 mm por dos razones fundamentales. En primer lugar, los costes de adquisición del negativo eran mucho menores que los de la película en 35 mm, utilizada tradicionalmente para elaborar el copión de exhibición de la pieza terminada pero no para el registro de las imágenes. En segundo lugar, las cámaras que utilizaban el negativo en 16 mm eran más pequeñas, livianas y manejables por lo que reunían los requisitos para permitir el trabajo de documentación a tiempo real de mejor manera que el 35 mm, que no aparece en la muestra analizada hasta 1956 en *¡Torero!* de Carlos Velo. Hay que tener en cuenta que hasta mediados de la década de los cincuenta no será posible la grabación de sonido en sincronía con el negativo cinematográfico, por lo que la utilización de película de 16 mm se asocia a la manejabilidad de la cámara y a los costes del negativo, sin tener en cuenta todavía las posibilidades narrativas que va a suponer la evolución técnica que culmina en el Nuevo Cine Latinoamericano.

El segundo periodo en cuanto al análisis de la evolución de los soportes de registro se identifica a mediados de la década de los ochenta con la llegada del vídeo analógico. Supone un momento de ruptura abriendo un mundo de posibilidades para realizadores independientes del contexto latinoamericano que de otra manera veían imposible hacer frente a los costes de producción. Es, por tanto, el vídeo el principal agente democratizador de la cinematografía documental en América Latina y se utiliza con profusión el sistema *Betacam* –en su formato analógico– hasta la llegada de soportes digitales a comienzos del s. XXI. El uso de este formato, además de abaratar los costes, permite redefinir el ejercicio del rodaje directo desarrollado con la segunda generación de cámaras de 16 mm, lo que supone una evolución formal, además de una reconceptualización de los límites del cine documental como herramienta para registrar aspectos de la realidad, inalcanzables con técnicas más invasivas o que permiten una menor versatilidad y flexibilidad.

Claros ejemplos de esta evolución son *Hotel Gondolín* (Fernando López Escrivá, 2005, Argentina) –en la que el acercamiento a la realidad del colectivo transexual en Argentina es posible solo a partir de la autonomía de grabación y sencillez en el manejo que aporta el soporte *Betacam*– o *A arca dos Zo'é* (Vincent Carelli y Dominique Gallois, 1993, Brasil) –donde se utiliza el soporte *Betacam* para la unidad de grabación principal en el registro etnográfico del encuentro de dos comunidades indígenas del Amazonas y se añade una cámara con formato VHS manejada por los propios indígenas–.

La norma, en este periodo, es el *Betacam*, un estándar utilizado en multitud de canales de televisión y perfecto para el trabajo de campo en el cine documental por la robustez y manejabilidad de las cámaras y la autonomía de las cintas. Quizá el caso más significativo de esta reflexión se encuentra en el trabajo de la colombiana Marta Rodríguez que, tras la prematura desaparición de Jorge Silva, su compañero y director de fotografía de todas sus producciones, en la década de los ochenta decide asumir el vídeo como soporte de registro en producciones que están habitualmente asociadas a un trabajo en el campo que implica manejabilidad, economía en los costes y discreción en el uso.

142

La capacidad y versatilidad del vídeo digital –en sus múltiples formatos– supone el momento de ruptura definitivo –hasta la actualidad– en el uso de soportes de grabación y montaje. Ya sea incorporando el registro de datos digitales en cintas magnéticas –como en el caso de los estándares DV y *Betacam* digital– o el almacenamiento de archivos en unidades de disco duro –en sus distintos formatos–, las cámaras de vídeo digital provocaron desde el momento de su aparición un aumento exponencial de la oferta de aparatos para el gran público lo que ha supuesto un consiguiente abaratamiento de muchas de las herramientas utilizadas en el cine documental.

Tanto el registro como el montaje se pueden realizar con aparatos asequibles económicamente y de manejo relativamente sencillo lo que ha impulsado la proliferación de proyectos independientes y realizados con un reducido equipo de profesionales. Los casos de *Bonanza en vías de extinción* (2001), *Justicia* (2004), *Tierra roja* (2006), *Circo* (2010) o *Claudia* (2010), son algunos ejemplos en los que sus realizadores se introducen en una realidad acompañados solo de la cámara.

Discusión y conclusiones

En lo relativo al contexto en el que se desarrollan los proyectos cinematográficos, se puede establecer un mapa general en la producción de cine documental en América Latina en el que juegan un importante rol los organismos nacionales de los distintos Estados, las instituciones sin ánimo de lucro y las productoras independientes que, sobre todo en los últimos veinticinco años y apoyadas por los numerosos festivales de cine existentes, han generado un tejido empresarial que permite engranar una verdadera producción documental en varios países de la región. Las instituciones públicas han impulsado la financiación de proyectos documentales que por su naturaleza tienen difícil la amortización de la inversión en los cauces comerciales. Los festivales internacionales de cine, desde su configuración como foros de discusión y reflexión a finales de la década de los cincuenta, se han consolidado como punto de encuentro de los creadores y como mecanismo de difusión de obras que en muchas ocasiones no llegan a las salas comerciales. Este doble impulso permite, sobre todo a partir de los años ochenta y los noventa –en los que tiene lugar una reconceptualización de los postulados que rigen el cine documental en América Latina–, el desarrollo de estructuras empresariales que acogen proyectos documentales amparando a los realizadores que, en la mayoría de las ocasiones, llevan a cabo proyectos influidos por una fuerte motivación personal. Esta evolución soporta la creación de un verdadero cine latinoamericano, siendo un factor de relevancia para consolidarlo en las tres últimas décadas.

Los soportes de registro condicionan en gran medida el desarrollo de los proyectos documentales y aunque en las últimas décadas se ha popularizado el uso de soportes digitales de alta definición, también se han determinado las limitaciones de cada formato en cuanto a su manejabilidad en el terreno, así como en cuanto a las características estéticas de la imagen obtenida. El vídeo digital en alta definición permite una resolución mucho mayor que los primeros formatos de vídeo *Betacam*, pero aun adolece de limitaciones respecto a la imagen obtenida con negativo en 35 mm, que se integra en producciones que buscan un estándar estético específico.

En todo caso, la muestra analizada constata que la popularización del vídeo –a mediados de la década de los ochenta– y del vídeo digital en alta definición –a comienzos del s. XXI– son los dos momentos de ruptura fundamentales en la evolución de los soportes de registro en el cine documental latinoamericano. La llegada del sonido sincrónico a las cámaras de 16 mm supuso la consolidación de una nueva manera de hacer cine, el cine directo, pero es el vídeo en estos dos momentos fundamentales el que se constituye como el verdadero agente democratizador del cine documental en América Latina.

144

Sumando los resultados derivados del análisis planteado por las hipótesis anteriores, la cuestión central planteada al comienzo del presente trabajo de inmersión, reflexión e investigación sobre la cinematografía documental en América Latina se orienta a afirmar que se puede hablar de un verdadero cine documental latinoamericano. En todo caso, esta afirmación se matiza con varias cuestiones. En primer lugar, se puede hablar de un cine documental latinoamericano, sobre todo desde la llegada de los nuevos cines en las décadas de los sesenta y setenta. Si bien se analizan títulos que son el germen de este movimiento y cuentan con unas características particulares que los ubican en el contexto regional, las películas analizadas pertenecientes al Nuevo Cine Latinoamericano responden a la llamada de un cine social que contribuya al

cambio de una situación de expolio y desigualdad que es común para muchas sociedades de América Latina. El poso que ha dejado este periodo histórico ha empoderado al género documental en Latinoamérica como una herramienta de denuncia social y, en los lugares en los que la capacidad económica y el apoyo institucional lo han permitido, se ha consolidado una producción madura totalmente equiparable a las producciones extranjeras.

De la anterior reflexión surge otro argumento que limita la consolidación de un verdadero cine documental latinoamericano. La muy desigual velocidad a la que transitan los distintos grupos de países, tanto en lo general como en cuanto a lo cinematográfico, produce una brecha insalvable para los rezagados, que ni siquiera se aprovechan de la generación de una cultura cinematográfica o de un contexto regional de producción.

Se refuerza la teoría que define distintos cines nacionales a distintas velocidades. Destacan México, Argentina y Brasil, diferenciados de un segundo grupo compuesto por Colombia, Venezuela, Cuba, Uruguay, Perú y Bolivia. El volumen de producción de títulos –relevantes o no– condena al ostracismo a muchos países de América Latina que, por su tamaño, trayectoria, capacidad económica y cultura cinematográfica, son incapaces de generar o consolidar una producción cinematográfica estable. Esto, unido a la presencia de colaboradores, coproductores o financiadores externos –ya sea desde Estados Unidos, Canadá o Europa– genera una interferencia en cuanto al enfoque unificado de producción documental latinoamericana, aunque también supone un rasgo diferenciador respecto al cine del resto de regiones del mundo. Si bien el cine documental en América Latina transita por el plano de la desigualdad, es también cierto afirmar que tiene motivaciones comunes y adaptadas a su realidad particular en cuanto a temáticas y estilos. En un mundo globalizado y teniendo en cuenta lo minoritario del género documental, la interconexión entre realizadores de la región y del resto del mundo se produce

con intensidad, ya sea por la formación que adquieren en el extranjero o por las relaciones que se establecen en distintos festivales. Este hecho provoca un avance significativo de los formatos documentales latinoamericanos, en paralelo al del resto de las cinematografías de referencia, aportando además cuestiones concretas derivadas del especial tratamiento de sus realidades, que han hecho adaptar fórmulas que durante décadas han sido consideradas como dogmas de fe en Europa y Estados Unidos y que en el contexto de América Latina han sido redefinidas para contar una realidad particular.

Por lo tanto, situando esta suma desigual de cinematografías nacionales latinoamericanas frente a la producción global, se puede afirmar que, en esencia, las motivaciones que llevan a un cineasta a emprender un proyecto documental en América Latina han conseguido forjar una identidad común, desplazando la presencia –no incompatible– de cineastas europeos o norteamericanos, para consolidar un panorama audiovisual compuesto por la suma de varias cinematografías con identidad propia. En este contexto, los realizadores de los últimos veinte años han conseguido lo que no se pudo lograr en los ochenta anteriores, desligarse de las influencias políticas y técnicas para alcanzar una parcela de independencia creativa que ha consolidado el cine documental en la región, situándolo en igualdad de condiciones en cuanto a la calidad y la trascendencia de sus obras respecto de las cinematografías europea y norteamericana, en un contexto propio, donde la realidad política y socioeconómica sitúa al género documental como herramienta más necesaria, si cabe, para la denuncia social.

Referencias

- Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona. Paidós.
- Barnouw, E. (1996). *El documental, historia y estilo*. Barcelona: Gedisa.
- Bordwell, D., Staiger, J. y Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.
- Burton, J. (1990). *The Social Documentary in Latin América*. Pittsburg: PA U. Of Pittsburg.
- Caballero, R. (2006). *Producción, coproducción e intercambio de cine entre España, América Latina y el Caribe. Avances de investigación 5*. Madrid: Fundación Carolina CeALCI.
- Calvo de Castro, P. (2017). La evolución del cine etnográfico en el documental latinoamericano. *Cine Documental*, 17, 1-23. Recuperado de <https://goo.gl/yNdpje>
- Carreño, V., Arreaza, E. y Méndez, A. (2016). Al otro lado del río: La percepción del otro en la frontera colombo-venezolana. *Lenguas y Literaturas Indoamericanas*, 1 (18), 62-84. Recuperado de <https://goo.gl/k88Aqv>
- Cavalcanti Tedesco, M. y Núñez, F. (2014). Pensar el documental en Latinoamérica: el singular método fílmico de Marta rodríguez y Jorge Silva. *Cine Documental*, 10, 27-44. Recuperado de <https://goo.gl/ZQt2BK>
- Cerdán Los Arcos, J. (2015). Un lugar ético para las imágenes documentales (en el contexto de las ciencias sociales), en Fernández Guerra, V. (Coord.). *Revisitando el documental; de Flaherty al webdoc*. Cuadernos Artesanos de Comunicación. N. 83. La Laguna (Tenerife): Latina. Recuperado de <https://goo.gl/QWM3BR>

- Elena A. y Mestman, M. (2003). Para un observador lejano: el documental latinoamericano en España. En Paranaguá, P.A. (Ed.). *Cine documental en América Latina* (pp. 79-92). Madrid: Cátedra.
- Flick, U. (2002). *An introduction to Qualitative Methodology*. Chicago: Markham.
- Gallois, D. e Carelli, V. (1992). "Vídeo nas aldeias": a experiênciã Waiãpi. *Cadernos de Campo* 2 (2), 25-36. Recuperado de <https://goo.gl/idQytF>
- Getino, O. (1979). *A diez años de "Hacia un Tercer Cine"*. México: Filmoteca UNAM.
- Gómez Tarín, F.J. (2006). *El Análisis de un texto fílmico*. Castellón: Beira Interior.
- Gómez Tarín, F.J. (2011). *Elementos de Narrativa Audiovisual. Expresión y narración*. Santander: Shangrila.
- Gumucio Dagon, A. (2014). *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*. Bogotá: Fundación Friedrich Ebert. Recuperado de <https://goo.gl/PzDroR>
- Gutiérrez San Miguel, B. (2006). *Teoría de la narración audiovisual*. Madrid: Cátedra. Signo e Imagen.
- Gutiérrez San Miguel, B. (2015). Estudio evolutivo del lenguaje narrativo, desde los primeros documentales a los transmedia. En V. Fernández Guerra (Ed.), *Revisitando el documental; de Flaherty al webdoc*. Cuadernos Artesanos de Comunicación. 83. La Laguna (Tenerife): Latina. Recuperado de <https://goo.gl/KiEXWz>
- King, J. (1994). *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*. Bogotá: Tercer Mundo.
- León Frías, I. (2013). *El Nuevo Cine Latinoamericano de los años sesenta: entre el mito y la modernidad fílmica*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

- Lie, N. y Piedras, P. (2014). Identidad y movilidad en el cine documental latinoamericano contemporáneo: *Familia Tipo* (2009) e *Hija* (2011). *Confluencias: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 30 (1), 72-86. DOI:10.1353/cnf.2014.0009
- Martínez-Salanova Sánchez, E. (2003). El valor del cine para aprender y enseñar. *Comunicar*, 20, 45-52. Recuperado de <https://goo.gl/majEmM>
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1969-1972) Volumen 2*. Barcelona: Paidós.
- Montiel, A. (2002). *El desfile y la quietud. Análisis fílmico versus Historia del Cine*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Nichols, B. (2001). Los documentales y el modernismo: 1919-1939. *Comunicación y Sociedad*, XIV, 2, 71-91.
- Nichols, B. (2003). El documental performativo. *Postverité*, 197-221.
- Nichols, B. (2006). Cuestiones de ética y cine documental. En Catalá, J. M. y Cerdán, J. (Eds.), *Después de lo real*. (pp. 29-45). Valencia: Archivos de la filmoteca.
- Nichols, B. (2013). *Introducción al documental*. México DF: UNAM.
- Ortega, M.L. (2010). Nuevos tropos en el documental latinoamericano: subjetividad, memoria y representación. En Weinrichter, A. (Ed.), *El documentalismo en el SXXI* (pp. 77-99). San Sebastián: Festival de cine de San Sebastián. Recuperado de <https://goo.gl/He4GdQ>
- Ortega, M.L. y Morán, A. (2003). Imaginarios del desarrollo: un cruce de miradas entre las teorías del cambio social y el cine documental en América Latina. *Secuencias. Revista de historia del cine*, 18, 33-48. Recuperado de

<https://goo.gl/YnSB44>

Palacio, M. (2014). El eslabón perdido. Apuntes para una genealogía del cine documental contemporáneo. *Cine Documental*, 9, 91-117. Recuperado de <https://goo.gl/NREnCR>

Paranaguá, P.A. (2003a). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.

Paranaguá, P.A. (2003b). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Pérez Murillo, M.D. (2010). Temas del cine documental como fuente para la historia de América Latina en el SXX. Naveg@mérica. Revista electrónica de la Asociación Española de Americanistas, 4, 1-15. Recuperado de <https://goo.gl/fqQvbC>

Pérez Murillo, M.D. (2013). El cine latinoamericano entre dos siglos, sus claves y temas. *Boletín Americanista*, 1 (66), 81-99. Recuperado de <https://goo.gl/5s37aZ>

Piedras, P. (2011). Dziga Vertov: entre la teoría y la práctica, entre el arte y la ciencia, entre la objetividad y la subjetividad. *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, 15, 44-50. Recuperado de <https://goo.gl/iPP4w1>

150

Piedras, P. (2013). Algunas especulaciones en torno a los modos de representación ya la manifestación de la primera persona en el cine documental argentino. *Cine Documental*, 7, 30-45. Recuperado de <https://goo.gl/d1KoDf>

Plantinga, C. (1997). *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Nueva York: Cambridge University Press.

Renov, M. (1993). *Theorizing Documentary*. New York: Routledge.

Ruffinelli, J. (2001). *Patricio Guzmán*. Madrid: Cátedra.

- Ruffinelli, J. (2012). *América Latina en 130 documentales*. Santiago de Chile: Uqbar Editores.
- Schroeder Rodríguez, P.A. (2016). *Latin America Cinema*. Oakland: University of California Press.
- Serrano, J.L. (2001). *El nacimiento de una noción. Apuntes sobre el cine ecuatoriano*. Quito: Ediciones Acuario.
- Tadeo Fuica, B. (2016). Hechos, historias y vídeo. En Tadeo Fuica, B. Y Balás, M. (Eds.) *CEMA: archivo, vídeo y restauración democrática* (pp. 17-29). Montevideo: Fic-udelar.
- Torres San Martín, P. (2003). No les pedimos un viaje a la luna (Mari Carmen de Lara, México, 1986). En Paranaguá, P. A. (Ed.), *Cine documental en América Latina* (pp. 391-393). Madrid: Cátedra.
- Torres San Martín, P. (2012). La memoria colectiva de la militancia política argentina. En Berthier, N. y Fernández, A. (Eds.), *Opera prima en el cine documental iberoamericano (1990-2010)* (pp. 241-261). París: U. De la Sorbona.
- Waldman, G. (2016). Apuntes para una cartografía (parcial) de la literatura latinoamericana a lo largo de los últimos cincuenta años. Del Boom a la nueva narrativa. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 226, 335-378. DOI: [https://doi.org/10.1016/S0185-1918\(16\)30014-9](https://doi.org/10.1016/S0185-1918(16)30014-9)
- Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real. El cine de no-ficción*. Madrid: T&B Editores.

Como citar: Calvo de Castro, P. (2019). Cine documental latinoamericano. Conclusiones con base en un estudio trasversal con enfoque contextual y formal de 100 películas documentales. *Revista KEPES*, 16 (20), 125-151. DOI: 10.17151/kepes.2019.16.20.6