

Temporalidades y relatos en el cine documental contemporáneo

Malena Verardi

Investigadora Asistente del CONICET

E-mail: malenaverardi@gmail.com

Resumen

El presente artículo forma parte de un proyecto más amplio, en el que se busca analizar las características del cine documental contemporáneo, particularmente el realizado durante la última década, luego de la crisis de 2001 y hasta la actualidad. Circunscribiendo aún más el objeto de estudio, la intención es indagar en aquellos filmes que resisten una clasificación unívoca y pueden, en una primera instancia, considerarse documentales pero que, a la vez, presentan elementos propios del cine ficcional. Asimismo, se propone centrar el análisis en las modalidades de representación del tiempo que exhiben estos relatos, por considerar que los mismos dan cuenta de un recurrente interés por abordar problemáticas ligadas a la temporalidad. Historias de vida, recorridos biográficos, recorridos históricos se hacen presentes en narrativas en las que la construcción de la temporalidad se convierte en el eje central del relato. En este caso, se abordan las dos primeras realizaciones de Mariano Donoso (*Opus*, 2005 y *Tekton*, 2009), el segundo filme de Gastón Solnicki (*Papirosen*, 2012) y la opera prima de Ezequiel Yanco (*Los días*, 2013).

El espacio biográfico en el discurso fílmico

Desde hace más de una década, el cine documental ha comenzado a posicionarse como un actor clave en la escena estética nacional. Es posible observar, en este sentido, un

“giro estético-subjetivo” (Piedras, 2014) que da cuenta de la presencia en el cine documental de nuevos criterios narrativos centrados en la visibilización de las formas cinematográficas y la explicitación de las modalidades en las que se hace presente en el discurso fílmico la instancia enunciativa. Si anteriormente el cine de autor aparecía ligado ineludiblemente –y casi exclusivamente– al relato de ficción (en tanto el documental se ubicaba como un discurso “objetivo”, vinculado al comentario sobre el mundo histórico), a partir de las transformaciones experimentadas en los últimos años, el cine documental ha comenzado a constituirse, también, en torno a la figura autoral. En este panorama, los relatos atravesados por lo biográfico, entendidos como aquellos que incorporan representaciones en torno al desarrollo vital que se despliegan en un arco temporal¹, encuentran un lugar relevante por la recurrencia en su manifestación y por la diversidad de propuestas a través de las cuales se efectivizan. En este sentido, los filmes que forman parte de esta tendencia coinciden en el interés por poner en escena historias de vida tanto como evidencian diferentes modalidades para llevarlo a cabo. Como señala Beatriz Sarlo (2005), las narraciones sobre la propia vida (o sobre la vida de terceros) suelen fundar su objetivo en la reparación de la identidad o en la necesidad de perpetuar un recuerdo. En esta línea se ubican los filmes que abordan la experiencia militante de los años setenta a través de la mirada de los hijos (*Papá Ivan*, Roqué, 2000; *Los rubios*, Carri, 2003; *M*, Prividera, 2006; *Encontrando a Víctor*, Bruschtein, 2004, entre otras), como así también aquéllos que remiten al entramado entre historia personal e historia social a través del relato sobre una figura relevante en el campo social o un hecho histórico de trascendencia (*Bialet Massé, un siglo después*, Iglesias, 2006; *Cándido López. Los campos de batalla*, García, 2005; *La televisión y yo*, Di Tella, 2002; *El país del diablo*, Di Tella, 2007-2008; *Por la vuelta*, Pauls, 2002; *Un pogrom en Buenos Aires*, Szwarcbart, 2007); *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*, Wolf y Muñoz, 2003), *Süden* (Solnicki, 2008); *A vuelo de pajarito* (García Isler, 2014), entre otras. Finalmente, es posible mencionar los relatos que abordan la vida de sujetos ordinarios,

¹ Leonor Arfuch considera “espacio biográfico”:

No solamente al conjunto de géneros consagrados como tales desde su origen postulado en el siglo XVIII –biografías, autobiografías, diarios íntimos, correspondencias, confesiones– sino también a su enorme expansión contemporánea en géneros, formatos, estilos y soportes de la más variada especie, de la entrevista periodística al cine documental, de las historias y relatos de vida en ciencias sociales a la autoficción –en la literatura, el cine, el teatro, las artes plásticas, la televisión– y en general, a esa multiplicación de las voces donde lo vivencial, lo privado o lo íntimo se narran desde el registro de la “propia” experiencia, y adquieren así un innegable suplemento de valor: veracidad, autenticidad, proximidad, presencia (Arfuch, 2008).

“comunes” que proponen otra variable en cuanto a la vinculación con el espacio social contemporáneo (*Opus*, Donoso, 2005; *Tekton*, Donoso, 2009; *Papirosen*, Solnicki, 2012; *Los días*, Yanco, 2013; *Diario Argentino*, Pérez García, 2006; *Familia Tipo*, Priego, 2009; *Fotografías*, Di Tella, 2006, entre otras).

A continuación, me referiré puntualmente a algunos de los filmes mencionados dentro de esta última línea.

En el primer filme de Mariano Donoso, *Opus* (2005) un productor norteamericano le encomienda al personaje interpretado por el propio director la realización de un documental sobre la situación educativa en la Argentina, particularmente en la provincia de San Juan, de donde es oriundo Donoso, en el marco de los efectos generados por la crisis social y política de 2001. La realización del documental, atravesada por múltiples obstáculos entre los cuales se cuenta una huelga docente que afecta a toda la provincia y determina el cese de clases durante más de seis meses, se convierte en un recorrido a través del cual Donoso explora ciertos interrogantes sobre sí mismo y sobre su vinculación con San Juan, su tierra natal. A partir de una triple alegoría, cuyas secciones se denominan “Historia de la estatua”, “El terremoto” y “El edificio”, el relato propone una interpretación de la historia de San Juan pero también de la historia Argentina, a través de la cual intenta encontrar algunas claves que le permitan comprender el presente en crisis. Ordenadas cronológicamente las instancias refieren, en el primer caso, a un episodio acontecido en 1919 en el cual el gobierno de Estados Unidos envía por error una réplica de la Estatua de la Libertad, cuyo destino final era la ciudad de San Juan de Puerto Rico, a la provincia de San Juan, Argentina. La misma es emplazada en las afueras de la ciudad, como parte de los festejos por el centenario de la Revolución de Mayo de 1810. La segunda alegoría hace referencia al terremoto que en 1944 destruyó prácticamente en su totalidad la ciudad de San Juan. Finalmente, la tercera de las alegorías se centra en una obra en construcción iniciada a comienzos de los años setenta y abandonada luego, conocida como “Centro Cívico”, cuya edificación tenía por objetivo “reunir los tres poderes públicos, centralizar y agilizar el funcionamiento del Estado”. Las imágenes revelan la estructura de hormigón desierta, sólo habitada por grupos de palomas, a la vez que diversos carteles simulan indicar los diferentes espacios de un edificio gubernamental: “Oficinas de gobernación”, “Escribanía general del Estado”, “Subsecretaría de Trabajo y Bienestar Social”, “Ministerio de Seguridad”, etc. En el año 2006, luego de más de treinta años de abandono, la obra se retoma hasta llegar a su finalización en 2009. El segundo

largometraje de Donoso, *Tekton* (2009), aborda precisamente los trabajos de reconstrucción del edificio, que ha formado parte de la ciudad de San Juan desde la niñez del realizador y acompañado su crecimiento (los treinta años durante los cuales la obra estuvo detenida coinciden prácticamente con los de la vida del director del filme). La transformación del edificio da cuenta del cierre de una etapa, del fin de un ciclo y como tal amerita, para Donoso, de una despedida que adquiere la forma de la película que llevará adelante: “Esta será -indica en el comienzo del filme- la última mirada a esa estructura vacía. Apenas un registro y una despedida”. Si la indagación en torno a la historia del edificio y a las temporalidades que ésta involucra se vincula con la historia de vida del realizador, la historia de la estatua y la del terremoto posibilitan la configuración de representaciones sobre la historia de la provincia de San Juan. En la misma dirección, el relato explora la figura de Domingo Faustino Sarmiento, sin duda el “prócer sanjuanino por excelencia” y una pieza clave en lo que a la historia de San Juan se refiere. Para ello, introduce el testimonio de Miguel Angel Sugo, un escultor que ha realizado la mayor parte de los bustos y relieves de Sarmiento. Sin embargo, la entrevista no ofrece los resultados esperados. La avanzada edad del escultor lo sume en recuerdos e imágenes que no logran plasmarse en una narración ordenada y aprehensible para el oyente. El filme ironiza así sobre el valor del testimonio como fuente de datos, a la vez que da cuenta de que las imágenes y palabras sueltas que pronuncia el escultor forman parte de una historia de vida, que puede completarse con otras piezas, como las fotografías del mismo en su juventud o el recorrido por su taller y sus obras. Una historia que, en cierto modo, culmina con una de las últimas escenas del filme, cuando Donoso expresa: “Regresé una vez más al taller de Miguel Angel Sugo. Lo encontré vacío. El anciano ha muerto”. De esta manera, el relato traza un recorrido por la vida del escultor que alude a lo singular de cada individualidad (la vida única y particular de Sugo), al tiempo que la inscribe en un universo más amplio. En este sentido, los dos filmes de Donoso abordados aquí refieren a un orden platónico en el cual los tiempos (pasados, presentes y futuros) se entrecruzan, se bifurcan y convergen, descartando la progresión lineal como único modo de organización del tiempo y la historia.

En 2012 Gastón Solnicki estrena *Papirosen*, un filme en el que pone en escena trayectorias de vida, en este caso las de su propia familia. La voz central del relato es la de Pola, abuela paterna de Solnicki, quien arribó a Buenos Aires huyendo del régimen nazi. Aquí formó una familia cuya dinámica explora el relato. Se trata de cuatro

generaciones, representadas por la abuela del director, el padre y la madre, sus dos hermanos y él mismo (aunque nunca aparece en cámara) y sus sobrinos, hijos de su hermana mayor. Las historias de cada uno de los integrantes de la familia se entrelazan componiendo un mosaico en el cual conviven los distintos tiempos que atraviesan y conforman la experiencia familiar. Las memorias de la guerra se yuxtaponen con otros hechos traumáticos del pasado familiar, como el suicidio del marido de Pola, en el mismo departamento que ella habita en la actualidad, con instancias que se alejan de lo agudo y crítico de los sucesos mencionados para inscribirse en el devenir cotidiano y registrar un viaje, una comida en el marco de una festividad religiosa, un cumpleaños... Asimismo, las infancias de Pola y Víctor se articulan con la de Mateo, hijo de la hermana del director del filme y cuyo nacimiento impulsó a Solnicki a comenzar el registro de las escenas de su vida familiar, que desarrolló por más de diez años y del cual surgió luego *Papirosen*. De esta manera, la narración se extiende desde los años de la guerra al presente de los personajes, pero no de manera lineal y progresiva, sino a partir de la coexistencia de temporalidades. A través de recuerdos, relatos, canciones, las historias se constituyen en la interacción de tiempos (pasados, presentes y proyecciones hacia el futuro) de la que surgen las representaciones familiares que aborda el relato.

Finalmente, algunos apuntes sobre el primer largometraje de Ezequiel Yanco (*Los días*, 2013). La narración se construye en torno a la vida de dos hermanas gemelas, de alrededor de ocho años de edad en el inicio del filme y se prolonga durante cuatro años, es decir, hasta que las niñas tienen más de once años. La cámara registra sus actividades cotidianas en su casa del sur del Gran Buenos Aires, las comidas, las idas a la escuela, las clases de catequesis, los momentos de ocio. Las escenas se suceden unas a otras estableciéndose cierto grado de similitud entre ellas, lo cual le confiere a la narración un ritmo regular y sostenido. Sin embargo, hay un factor que da cuenta del transcurso del tiempo. Se trata de la variación de estaciones que puede advertirse en el relato. Así, una escena en la cual las niñas se visten para ir a la escuela es seguida por otra de características similares pero en la que se incorpora a la indumentaria, por ejemplo, los abrigos que utilizan en invierno. De este modo, el espectador comprende que la misma escena cotidiana se halla alejada de una anterior (en apariencia similar) por meses o años y cobra dimensión así el paso del tiempo. Del mismo modo, hay determinados instantes en los que el espectador advierte, súbitamente, que el crecimiento de las niñas resulta notorio. En un momento de la historia, la madre de las

niñas, hasta el momento dedicada a la crianza de sus hijas y las tareas domésticas, obtiene un trabajo de tiempo completo que la lleva a estar fuera de la casa durante todo el día. Las niñas deben comenzar a realizar muchas de las tareas domésticas por sí mismas (prepararse las comidas, vestirse), lo cual incide significativamente en su vinculación con el universo cotidiano. El relato da cuenta de este punto de giro a partir de la configuración espacial, en la cual se establece un corrimiento del ambiente un tanto agobiante y cerrado en sí mismo (como la relación de las hermanas) previo al cambio en la situación familiar, al registro de tomas más abiertas, como la del final del filme en la cual las dos hermanas salen a andar en bicicleta por las calles del barrio. Este pasaje sugiere el comienzo de un espacio de mayor apertura, ineludiblemente ligado al próximo inicio de la adolescencia de las niñas y a la redefinición de la organización familiar que implica el ingreso en el mundo laboral por parte de la madre. De este modo, el filme aborda un período en la vida de las dos hermanas y su entorno familiar a partir de un relato que logra inscribir en la narración lo inaprensible del transcurso del tiempo.

A modo de conclusión

Los filmes analizados aquí forman parte de una tendencia, en creciente expansión, que ubica a los relatos biográficos en un lugar relevante en el campo del cine documental contemporáneo. En este caso, me he centrado en algunos ejemplos dentro del conjunto de filmes que abordan historias de vida desde la perspectiva de sujetos “comunes” u “ordinarios”. En este sentido, la historia personal e individual del realizador de *Opus* y *Tekton*, se construye en interacción con la historia social y política de la provincia de San Juan, en tanto que las vidas que exhibe *Papiroson* reflejan el devenir familiar a lo largo de cuatro generaciones atravesadas por sucesos traumáticos centrales del siglo XX: la Guerra, el Holocausto y las persecuciones sufridas en dicho contexto. En *Los días* la narración en torno al devenir de las niñas protagonistas del filme evidencia lo inexorable del paso del tiempo, así como las definitivas transformaciones (en la naturaleza, en los cuerpos de las niñas que en cierto modo forman parte de ella) que el mismo conlleva.

Esta idea, la de una temporalidad que avanza sin pausa, cuya marcha no se detiene, pero que es a la vez producto de una simultaneidad de tiempos que en su confluencia dan forma a esa trayectoria que no cesa nunca, define las historias de vida

que presentan todos filmes analizados. De esta manera, los espacios biográficos que los mismos ponen en escena manifiestan un deslizamiento hacia la esfera del mundo íntimo y privado de los personajes que construyen pero, a la vez, aluden al carácter universal (por lo tanto común) de las experiencias atravesadas.

Si, como señala Arfuch (2002) la prevalencia del espacio biográfico en la cultura contemporánea forma parte de un clima de época o una “tonalidad particular de la subjetividad” (2002: 17), cabe interrogarse en torno a la presencia de narrativas que aluden a lo personal y particular de las historias de vida abordadas pero en directa relación con el desarrollo de relatos más amplios, aquellos cuyo certificado de defunción se promulgaba a comienzos de los años ochenta. Resulta significativo, asimismo, que estas nuevas narrativas emerjan en el contexto de la profunda crisis social que en la Argentina se evidenció con el estallido de diciembre de 2001 (una crisis estrechamente vinculada a su vez a los efectos de la última dictadura militar). Pablo Piedras expresa que, a lo largo de su historia, “(...) el devenir interno de las formas del documental argentino estuvo signado por sus obligaciones respecto del mundo histórico” (2014: 239) y, en este sentido, reaparece el interrogante interpretativo en torno a la presencia en la escena social contemporánea de un discurso estético que vuelve recurrentemente sobre la relación entre el sujeto, su historia y el mundo en el cual éste se inscribe. Se trata de un abordaje que habrá de continuarse y profundizarse en futuras aproximaciones.

Bibliografía

Arfuch, Leonor (2008), “El espacio teórico de la narrativa: Un desafío ético y político”, en *Utopía y Praxis Latinoamericana* [online], vol.13, n.42, pp. 131-14. Disponible en: www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1315-52162008000300008&lng=es&nrm=iso> Consultado el 23/05/2014.

----- (2002), *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

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

Sarlo, Beatriz (2005), *Tiempo pasado*, Buenos Aires: Siglo XXI.

