

Explorando las profundidades. Por un pensamiento crítico situado del cine documental latinoamericano

Javier Campo*

Resumo: Este artigo pretende ser uma introdução inicial ao cinema documental latino-americano. O objetivo é apresentar uma série de reflexões sobre o cinema documental latino-americano que permitam incorporar na produção elementos técnicos como categorias estéticas, sinais de tempos e características do fenômeno documental da região. Palavras-chave: documentário; América Latina; estética; teoria.

Resumen: Este artículo se propone como una indagación inicial para el estudio teórico del cine documental latinoamericano. El objetivo es presentar una serie de reflexiones sobre cine documental latinoamericano que nos permitan enfocar en la producción de elementos teóricos como categorías estéticas, señalamiento de épocas y caracterizaciones del fenómeno documental de la región. Palabras clave: documental; América Latina; estética; teoría.

Abstract: This article is proposed as an initial inquiry for the theoretical study of Latin American documentary cinema. The objective is to present a series of reflections on Latin American documentary cinema that allow us to focus on the production of theoretical elements such as aesthetic categories, historical patterns and characteristics of the region's documentary phenomenon. Keywords: documentary; Latin America; aesthetics; theory.

Résumé : Cet article se propose comme une première approche théorique du cinéma documentaire latino-américain. Il vise à présenter une série de réflexions sur le cinéma documentaire latino-américain, permettant de se concentrer sur la production d'éléments théoriques tels que les catégories esthétiques, les modèles historiques et les caractéristiques du phénomène documentaire de la région. Mots-clés : documentaire ; Amérique latine ; esthétique ; théorie.

* Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. B7000 Tandil, Buenos Aires, Argentina. E-mail: javier.campo@cinedocumental.com.ar

Luego de la realización de actividades de investigación pautadas como miembro y director de proyectos aprobados por organismos nacionales; incluyendo viajes a diferentes provincias de la Argentina para revisar archivos, entrar en contacto con realizadores y de haber editado el libro en dos volúmenes *Una historia del cine documental argentino* (Prometeo, 2025), me he encontrado en la situación de que las metodologías de estudio del cine documental latinoamericano merecen ser problematizadas para producir conocimiento teórico sobre las corrientes y tendencias del film documental latinoamericano. El mismo tiene sus particularidades y, así como investigaciones realizadas en otras regiones del mundo han ido conformando una tradición teórico metodológica, el documental latinoamericano debería ser indagado desde una perspectiva teórica con color regional para ahondar en diversos aspectos de su desarrollo.¹

La relevancia de este abordaje se proyecta por la ausencia de estudios teóricos integrales del fenómeno documental audiovisual en Argentina y, en parte en América Latina. La articulación de un enfoque histórico, estético y teórico con los efectos de las transformaciones tecnológicas asociadas a la producción y circulación del audiovisual documental se presenta asimismo relevante y necesaria en cuanto la incidencia del giro tecnológico no ha sido aún estudiada de manera sistemática en nuestro medio. La memoria audiovisual es memoria social y su análisis permite saber más sobre nuestra cultura. Considero que es importante encarar este plan de trabajo sobre el cine y el audiovisual documental latinoamericano, para profundizar el estudio sobre nuestras culturas.

La visibilización, sistematización e indagación en profundidad de las diversas etapas de la historia del cine documental argentino han guiado la formulación de mis proyectos de investigación desde mi primer beca doctoral CONICET. Resultado de ese trayecto es la necesidad de encarar la producción de elementos para una teoría del documental situada, dadas las particularidades del cine vernáculo en contraposición con los cines de los países anglófonos, a los cuales se han dedicado la mayoría de las investigaciones teóricas, publicadas en Europa y Estados Unidos. Salvo algunos artículos o capítulos de libros, en Argentina no se han producido estudios que profundicen en modalidades, voces o funciones para caracterizar films documentales argentinos. Incluso si ampliamos la mirada más allá de las fronteras, solo en Brasil se han publicado (hace al menos diez años) algunos libros que han enfocado la reflexión teórica del cine de lo real. Fernão Pessoa Ramos (*Mas Afinal...O Que é Mesmo Documentário?* 2008 y *A imagem-câmera*, 2012), Marcius Freire (*Documentário. Ética, estética e formas de representação*, 2011) y Luiz Augusto Rezende (*Microfísica do documentario*, 2013), son algunos de esos autores, aunque la mención de casos regionales en esos libros es ínfima, priman films europeos y norteamericanos.

1. Parte de las reflexiones aquí presentadas fueron discutidas en diferentes presentaciones realizadas en México en marzo de 2025: en un taller brindado en el Instituto Mora y en conferencias en la misma institución y en la UNAM.

Por lo tanto creo necesario orientar esta investigación hacia la producción de teoría del documental situada, desde América Latina. Ya que sostengo como hipótesis, preliminar, que los estudios teóricos que usamos habitualmente (de Bill Nichols, Michael Renov, Brian Winston, Stella Bruzzi, Carl Plantinga, Jean Breschand, François Niney, Jean-Louis Comolli o Guy Gauthier, entre otros) no se ajustan cabal ni necesariamente a las particularidades del hacer o ver cine documental en nuestros países. En efecto, considero que en un estudio teórico de este tipo pueden destacarse elementos y configurarse herramientas teóricas que puedan resultar útiles a futuras investigaciones sobre cine latinoamericano. Algo tan necesario para investigadores de cine cuanto para estudiantes de realización audiovisual que están pensando el fenómeno documental solo con el auxilio de textos escritos a diez mil kilómetros.

El objetivo de este artículo es presentar una serie de reflexiones sobre cine documental latinoamericano que nos permitan enfocar en la producción de elementos teóricos como categorías estéticas, señalamiento de épocas y caracterizaciones del fenómeno documental de la región.

Artes y América Latina

En los estudios sobre arte latinoamericano existe una clara preocupación que se vuelve en reafirmación identitaria recurrente. ¿Hasta cuando aportaremos obras para que otros las piensen? Es decir, este señalamiento indica que la creación de historia y teoría del arte se hace desde fuera de América Latina para ser consumida dentro, ubicando así al arte de la región bajo el dominio de conceptos producidos en el “centro”. En dicha constelación de pensamiento el subcontinente es “periferia” a ser entendida como “copia degradada”.² Se pregunta Andrea Giunta “¿tenemos que conceptualizar la historia del arte latinoamericano como anticipos o consecuencias de la historia de los centros?” (2020: 25). En esta trampa nos solemos instalar recurrentemente quienes estudiamos el cine de la región. A falta de estudios teóricos locales utilizamos los producidos en Europa y Estados Unidos; los cuales están confeccionados como manuales para entender otras realidades, otras obras, y que si incluyen films realizados en América Latina lo hacen para cumplir cierto requisito de “universalidad”.

Si bien podemos señalar un espacio en el continente que podemos denominar “América Latina”, por contar con algunas tradiciones culturales en común y un idioma abarca casi todo el subcontinente; el señalamiento no deja de revestir cierto grado de complejidad. Claudia Gilman destaca esta cuestión: “América Latina es, en términos de homogeneidad cultural, más un horizonte problemático que un dato de la realidad” (2012: 26-27). Este señalamiento apunta a una cuestión que es entendible que resurja cada vez que proponemos un enfoque crítico sobre algo que llamamos “latinoamericano”.³ Aunque podamos denominar a América Latina como

2. Pensamiento potenciado por las políticas de algunas editoriales que solo publican traducciones de teóricos de arte extranjeros.

3. Jorge La Ferla lo ha señalado recientemente: “Pensar el cine de nuestro continente sigue siendo una

una creación cultural (en ese sentido cada porción de esta tierra y su gente también podrían ser considerada así), hay un extendido consenso para señalar el arte producido desde México a Argentina como latinoamericano. Justamente para revalorizar aquello marcado por Gilman, la heterogeneidad cultural de América Latina es una marca que de movida nos señala algo característico.

Miguel Alfonso Bouhaben transforma esa heterogeneidad en un “dinamismo ontológico mestizo” del cual “nace una estética necesariamente híbrida” (2024: 289). Esa mezcla, síntesis, apropiación se manifiesta en nuestras artes como identidad dinámica que nunca determina algo estático. Lo cual nos permite pensar que “las síntesis disyuntivas a nivel ontológico, a través del mestizaje, tienen su reflejo y su efecto lógico en las mixturas estéticas” (Alfonso Bouhaben, 2024: 289). América Latina está hecha de mestizajes, producto de la colonización, también de la inmigración y de diferentes culturas originarias, africanas y europeas. En un subcontinente políticamente activo, con largas historias de violencia represiva e injerencia extranjera pero que, a diferencia de otras partes del mundo, ha escapado al sino trágico de conflictos bélicos desgarradoramente prolongados. Todo aquello, y muchas cosas más, están trabajadas por las artes en un devenir que, aunque repetitivamente trágico, ha resultado productivo.

En el ámbito de los estudios sobre cine documental las obras de Bill Nichols, Michael Renov, Francois Niney o Carl Plantinga, solo para mencionar algunos, nos han servido para adentrarnos en el análisis de filmografías y obras de nuestra región con algunos puntos en común a las presentes en otras partes del mundo. Como para plantear un ejemplo personal, en mi tesis doctoral (defendida en 2014) me serví de las “voces” (o “perspectivas”, como inicialmente las traduje) configuradas por Carl Plantinga (1997/2014) para señalar diferentes estéticas del cine documental político argentino entre 1968 y 1989.⁴ La caracterización de las voces formal y abierta me resultaron un recurso fundamental para profundizar la reflexión sobre el vínculo entre tema y forma en documentales con grandes diferencias estéticas. Y eso es lo que habitualmente hacemos quienes nos dedicamos al estudio de obras audiovisuales en Latinoamérica: captamos teoría “extranjera”, usualmente mal llamada “universal”, para reflexionar sobre obras producidas y puestas en circulación en nuestra región. Aquí no quiero señalar si ese gesto resulta correcto o incorrecto, sino que ciertamente nos está señalando una falencia, una ausencia. Ya que no nos quedamos con ciertos aportes teóricos por elección, sino porque son prácticamente los únicos a disposición en el muestrario de estudios de cine. En este ámbito pareciera que los roles están muy bien y claramente repartidos: los latinoamericanos aportamos films y algunos estudios históricos contextuales; mientras que en los departamentos de estudios de cine de las universidades del hemisferio norte se produce la teoría que nos sirve de marco conceptual.

entelequia difícil de sortear: la diversidad de la producción, la heterogeneidad de estilos y el contexto de cada país vuelve complicada cualquier visión de conjunto de la producción de América Latina.” En <https://kilometro111cine.com.ar/cines-de-america-latina/>

4. Tesis doctoral defendida en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, publicada con modificaciones en Campo (2017).

Y desde las usinas de reflexión teórica surgen también, a la par de conceptos muy interesantes y útiles que aportan al debate de nuestras artes, deformaciones y señalizaciones del conjunto de obras que están alejadas de la realidad y que nos proponen juegos que no queremos jugar:

Una imagen, mejor dicho, un prejuicio o un estereotipo se confunden con el documental latinoamericano, identificado con una película militante, pobre e improvisada, maniquea y burda, sin estructura ni originalidad. Hay que reconocer ahí una buena coartada para las televisiones europeas o norteamericanas que consideran a América Latina como mero objeto, desprovisto de autonomía subjetiva, incapaz de expresarse por sus propios medios. (Paranaguá, 2003: 16)

Esta visión que percibe Paranaguá es la que en parte se desprende de los estudios sobre cine documental allende América Latina. Si algún film es incorporado a cronologías y lecturas críticas lo hace en cuanto periférico, en base a engrosar categorías pensadas para llenar bolsones de obras de determinado calibre. Aunque este estereotipo del cine documental latinoamericano como políticamente comprometido no fue generado por films “pobres e improvisados”, sino por la gran difusión que tuvieron *La hora de los hornos* (Solanas y Getino, 1968), *La batalla de Chile* (Guzmán, 1975-79) o los films del cubano Santiago Álvarez. Y, aunque este no es el lugar indicado para introducirnos en este debate, la divulgación del concepto de Nuevo Cine Latinoamericano (NCL) en Europa y Estados Unidos, favoreció para “empastar” toda producción latinoamericana con las características de los diez o doce films más característicos de ese difuso movimiento. En fin, sin negar la valía y vigencia del cine documental más comprometido políticamente en la historia del arte latinoamericano, es necesario ampliar la mirada para encontrarnos con la riqueza que nos da la heterogeneidad estética del cine de lo real en nuestra región.

“Subvertir la dicotomía de poder requiere producir teoría local, conocimiento situado”, clamaba Nelly Richard hacia fines del siglo pasado (en Giunta, 2020: 13-23). En ese camino se encuentran académicos y artistas desde hace varios años, sobre todo en el espacio del arte pictórico, conceptual, de instalaciones, contemporáneo. No así en el espacio de los estudios de cine, más jóvenes; los cuales se encontraron hasta ahora mayormente juntando obras, señalando períodos, recién produciendo historias como etapa previa a la escritura, puesta en circulación y discusión de teoría sobre el cine de América Latina. Aunque por suerte podemos citar algunos que han encarado esta tarea recientemente, como Pinto Veas (2024) y Alfonso Bouhaben (2024). Se requiere la energía vital de valerosxs que encaren más y más esta tarea.

Pero la pregunta sobre el porqué también debería ser respondida. Ensayo una respuesta: porque las obras de arte de cada región tienen particularidades que solo es apropiado pensarlas de forma situada, por lo tanto, generando una reflexión teórica que nos sirva para atender a nuestros problemas encontrando nuestras propias soluciones. Yendo a nuestro objetivo reflexivo, el cine documental latinoamericano, tenemos la oportunidad de desarrollar y profundizar debates que nos permitan avanzar sensiblemente en la generación de pensamiento situado creativo, e incluso único

en el mundo para los estudios sobre documental. La comunión lingüística, pero también el mestizaje, los cambios tecnológicos y el sincretismo, como destaca José Jiménez (2011: 11), colocan a América Latina como un manantial de teorías estéticas que podrían señalar nuevas sendas a recorrer.⁵

En busca de referencias

Uno de los primeros latinoamericanos en reflexionar sobre el concepto de cine documental fue el director brasileño Humberto Mauro, en 1938: “el cine documental de arte con acentuado carácter humano o social [...] es el camino por el que debe seguir el productor brasileño” (en Paranaguá, 2003: 29). En esa misma entrevista, Mauro destacaba que ya había hablado de “cine documental” en 1932. Esto está señalando que en nuestra región no se usaba el término “documental” para caracterizar a aquellas vistas, actualidades o noticieros que en un estudio retrospectivo señalaríamos como pioneros y parte de esta historia. Pero en la primigenia declaración de Mauro hay un doble gesto, el señalamiento de un espacio de producción cinematográfica con sus propias reglas y estéticas, pero también una segregación entre obras “de pequeño metraje, dirigido y realizado por laicos, como el que producimos”, y el documental “de arte” (en Paranaguá, 2003: 29). Aunque el brasileño no coloca fuera del alcance del término a aquellos films que realizaban gran parte de los cineastas (noticieros y actualidades), el punto de partida presenta un mapa que, aunque variado, segrega entre quienes registran lo real y aquellos que perfeccionan un discurso artístico documental.

Aquella diferenciación permeó toda la historia del cine documental en América Latina, pero con efectos complejos, como introduce Clara Kriger, “hasta entrado el siglo XXI se consideró en el ámbito local que el material filmico del que se ocupa este libro [noticieros y films de propaganda estatal] no tenía, ni merecía, un espacio en la historia del cine documental” (2021: 14). Aquella concepción sostenida en historias de los cines no académicas comienza a cambiar con la participación cada vez más activa de investigadores en la discusión y creación de conceptos cinematográficos. Tal fue el caso de la obra coordinada por Paulo Antonio Paranaguá en la que desde sus primeras páginas destaca que “una verdadera historia del documental solo será posible cuando logre integrar en su ámbito el *mainstream* de la producción institucional, los noticieros” (2003: 25).⁶

5. “En la medida en que tanto el despliegue del mundo moderno como el proceso de las artes tienen como una de sus características centrales el mestizaje, el sincretismo cultural, y esta dimensión no hace sino intensificarse por el efecto expansivo de la tecnología al ser las culturas de América el resultado de un prolongado complejo entramado de síntesis, de entrecruzamientos, de mestizaje, poseerían internamente una mejor y más intensa vía de articulación con el mundo hacia el que vamos” (Jiménez, 2011: 11).

6. Sin embargo, Paranaguá destaca también que “cuando los documentalistas intentan desprenderse de los códigos limitados del noticiero, desarrollan la narrativa con recursos específicamente cinematográficos” (2003: 65). Un segmento de su estudio que nos hace pensar en que su defensa de inclusión de registros de lo real primigenios en la historia del cine documental latinoamericano conlleva una visión mediante la que se afirma que la estética de esas obras no está en el mismo nivel que un denominado “documental de arte”, como diferenciaba Humberto Mauro en la cita precedente.

Aunque antes de la década de 1930 este cine no estuviese conceptualizado, nominado, dominó el espacio cinematográfico durante cierto período. “El cine de actualidades –según Andrea Cuarterolo– prácticamente monopolizó el panorama cinematográfico argentino, por lo menos en los primeros trece años del medio”, pero no solo eso, también cumplió una tarea de la que participaron las artes y la intelectualidad: “fue un terreno fértil para la difusión de las ideas del positivismo vernáculo” (2013: 126). Pero, sin embargo, el foco de la crítica y de las elites literarias no estuvo puesto en ese período, sino en el momento de configuración y consolidación del Modo de Representación Institucional, tal como se hace patente en la compilación de Jason Borge de los escritos sobre cine de intelectuales latinoamericanos posteriores a 1915, quienes solo se concentran en el cine *mainstream* de ficción de producción hollywoodense (2005). Ese discurso positivista al que apunta Cuarterolo está representado por los primeros discursos documentales en el cine vinculados abiertamente a las exploraciones y desarrollos de la ciencia, la industria y la política. En las actualidades y los films de la época hay una presencia casi exclusiva de notas sobre esas tres áreas del quehacer nacional, baste como ejemplo los títulos de la iniciática Casa Lepage de Buenos Aires: *Operaciones del Doctor Posadas* (Lepage, 1899-1900), *Ferrocarril Trasandino* (Lepage, 1902), *Viaje del Doctor Campos Salles a Buenos Aires* (Lepage, 1900).

Otro ámbito de la producción documental latinoamericana de los orígenes fue la de los *travelogues*, “de dos tipos, los que se focalizan en el paisaje y los que se focalizan en los seres humanos” (Cuarterolo, 2013: 159). Estos presentaban un viaje hacia “lo exótico” y fueron producidos en su mayoría por exploradores europeos y norteamericanos (lo cual nos induce a reflexionar que lo único “latinoamericano” en esas imágenes es lo registrado, porque así como fueron tomadas se trasladaron a otro lugar del mundo donde tuvieron su difusión). Sin embargo, ese modelo de exploración mediante imágenes puede ser considerado un prelude para el cine etnográfico latinoamericano. Sobre todo cuando enviados de los estados nacionales llevaron equipos de filmación. Luiz Thomaz Reis (*Ao redor do Brasil*, 1932) y Edgard Roquette Pinto (*Rondonia*, 1912), entre otros, avanzaron sobre la Amazonia registrando lugares, especies y seres humanos. Como así también la aventura de Cinematografía Valle en el extremo sur del continente (*Entre los hielos de las Islas Orcadas*, Juan Manuel Moneta, 1928). Según Paranaguá, estos films se diferenciaron de los noticieros y las actualidades, para avanzar hacia nuevas formas estéticas del documental latinoamericano.

Pero también el registro de actualidad puede considerarse un jalón de valor para la generación de pensamiento teórico sobre el documental latinoamericano. La serie de films realizados en los tiempos de la Revolución mexicana nos presentan otras formas del documental que no son las que nos han dictado las historias del documental dominantes, producidas fuera de nuestra región. “La principal innovación de los documentalistas durante la revolución radicaría en el esbozo de una construcción dramática a través del montaje”, dice Paranaguá a instancias de las investigaciones de Aurelio de los Reyes (2003: 22). No es la voluntad de este escrito la comparación de las producciones de la región contra la historia producida en los

“centros” de estudio foráneos (porque sino seguiríamos repitiendo que lo “válido” y la “medida” de nuestra “importancia” la imponen desde el hemisferio norte); pero solo tengamos en cuenta que los films y compilaciones de Salvador Toscano y Jesús Abitia (1910 y años posteriores), por ejemplo, se adelantaron en varios años a lo que se considera como la irrupción de un discurso documental elaborado, con *Nanook of the North* (Robert Flaherty, 1922) e incluso si nos vamos a una pieza como *In the land of the head hunters* (Edward Curtis, 1914) también considerada como pionera. Carlos Mendoza afirma sin contemplaciones que “desde la perspectiva del sur latinoamericano no tendría porqué haber objeción para considerar el año 1912 como el del inicio del cine documental y, al film de Toscano, *Historia completa de la Revolución de 1910 a 1912*, como su trabajo fundacional” (2023, p. 56).⁷

Actualidades, *travelogues*, proto cine etnográfico y films sobre la Revolución mexicana nos presentan un balance del período silente de nuestras cinematografías latinoamericanas que nos llama a considerar que, ya desde las primeras décadas del cinematógrafo, contamos con elementos propios para la reflexión teórica sobre el cine documental. Las particularidades de aquellas producciones nos invitan a adentrarnos en la posibilidad de otros orígenes del registro de lo real, que poco a poco se volverá discurso documental.

Elementos relevantes hacia una teoría del cine documental latinoamericano

Ahora revisemos algunas cuestiones características del cine documental latinoamericano en clave de una reflexión teórica.

1.

He anunciado que trataría de escapar de la comparación del centro (hemisferio norte) con la “periferia” (América Latina), para escapar justamente de ese tipo de denominaciones. Pero resulta en primera instancia necesario señalar las particularidades del cine documental latinoamericano y su historia en contraposición con el documental producido en Estados Unidos y Europa.

En principio el período considerado fundante de buena parte de nuestras tradición en documental social (el cual abarca desde el testimonial al militante y del etnográfico al ensayístico), se establece entre fines de los cincuenta y fines de los sesenta del siglo veinte. Esta novedad irrumpe en buena medida de la mano de cineastas que habían sido educados cinematográficamente en Europa, los cuales a su regreso forman escuelas de cine que transmitirán los trucos del hacer cinematográfico a las

7. Mendoza se extiende un poco más sobre esta cuestión: “Grierson ponderó el film *Nanook of the North* como la obra fundacional de una nueva vertiente cinematográfica a la que denominó documental, y a su realizador, Robert Flaherty, como el ‘padre’ de esta modalidad fílmica. Sin embargo, es posible identificar méritos suficientes para considerar a Toscano como el primer documentalista de la historia y entender las palabras de Grierson como una construcción cultural basada en referentes próximos a su entorno” (2023: 56).

nuevas generaciones, con una profunda inclinación a la documentación social. La caracterización de este período no encuentra parangón en la cronología de la historia del documental señalada por los investigadores anglosajones y franceses.⁸

Asimismo, tampoco encuentran punto de comparación obras como *La hora de los hornos* o los diferentes cortometrajes de Santiago Álvarez en el Noticiero ICAIC (pero no reducidos a circular solo como parte del mismo). Mientras las cronologías enfocan que en el Hemisferio norte se estaba perfeccionando el registro directo, o *verité*; en América Latina el *collage* y la experimentación con el sonido servía para expandir los límites estéticos del documental con más valentía que dinero, como destaca Alfonso Bouhaben en su capítulo sobre la obra de Santiago Álvarez, citando a María Luisa Ortega (2024: 261). Claro que a Álvarez se lo coloca como uno más en la cadena de cineastas comprometidos en los estudios sobre documental, pero no entra en esquema de este tipo de cronologías, no se ajusta. Por eso en ocasiones es leído como una copia periférica del estadounidense Emile de Antonio. Otra cosa...

Por su potencia visual y, en algunas ocasiones militante, el conjunto de films documentales políticos producidos en América Latina en este período han sido señalados desde afuera como característicos de “todo” el cine latinoamericano (Barsam, 1992: 372). Por eso es que nuestros esfuerzos hoy en día se dedican en buena medida a cuestionar y tratar de desactivar esa estereotipación que reduce al cine documental realizado en la región como de solo un tipo, ocluyendo la diversidad de abordajes cinematográficos que se han producido y se producen.

2.

Tratar de buscar y definir las estéticas documentales propiamente latinoamericanas está en relación con lo desarrollado en el punto anterior. Porque a veces nuestros esfuerzos se focalizan en tratar de escapar al modelo *La hora de los hornos* y *La Batalla de Chile*. Es decir, tratar de fundamentar de mil maneras distintas que ese tipo de films no fueron los únicos realizados, citando montañas de otro tipo de documentales producidos en los sesentas y setentas, como así también en décadas posteriores. Creo que, si bien ello es necesario, no deberíamos agotar nuestros esfuerzos solo en esa tarea. Dado que en principio deberíamos reconocer que ese puñado de obras excepcionales (tendencia a la que todos los países tienen films para aportar) se han ganado el reconocimiento gracias a sangre, fuego, desapariciones, exilios, etc. Hay que usar esa “tradicción” como combustión para balances que atraviesen prejuicios y nos lleven al “descubrimiento” de obras no privilegiadas por la crítica y los estudios de cine.

8. Quienes fueron los pioneros en las periodizaciones marcaron en buena medida el camino a seguir por los estudiosos de cine documental. Richard Barsam publicó en 1973 su historia crítica del documental y un año después Erik Barnouw. Barsam dedica dos páginas al documental latinoamericano al final del libro, en una especie de apéndice sobre el Tercer Mundo (1992: 372-374); mientras que Barnouw menciona seis films latinoamericanos en su libro (1996). Yendo al caso de la crítica y la academia francesa más reciente, el estudio de François Niney tiene un carácter histórico pero solo menciona un film latinoamericano (*Ilha das Flores* de Jorge Furtado -2009: 363-).

El anclaje en ese tipo de documental como la expresión más clara e importante de nuestra cinematografía regional también nos llevó a una consideración que hoy permea nuevas obras y espacios posibles de producción documental. Me refiero a los tópicos propiamente "latinoamericanos", en buena medida definidos desde fuera del subcontinente, en muestras, festivales, becas y demás dispositivos de legitimación y financiamiento. En ese sentido pareciera que va en la delantera la violencia, social y política. Si bien esa no es una invención sin asidero en las realidades de nuestros pueblos, es un elemento entre otros. Ya que si comparamos nuestra región con otras partes del mundo veremos que es uno de los pocos lugares del mundo que se han mantenido libres y al margen de grandes conflagraciones bélicas. Aunque América Latina sigue siendo un territorio de expoliación, un gran reservorio de recursos naturales, que se llevan cotidianamente las grandes potencias industriales, sin dudas; hay otros lugares en el mundo en las que sus habitantes sí están acostumbradas a éxodos, bombardeos y un nivel de violencia cotidiana que hace muy difícil el desarrollo de la vida y la planificación familiar o profesional a mediano y largo plazo. Aunque los latinoamericanos seamos proclives a creer que vivimos en uno de los peores lugares del mundo, y que busquemos irnos con frecuencia, podríamos creer que eso se debe al desconocimiento de las realidades en buena parte del planeta allende los mares.

En definitiva, la violencia es un elemento del que no podemos negar su presencia en la historia y el presente de nuestras naciones. Pero caracterizar al cine documental latinoamericano como propio solo en la medida que presenta represiones, secuestros, matanzas y desapariciones (dejando de lado todo otro tipo de producción), es desacertado. Para evitar los defectos devenidos de mirar lo local con gafas extranjeras, debemos señalar que el documental de la región tiene mucho más para ofrecer. Quizás sus estéticas nos sorprendan cuando profundicemos esta veta de estudios.

3.

Otro elemento importante a señalar es que nuestras historias del cine documental no pueden comenzar en la década de 1950. Hasta el cansancio nos hemos lamentado porque no tenemos disponible más que un mínimo porcentaje de films de las primeras cinco décadas del cinematógrafo documental (y seguiremos lamentándonos y actuando políticamente en consecuencia para construir archivos a la medida de las necesidades). Pero eso no debería implicar que dejemos de lado las actualidades, los travelogues, noticieros y demás materiales documentales producidos por Estados e instituciones sociales y científicas latinoamericanas. No puedo dejar de mencionar que aquel prejuicio he sostenido, señalando como "prehistoria" del documental lo producido antes de la Escuela Documental de Santa Fe en la Argentina (Campo, 2012), recuperando una conceptualización poco feliz de Domingo Di Núbila (1959).

Esos registros, más o menos elaborados narrativamente según las aproximaciones artísticas de sus hacedores, son una parte importante en el desarrollo de los modos de generar hábitos en los públicos. Opto por señalar esto antes que pensar

en que han sido referencias para los directores que vendrán a engrosar el canon posterior. Debido a que los directores que comenzarán a autodenominarse como documentalistas volverán de Europa luego de haber estudiado en el IDHEC de París o en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, habiéndose formado y trayendo consigo la experiencia del documental europeo. Como señala Cuarterolo, este tipo de registro de lo real dominó las pantallas en los primeros años y luego fue una presencia frecuente que acompañaba proyecciones de films de ficción. Los cines estaban llenos de actos políticos, imágenes de lugares lejanos y de arte, deportes y costumbres culturales. Gracias a esos films los públicos fueron acostumbrándose a llamar “documental” a un documental y a señalar lo real a través de esas imágenes.

La “pista mexicana” ha de ser explorada más profundamente. La aparición de las vistas e “historias” de la Revolución, incluso antes de que el conflicto político se diese por terminado. Es un elemento que investigadores nos están señalando como el momento primigenio de estreno de films con narraciones más elaboradas. Se trataría de los primeros discursos documentales de América Latina, anteriores a la delimitación de un territorio con reglas propias que se comenzará a pensar con las obras de Robert Flaherty.

Explorando las profundidades

El desafío en este camino ya trazado por la hoja de ruta es tratar de encontrar particularidades estéticas de conjuntos de obras de determinadas épocas del cine documental latinoamericano. Distintos elementos que nos permitan forjar herramientas teóricas para el análisis de las obras de forma situada. Como solo podríamos hacerlo atendiendo al vínculo con culturas, espacios, personas e ideas nacidas, desarrolladas y circulantes en este amplio subcontinente. Este objetivo está sostenido por la voluntad de intentar pensar las obras propias con recursos generados dentro de este espacio, aunque, lo sabemos bien, haya sido y siga siendo arena de mestizajes.

Hay que acometer el estudio de los films haciendo el intento por ver qué estructura formal se han dado en relación con configuraciones culturales de la región. Anteriormente destacamos algunos elementos salientes, algo así como puntas de las cuales poder tirar de ovillos que podrían, o no, llevarnos a esas particularidades que luego sean conceptos y herramientas teóricas. Hay muchos más elementos a explorar en este estudio que, como en toda investigación científica, podrán llevarnos a buen puerto o dejarnos cerca del naufragio. Pero aún sabiendo de ese riesgo lo que no podemos es seguir esquivando la absoluta necesidad de generar “conocimiento situado, discurso y conciencia situacionales, que generen un desequilibrio de funciones en el interior de la repartición” entre lo que somos para otros y lo que los latinoamericanos somos para nosotros, como clama Richard (en Giunta, 2020: 13).

Referencias bibliográficas

- Alfonso Bouhaben, M. (2024). *Imagomaquia. La imagen-pensamiento*. Buenos Aires: Prometeo.
- Barnouw, E. (1996) *El documental*. Barcelona: Gedisa.
- Barsam, R. (1992). *Non-Fiction Film. A Critical History*. Bloomington: Indiana University Press.
- Borge, J. (2005). *Avances de Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Campo, J. (2012). *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*. Buenos Aires: Imago Mundi
- Campo, J. (2017). *Revolución y Democracia. El cine documental argentino del exilio (1976-1984)*. Buenos Aires: CICCUS.
- Cuarterolo, A. (2013). *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: CdF.
- Di Núbila, D. (1959). *Historia del cine argentino*. Volumen 1. Buenos Aires: Cruz de Malta.
- Freire, M. (2011). *Documentário. Ética, estética e formas de representação*. San Pablo: Annablume
- Gilman, C. (2012). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Giunta, A. (2020). *Contra el canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Jiménez, J. (2011). *Una teoría del arte desde América Latina*. Extremadura: Turner.
- Kruger, C. (2021). *Cine y propaganda. Del orden conservador al peronismo*. Buenos Aires: Prometeo.
- Mendoza, C. (2023). *Estética de la insumisión. Documental social en América*. Mexico: Ficticia-ENAC.
- Niney, F. (2009). *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*. México: CUEC-UNAM.
- Paranaguá, P. A. (2003, ed.). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.
- Pessoa Ramos, F. (2008). *Mas Afinal...O Que é Mesmo Documentário?* San Pablo: SENAC.
- Pessoa Ramos, F. (2012). *A imagem-câmera*. Campinas: Papirus.
- Pinto Veas, I. (2024). *El pueblo en disputa. Debates estético políticos desde Glauber Rocha, Raúl Ruiz y Luis Ospina*. Buenos Aires: Prometeo.
- Plantinga, C. (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rezende, L. A. (2013). *Microfísica do documentario*. Rio de Janeiro: P/B.