

archivo

n°1 / 2

Memoria del arte /
memoria de los medios

n°3

El arte y lo cómico

n°4

Las muertes de las
vanguardias

n°5

Las tapas de
semanarios del siglo

XX

n°6

Estéticas de la vida
cotidiana

n°7

Objetos de la crítica

n°8

Centros y fronteras. El
cine en su tercer siglo

n°9

Dispositivos
mediáticos: los casos
de las tapas de revistas
en papel y en soporte
digital

n°10

Sobre historia y teoría
de la crítica I

búsqueda



Contacto

Comentarios

Suscripción

Estéticas de la vida cotidiana

n° 6

dic.2009

semestral

Secciones y artículos [1. La construcción de lo cotidiano en los medios]

Documentales y vida cotidiana: desde los
orígenes a una experiencia contemporánea

Gustavo Aprea

abstract
texto integral
notas al pie
autor
bibliografía
comentarios

Abstract

Desde sus orígenes los documentales audiovisuales parecen estar en una relación estrecha con las representaciones de la vida cotidiana. Ya sea para desnaturalizar la mirada sobre el mundo que nos rodea o para hacernos comprensibles culturas distantes, muchos documentales a lo largo de la historia ponen su foco sobre el universo cotidiano para describirlo, cuestionarlo o justificar sus interpretaciones. Dentro de las transformaciones que se produjeron en las últimas décadas, la obra de un cineasta argentino, Andrés Di Tella, sintetiza y pone en marcha una mirada crítica que problematiza las relaciones entre los documentales y el lugar que tiene la vida cotidiana en la construcción de identidades individuales o colectivas.

Palabras clave

documental cinematográfico-vida cotidiana-identidad

Abstract en inglés

Documentaries and everyday life: from its origins to a contemporary experience

From its origins audiovisual documentaries seem to be in a close relationship with the representations of everyday life. For distorting the vision of the world around us or for us to understand distant cultures many documentaries throughout history put their focus on the everyday universe to describe it, question it or justify their interpretations. Among the changes that occurred in recent decades, the work of an Argentinean filmmaker Andrés Di Tella, summarizes and brings up a critical eye that problematizes the relationship between documentary and place that is daily life in the construction of individual and collective identities

Palabras clave

documentary film-everyday life-identity

Texto integral

- 1 Una idea muy difundida dentro de cierto sentido común ligado al cine asocia al documental como la forma estética que refleja la vida cotidiana. En efecto, desde sus orígenes y a partir de cualquiera de sus variantes, la producción de documentales plantea como uno de sus ejes principales la construcción de una mirada sobre los detalles representativos del mundo que registran y buscan interpretar. Ya en la década de 1930, John Grierson (1932), el creador de la categoría documental como forma de tipificación de filmes^[1], define el rol de los documentales -ya sea los de tipo etnográfico o los ligados a las experiencias de la vanguardia- como intentos de hacer comprender un universo cotidiano. Para este teórico y realizador, los documentales debían construir tanto una mirada que nos permita asociar la vida de aquellos que pertenecen a una cultura diferente a la nuestra con nuestro universo cotidiano como generar una visión que nos permita redescubrir e interpretar nuestro día a día. En este sentido se pueden recordar dos casos emblemáticos que suelen ser señalados como textos fundacionales y representan las dos corrientes que señalaba Grierson: *Nanook, el esquimal* (Robert Flaherty, 1922) y *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929). En el primero se narra el ciclo de la vida de una familia esquimal durante un año. En consecuencia la trama del documental está conformada por la descripción de las actividades cotidianas como la construcción de un iglú o la caza de una morsa. Los carteles que ocupan el lugar explicativo de la locución – *Nanook* es un film silente – establecen analogías con aspectos equivalentes de la vida cotidiana de los espectadores de la cultura industrial de principios del siglo XX. Gracias al recurso de la puesta en escena de una cotidianidad que permite establecer comparaciones entre la cultura occidental y la esquimal, el film puede sostener una de sus tesis: la que establece la universalidad de ciertos valores y necesidades que hacen a todos los hombres semejantes. Por su parte, el film de Vertov se estructura a través de escenas que se desarrollan a lo largo de un día en la ciudad de Leningrado (San Petesburgo). Su proyecto es presentar las actividades y el mundo de los objetos cotidianos desde un punto de vista que genera un distanciamiento que permite desnaturalizar la imagen de las actividades comunes en la vida diaria. Para ello se vale tanto de encuadres de tipo expresionista que generan una perspectiva que distorsiona el registro habitual, como de un montaje que asocia elementos que generalmente pertenecen a universos que el sentido común presenta como distantes. Sobre la base de este tipo de operaciones el film registra la vida cotidiana pero, a la vez, desarrolla una mirada que la busca deconstruir desde un punto de vista crítico.

Algunos momentos de la vida del documental y la cotidianidad

- 2 La relación estrecha entre los documentales y la vida cotidiana se prolonga a lo largo de toda su historia. En todos los momentos estilísticos y en la mayor parte de sus géneros^[2] el registro de aspectos de la cotidianidad se hace presente aunque sea sólo en forma parcial, aún en propuestas que se presentan como críticas o contradictorias frente a la idea de un registro "fiel" del mundo^[3]. Así, por ejemplo, dentro de trabajos ligados a las corrientes ligadas a las vanguardias de la década de 1920, la alusión a la cotidianidad de los mundos registrados ocupa un lugar central en el marco de las críticas que realizan a la sociedad y a las modalidades de representación del cine. *A propósito de Niza* (Jean Vigo, 1930) adopta el formato de una película "de viajes" en la que se registran las actividades comunes de los veraneantes burgueses en una ciudad balnearia. Sin embargo, esta visión es alterada por la utilización del montaje (compara a los veraneantes con animales), encuadra personajes "anormales" y enfatiza la oposición entre los barrios pobres de la ciudad y el mundo turístico. Mediante estas operaciones, al mismo tiempo que ataca las convenciones de la cotidianidad burguesa, quiebra la modalidad de representación habitual del cine de la

época. Algo similar ocurre con *Las Hurdes* (Luis Buñuel, 1933), que retrata la vida de una región pobre y atrasada de España. A través de las exageraciones de una locución que parodia la de los documentales científicos y el registro de imágenes crueles, se genera un efecto irónico que implica otro tipo de exceso que genera distancia y permite desnaturalizar la visión de la cotidianidad de los habitantes de una región, vista como una metonimia de la España de la época.

- 3 A partir de la década de 1930 y hasta la Segunda Guerra Mundial ocupa el centro de la escena el documental de propaganda política. Aún dentro de este tipo de film que construye una épica que se distancia de la vida común de los ciudadanos, aparecen apelaciones a cierta cotidianidad. En *El triunfo de la voluntad* (Leni Riefensthal, 1935) se muestra un congreso nazi en la ciudad de Núremberg. Tanto los organizadores del acto como la directora pretenden construir un espacio que trasciende lo cotidiano. Abundan los momentos en los que se construye un ambiente mítico en el que se condensan las cualidades que definen de su idea sobre Alemania. Sin embargo, en el marco de esta perspectiva general hay espacio para rescatar la vida cotidiana. Así, al comienzo de la segunda jornada se desarrolla una extensa secuencia en la que se narra el despertar y el desayuno en un campamento de miembros de las SA. Esta disrupción dentro del esquema general del film funciona con una instancia empática que relaciona el mundo del espectador con el universo mítico construido por el ceremonial nazi. Desde una perspectiva opuesta, en la primera parte de *¿Por qué peleamos?* (Frank Capra, 1942) se produce una operatoria comparable. Para justificar la intervención norteamericana en la guerra se produce una apelación directa al "hombre común" que es presentado como tal desarrollando sus labores cotidianas de manera arquetípica: labrar la tierra, trabajar en una fábrica o una oficina.

- 4 En el período posterior a la Segunda Guerra Mundial surgen dos corrientes que se contraponen entre sí: el *Cinema Verité* y el *Direct Cinema*. Ambas propuestas renuevan el campo del documental basándose en ciertas condiciones previas, como la experiencia de las filmaciones durante la guerra, las innovaciones tecnológicas que permiten una mayor movilidad de las cámaras junto con el registro del sonido directo y la propuesta estética del neorrealismo. Sobre estas bases se desarrollan dos posturas diferentes que tienen como horizonte común la idea de capturar acontecimientos del mundo recuperando su espontaneidad. Para ello siguen la acción cámara en mano, gracias al zoom combinan en una toma planos de muy diferente alcance que les permiten trabajar en secuencias más complejas y de mayor duración. En el nivel de la banda de sonido abandonan la locución omnisciente de los documentales clásicos que ceden su lugar a las palabras de los personajes que aparecen en cámara. Tanto la base de la propuesta estética ligada al neorrealismo^[4] como la tecnología y las formas de rodaje que ésta posibilita hacen que el registro de lo cotidiano se convierta en uno de los focos de atención de ambas tendencias. Justamente en torno al modo en que se establece la relación con un universo cotidiano es donde se establecen las diferencias entre el *Direct Cinema* y el *Cinema Verité*. La primera de las propuestas plantea una modalidad de representación de observacional, mientras que la segunda se define por un modo de tipo interactivo^[5]. Estas diferencias implican dos formas distintas para el abordaje de un universo profilmico sobre el cual no hay control. El *Direct Cinema* propone un mínimo de intervención por parte del equipo de rodaje que busca una descripción exhaustiva de sucesos y procesos de lo cotidiano. Procura participar de los eventos que registra sin imponer ningún tipo de control que distorsione la presentación de una situación que le permite hablar del mundo social^[6]. Por su parte el *Cinema Verité* utiliza la presencia de la cámara y el equipo de filmación como un agente catalizador que logra que los personajes hagan cosas que de otra forma no hubiesen hecho. De esta manera la voluntad de intervención activa busca provocar acciones que permitan descubrir la raíz de situaciones que no son visibles a simple vista. Las historias improvisadas que se generan procuran desarmar la realidad cotidiana para indagar sobre sus causas^[7]. La oposición entre las dos corrientes puede verse como el contraste entre una mirada que pretende una descripción objetiva sobre lo cotidiano (el *Direct Cinema*) y otra que pretende interpretarlo desde una doble subjetividad, la de los personajes interpelados y la de los autores.

- 5 A través de este breve recorrido se puede ver cómo el trabajo con la cotidianidad funciona como uno de los ejes sobre los que se construyen distintos tipos de documentales. Ya sea para impugnarla, como una validación de argumentaciones, o como objeto de descripción y análisis, la vida cotidiana ocupa un lugar central en el desarrollo de este ámbito de los lenguajes audiovisuales.

El documental contemporáneo. Sus orígenes y principales

rasgos

- 6 El lugar central que adquirieron las propuestas del cine directo durante las década de 1960, se prolonga modificado en de las propuestas de cine militante que surgen hacia fines de la década y se suceden a lo largo de los años setenta. Es una continuidad porque, por un lado, implica el triunfo de las variantes intervencionistas ligadas al *Cinema Verité*. Pero, por otro, la propia intensificación de las propuestas que amplían el accionar del equipo de rodaje y su involucramiento en los sucesos que registran hace que se modifiquen las modalidades de circulación y exhibición^[8]. Se salen del ámbito institucional del cine: los filmes y videos no se ven únicamente en salas cinematográficas; exigen una posición del espectador que rompa con la pasividad del público habitual del cine industrial; impugnan muchas de las convenciones del ámbito cinematográfico, ya sea desde el punto de vista industrial o desde la teoría del cine de autor. Junto con la retirada del cine de los ámbitos clásicos de la exhibición cinematográfica se produce el crecimiento del documental en la televisión de países como EEUU, Inglaterra, Francia y Brasil. En estos casos, si bien predominan las formas más institucionales de difusión cultural, queda un margen para el desarrollo de las corrientes ligadas al documental de autor.

- 7 Hacia los ochenta se podía pronosticar la agonía del documental cinematográfico. Sin embargo, a fines de la década se produce una vuelta exitosa del documentalismo al ámbito cinematográfico. Películas como *Mr. Simth y yo* (Michael Moore, 1989), junto con sus siguientes filmes, o *Ser y tener* (Nicholas Phillibert, 2004), alcanzan una amplísima repercusión de público en sus países de origen (EEUU y Francia) y entran dentro de los grandes circuitos de distribución internacional^[9]. Al mismo tiempo se produce la aparición de autores prestigiosos como Agnès Varda en *Los espigadores y la espigadora* (2000) o Víctor Erize en *El sol del membrillo* (1992). A estos datos es necesario agregar que se produce una ampliación y diversificación notable en el documentalismo a nivel internacional. En algunos países como Argentina, esta renovación produce un cambio de escala notable en la cantidad, variedad y calidad de la producción. Sobre la base de este desarrollo comienza a hablarse de un renacimiento del documental.

- 8 Pese a la amplitud y diversidad de propuestas que caracteriza la presente etapa del documentalismo, pueden señalarse algunos rasgos que son compartidos total o parcialmente por el conjunto de la producción contemporánea^[10]. Entre todas las características que pueden destacarse hay algunas que afectan directamente el modo en que aparece la vida cotidiana en los documentales. Así puede señalarse en primer término la manera en que se arman las *macro configuraciones* de los filmes. Se tiende a presentar estructuras más abiertas que las de los documentales clásicos. Así, la mayor parte de las obras se presentan como filmes en proceso que se niegan a presentar conclusiones o no presentan una conclusividad explícita. En este sentido puede hablarse de un "estética del fracaso" (Ortega, 2007) en la que el eje de la interpretación de los hechos pasa por el modo en que se presentan los argumentos más que por la posibilidad de llegar a un conclusión cerrada. Así, los nuevos documentales adoptan formatos que se pueden asociar a los diarios íntimos y la autobiografía, en algunos casos, a una búsqueda propia de la narrativa policial o una simple acumulación de notas sobre un tema. La apelación a estas formas o la combinación de varias de ellas se inscriben dentro de un fenómeno de *hibridación genérica* que caracteriza a la cultura contemporánea.

- 9 En relación con la manera en que aparecen y se organizan los diferentes componentes del lenguaje cinematográfico, se pueden detectar un conjunto de recurrencias. Con respecto al *tipo de registros* con que se trabaja, vale la pena señalar tres aspectos. Uno de ellos es la ampliación notable del material de archivo: se recuperan y adquieren importancia registros ligados a la vida privada como fotografías, películas familiares y objetos cotidianos. También aparecen como documentos otros materiales mediáticos como fragmentos de filmes de ficción o programas televisivos que adquieren un valor de documento en el mismo nivel que los noticieros o las imágenes registradas para los documentales en que se los incluye. Este tipo de materiales tiende a no cumplir una función meramente ilustrativa. En muchos casos actúan como comentarios o expansiones de la argumentación, y en otros se los utiliza en un sentido crítico -ya sea analizándolos o ironizando sobre ellos-. El segundo aspecto se relaciona con la importancia que adquiere el uso de los testimonios dentro de los documentales contemporáneos. La subjetividad implícita en este tipo de entrevista excede la simple recopilación de información y adquiere un valor notable que permite validar a los testimonios como argumentos y establecer un tipo de contacto que apela directamente a la sensibilidad de los posibles espectadores. Otra cuestión dentro del terreno de la retórica de los documentales contemporáneos se relaciona con el modo en que se utilizan los *componentes básicos* del lenguaje cinematográfico. La cámara mantiene y amplifica el estilo de la *living camera*, que la convierte en un personaje más que

circula libremente en medio de la acción que registra sin que preocupe demasiado que se note su presencia. En relación con el montaje la lógica es la articulación de proposiciones más que la de una continuidad narrativa o la integración dentro de una argumentación cerrada y explícita. Este rasgo se articula con una gran libertad en el manejo de las relaciones temporales y espaciales. Se producen grandes saltos en el tiempo y el espacio sin que la estructura general vea afectada su coherencia. A la vez, esto permite que muchas secuencias se presenten en forma fraccionada y se distribuyan libremente dentro de distintos momentos del film. Dentro del terreno de la banda de sonido se produce una renovación en la utilización de la *voice over*. Frente a la voz omnisciente creada por los documentales expositivos clásicos y la minimización del lugar de la locución en las diversas manifestaciones del cine directo, aparece una nueva valoración de la voz cuya fuente no aparece en cámara. Así, la *voice over* adquiere un carácter más subjetivo recuperando una locución poética o una primera persona asumida muchas veces por el director que comenta o critica las imágenes que se están viendo. En ambos casos el espacio de la locución se integra y articula de un modo diferente, más próximo con las otras voces que aparecen en el film como los testimonios y entrevistas, los presentadores y la presencia de los realizadores en cámara.

- 10 En el *plano temático* pueden señalarse un par de características ligadas entre sí y una modificación de los criterios de verosimilitud. El primer rasgo se relaciona con el crecimiento por el interés de los aspectos ligados a la vida familiar y el interés por la intimidad como temas relevantes para la comprensión de la vida social. Este fenómeno no es excluyente del ámbito documental y se extiende a otros medios como la televisión o Internet^[11]. El segundo es la importancia que adquiere el problema de las memorias tanto individuales como colectivas dentro del campo documental. El tema no sólo adquiere un peso inusitado hasta el momento dentro del documentalismo, sino que los documentales se convierten en uno de los elementos de referencia fundamentales dentro de la construcción de memorias colectivas en las sociedades contemporáneas. En relación con las transformaciones dentro del nivel de la verosimilitud^[12] se puede señalar una renovación fuerte del verosímil social por la aparición de nuevos temas posibles de ser abordados y una profunda innovación en el modo de presentar los temas, tipos y motivos tradicionales dentro del documental. A su vez, dentro del verosímil de género se produce una transformación importante, ya que se propaga una tendencia a "jugar" con las convenciones tradicionales del documental. Así surgen actitudes que van desde propuestas auto reflexivas sobre el tipo discursivo en general y la naturaleza del propio trabajo hasta instancias en las que este juego no sobrepasa los límites de una mirada irónica sobre los acontecimientos que se registran.
- 11 En el nivel de la construcción de la *escena enunciativa* los documentales contemporáneos se caracterizan por dos rasgos fuertes que se complementan entre sí: la tendencia hacia el *distanciamiento* de las imágenes visuales y sonoras con las que se trabaja y el valor que se le otorga a la mirada *subjetiva* sobre los acontecimientos con los que trabaja. La toma de distancia con respecto a los registros realizados y los materiales de archivo utilizados se basa en dos operaciones que muchas veces se complementan: la *ironía* y la *reflexividad*. La primera de ellas relativiza la validez de las afirmaciones y les hace perder parte del valor asertivo que tienen en los documentales tradicionales. En este sentido pone en crisis la relación con lo que Nichols (1991) denomina los "discursos de la sobriedad"^[13] al perderse la relación directa, transparente e inmediata con lo representado en los documentales.
- 12 La *reflexividad* se propone como una instancia crítica que implica una metadiscursividad explícita que actúa como un comentario que pone en evidencia su estrategia de representación y hace evidente las convenciones con que trabajan los documentales jugando con las expectativas creadas por la tradición documental. Mediante estos mecanismos que implican una posición antirrealista se critican tanto los aspectos formales como las políticas de representación. En algunos casos los *fake* (falsos documentales)^[14] la crítica asume una dimensión paródica que afecta toda la estructura del film. El modo en que se presentan y articulan los rasgos de distanciamiento y reflexividad redefine una vez más los límites siempre difusos entre la ficción y el documental. El ablandamiento y la relativización de las relaciones con el universo representado hacen que los enunciados de los documentales se acerquen más a los de los filmes de ficción. Esto facilita la incorporación de reconstrucciones ficcionales que se inscriben en el mismo nivel que los registros directos o los materiales de archivo convencionales. A la vez, permite que fragmentos de filmes de ficción puedan presentarse como documentos que refieren a un momento histórico.
- 13 En relación con la construcción de la *subjetividad* en los documentales contemporáneos hay tres factores que tienen una influencia determinante: el modo en que se produce la *presencia de los realizadores* en el film, el problema de la

performatividad, y la construcción del *punto de vista*. El primero de los factores surge a partir de la recurrencia de un tópico en los documentales contemporáneos. Los realizadores parecen una presencia marcada en los filmes. Se muestran y desarrollan una acción fundamental en cámara, pueden formar parte de la locución en *off* o su presencia puede ser detectada a través de marcas indirectas como los encuadres muy marcados o la dirección de la mirada de los personajes entrevistados. En el caso de la presencia en cámara no implica un mismo tipo enunciativo, ya que se establecen diferentes relaciones entre el objeto de la enunciación y el sujeto fílmico que se adjudica de manera explícita dicha enunciación. Sobre la base de estos criterios Pablo Piedras (2009) establece tres tipos de relaciones. Los primeros son los documentales autobiográficos en los que se establece una relación de cercanía extrema entre el objeto y el sujeto de la enunciación. En segundo lugar están los documentales que se basan en relatos de una experiencia y alteridad en los que los realizadores se ven fuertemente impactados y lo vuelcan en el film por una experiencia ajena en la que se produce una contaminación entre el objeto y el sujeto de la enunciación que redundan en una mirada fuertemente subjetivizada de los acontecimientos mostrados. Finalmente están los documentales en los que la presencia del realizador en el relato tiene una relación epidérmica con lo que se está contando, la presencia de la primera persona no resulta esencial y la relación entre el objeto y el sujeto de la enunciación es arbitraria. En todas las variantes (con presencia en cámara del director o sin ella) se produce una enunciación en cascada en la que dentro del film aparecen y en algunas ocasiones se multiplican las voces y presencias que encarnan la figura de una instancia responsable del discurso. Estas voces, a su vez, se subordinan a la figura del enunciadador general del film, producto de la articulación de los aspectos retóricos y del modo en que se abordan los temas en cada film. Este tipo de enunciación tiende a reforzar la figura de un "autor" que resulta ser una de las formas de validación de la mirada subjetiva que se está construyendo. La problemática de la *performatividad* se refiere al modo de incidencia sobre el control de los acontecimientos que son registrados. Stella Bruzzi (1999) sostiene que la actuación de realizadores y personajes documentados - a la que considera una *performance* - debe abarcar ambos lados de la cámara: la presencia activa e intrusiva del director y las actuaciones deliberadas de los sujetos, muchas veces en respuesta a las intervenciones de los realizadores^[15]. Esta forma de inscripción de un yo dentro del texto es la que determina y muestra quién y desde dónde se habla. El *punto de vista*, elemento fundamental en todos los documentales desde sus orígenes, adquiere en la producción contemporánea un peso fundamental. La mirada personal es el centro de la organización y la principal justificación de la interpretación de los acontecimientos presentados. Se pasa de la afirmación de los documentales clásicos: "el mundo es así" a "yo digo que el mundo es así". Según los casos ese yo puede invocar la representación de un colectivo (grupos étnicos, géneros, sectores marginados, etc.) o simplemente hacerse cargo de una opinión personal intransferible a otros. Este debilitamiento de las aseveraciones en los documentales contemporáneos ablanda su valor de verdad, que aparece como el producto de una negociación entre la perspectiva del realizador y lo que ofrece el mundo representado. Pero, al mismo tiempo, aumenta su valoración en el plano polémico y crítico. A partir de la descripción del modo en que funcionan la presencia activa de los realizadores, la *performatividad* como forma de expresar el tipo de control que se establece sobre los acontecimientos registrados y la profundización de los puntos de vista subjetivos puede afirmarse que la fuerte subjetividad que caracteriza a los documentales contemporáneos está construida sobre una tensión entre la tendencia a la referencialidad propia de este tipo discursivo y el predominio de visiones personales (en algunos casos intransferibles) que determinan desde dónde se muestran los aspectos del mundo que se interpretan en el documental. El tipo de mirada construida no es neutral con respecto al modo en que se aborda el universo al que se hace referencia. La tendencia a tomar distancia y criticar el modo en que se presenta el mundo establece una relación conflictiva con los criterios de referencialidad propios de los documentales encuadrados dentro de otras corrientes estilísticas para las que el criterio de verdad que surge de su interpretación de los hechos representados resulta mucho más claro que el de los documentales contemporáneos.

Un caso contemporáneo: los documentales de Andrés Di Tella

- 14 Para comprender algunas de las formas en que la cotidianidad se expresa en los documentales contemporáneos vale la pena centrarse en ejemplos concretos. En este sentido resulta particularmente relevante considerar parte de la obra del documentalista argentino Andrés Di Tella. Este realizador se encuentra dentro del grupo de cineastas que en Argentina comienza a especializarse en la producción documental a partir de la década de 1990. Dentro de su filmografía hay dos películas en las que el abordaje de la vida cotidiana adquiere un valor especial: *La televisión y yo* (*notas en una libreta*) (2002) y *Fotografías* (2007). Ambos filmes se complementan en el marco de abordaje de aspectos de la vida cotidiana. Mientras el

primero parte de una investigación de uno de los aspectos de mayor peso en la cotidianidad de nuestra sociedad, el ver televisión, el segundo intenta reconstruir el ambiente de una sociedad lejana a la nuestra, la hindú, a partir de la búsqueda de las raíces de la madre del director. De alguna manera a través de estos dos filmes se cumple la doble propuesta de John Grierson de desnaturalizar lo cotidiano y acercarse a lo ajeno a nuestra cultura. Ambos documentales se pueden ubicar dentro de las miradas con una subjetividad muy marcada en la que la presencia del realizador en cámara y su accionar a lo largo del film cumple un lugar destacado en el desarrollo de las narraciones, que se articulan para abordar diversos aspectos relacionados con la biografía y la vida familiar del director. Más allá de la presencia de este factor común y una continuidad evidente entre los dos documentales, se pueden detectar diferencias que hacen que cada uno de ellos presente una perspectiva diferente en relación con la cotidianidad.

- 15 *La televisión y yo (notas en una libreta)* se inscribe con claridad dentro de la "estética del fracaso". Di Tella plantea en el film que "Quería hacer una película sobre la televisión. Sobre lo que representa en la vida de una persona, pero no me salió". Para plantearse este problema parte de una situación autobiográfica. Por haber vivido parte de su infancia y adolescencia fuera del país, no comparte con sus amigos y miembros de la misma generación una cantidad de recuerdos ligados a los programas de televisivos. Lejos de minimizar esta experiencia ubica al acto de ver televisión como un centro de la vida cotidiana y - tal como expresa el testimonio de uno de sus amigos - como "una experiencia íntima, difícil de transmitir". Precisamente, la dificultad para compartir los recuerdos y dar cuenta de la dimensión subjetiva involucrada en esta actividad cotidiana, lleva a la investigación que emprende Di Tella a un atolladero del que sale por una circunstancia azarosa. Por casualidad conoce en su casamiento a Sebastián Yankelevich, nieto del empresario fundador de la televisión en Argentina. A partir de allí la película establece una serie de paralelos entre los Di Tella y los Yankelevich. Andrés y Sebastián son nietos de fundadores de dos "imperios" económicos (la empresa SIAM y la cadena de Radio Belgrano) que se han disuelto, y de los que quedan más recuerdos que realidades. Ambos han quedado fuera de la épica de sus respectivas historias familiares y se sienten muy lejanos con respecto a la sociedad en la que sus abuelos triunfaron. Los dos jóvenes manifiestan sus dudas frente a las versiones de sus respectivas familias, por lo que deciden avanzar sobre "el secreto" que estos relatos ocultan. El eje de la búsqueda pasa por la figura de Samuel Yankelevich, el fundador de la televisión, especialmente en sus relaciones políticas y su concepción de los medios de comunicación como un negocio basado en la lógica del entretenimiento. A partir de testimonios de familiares y protagonistas de la etapa pionera de la televisión se va dibujando una biografía de Yankelevich, pero el misterio sobre su figura se agranda en lugar de resolverse. La investigación de Andrés Di Tella sobre las empresas de Yankelevich le posibilita abrir un diálogo con su padre sobre su historia familiar y la pérdida de la fábrica SIAM. Pese a que su padre escribió una biografía sobre el fundador de la fábrica se muestra escéptico con respecto a la posibilidad de contar algo más que una leyenda y le sugiere a su hijo que espere para contar la historia de su abuelo. Pese a las prevenciones, padre e hijo inician un recorrido por una serie de ámbitos de la historia familiar como la fábrica, sus oficinas, las respectivas casas natales, etc. Las evocaciones que surgen en la historia de los Di Tella tampoco permiten avanzar demasiado en una interpretación de la saga familiar y sus secretos. Probablemente, tal como afirma el director al terminar el film, la incógnita que une y justifica las historias de las dos familias se genera en torno a "El misterio de los negocios. ¿Cómo se hace y se pierde dinero?".
- 16 Más allá de que un aspecto de la vida cotidiana sirve como disparador para comenzar el documental, elementos de la cotidianidad ocupan un lugar central en la conformación de *La televisión y yo*. Organizado en forma de un relato no lineal que desarrolla tramas que se entrelazan y plantean secuencias que pueden ser fraccionadas, el documental no apela únicamente a registros directos. Intercala una serie de materiales de otros medios (fragmentos de filmes de ficción sobre la TV, noticieros, películas familiares y partes programas de televisión) junto con objetos (fotos, historietas, libros, recortes de diarios y revistas) que traen el pasado hacia el presente y actúan como indicios de una cotidianidad que ya pasó y resulta difícil de recuperar. Otro aspecto en el que se intenta alcanzar cierta dimensión cotidiana lo constituye el registro de diversas charlas con amigos, con su padre y con Sebastián Yankelevich. En ellas se hacen visibles tanto una actitud mucho más espontánea que la de los testimonios históricos como la capacidad de evocar de manera subjetiva los detalles que permiten volver sobre la cotidianidad. Sobre la base de este tipo de operaciones se comienza a articular la lógica que organiza la indagación planteada por el documental. Parte de una búsqueda de recuperación de lo cotidiano a través de los fragmentos que se pueden evocar. De allí el derrotero lleva a la recuperación de lo familiar y, finalmente, se pasa al ámbito de lo público: la política y los negocios. Esta concatenación de operaciones metonímicas permite asociar las dificultades para volver sobre lo cotidiano con la imposibilidad de recuperar y comprender el modo en que se desarrolló la sociedad en la que los Di Tella y los Yankelevich construyeron una identidad de pioneros y agentes del progreso social. En el marco de este planteo

el lugar de lo cotidiano debería ser el espacio en el que se articulan los recuerdos personales con la memoria colectiva de una generación. Sin embargo en los hechos está visto como una pérdida irrecuperable que dificulta la posibilidad de integrarse en el marco de un colectivo que trascienda el espacio de la vida familiar.

- 17 *Fotografías* puede verse sin lugar a dudas como una continuación de ciertos aspectos que quedan planteados en *La televisión y yo*. Este nuevo documental está organizado alrededor de la recuperación de la figura de Kamala, la madre del director. Es decir que Andrés Di Tella emprende directamente el relato de la historia familiar que había sido cuestionada por su padre en el documental anterior. Para abordar el tema parte nuevamente de una diferencia: Kamala era hindú. Durante mucho tiempo los Di Tella pensaron que era la única persona de esa nacionalidad en Argentina. Este hecho convierte tanto al realizador como a su madre en dos seres excepcionales. Así la propuesta pone por delante el problema de la identidad tanto del realizador como del personaje evocado. En este sentido la presencia del autor en el film pasa de centrarse en el relato de una experiencia ajena por la que se ve impactado (las historias familiares en *La televisión y yo*) a un contenido autobiográfico en el que, a partir de la indagación sobre su madre, va trabajando sobre sus propios problemas de identidad.
- 18 Para abordar esta problemática, Di Tella opta por una narración más lineal que en el documental anterior. El film está organizado alrededor de dos partes complementarias: la que se rueda en Argentina que sirve como disparador y justificación de la búsqueda, y un viaje a la India. Entre estas dos secciones aparece un personaje que actúa como puente entre los dos mundos: Ramachanda, el otro hindú que vivió en Argentina. Hijo adoptivo de Adelina del Carril, la viuda del escritor Ricardo Güiraldes, actúa como un gurú que introduce al realizador dentro de la cultura de su madre. Ramachanda es presentado a través de un paralelo con la figura Don Segundo Sombra – el protagonista de la obra más conocida de Güiraldes – que actúa como maestro espiritual de un joven estanciero. Más allá de la referencia literaria, Di Tella encuentra puntos de contacto entre él y Ramachanda. Ambos pueden ser objeto de discriminación por su aspecto y origen. Además, los dos están a mitad de camino entre las dos culturas: se inscriben dentro de una (Di Tella en la occidental y Ramachanda en la hindú) pero tienen el interés por moverse en el marco de la otra. A su vez, el director y su guía se complementan con el personaje de Kamala: una hindú que salió de su país muy joven, se casó con un argentino y – según su ex marido – jamás perdió su identidad hindú porque nunca estuvo plenamente integrada a su cultura. En este sentido, la combinación de identidades ambiguas se constituye en el motor de la investigación que mueve al documental y posibilita la conexión entre dos universos muy distanciados desde un punto de vista cultural.
- 19 En el marco de este juego de diferencias y complementariedades la apelación a lo cotidiano sirve para conectar ambos mundos y tratar de comprenderlos. En Argentina las fotos familiares, los recuerdos de viajes y los objetos traídos por Kamala de la India señalan la presencia de algo exótico dentro del universo cotidiano. En la India el problema de Di Tella es cómo interpretar el universo de aquellos objetos que quedaron en Argentina como elementos extraños. Lo que resulta exótico en un mundo es lo cotidiano en el otro. Esta situación no deja de generarle conflictos al realizador: se confunde con las costumbres, no termina de comprender bien a su familia hindú aunque por momentos se siente cercano a ella, no sabe bien qué filmar. Para eludir estas situaciones contradictorias la edición final de *Fotografías* apela a varios mecanismos. Por un lado, mantiene constante el mundo de la cotidianidad tanto en Argentina como en la India a través de una serie de secuencias en las que el director juega con su hijo Rocco (inventan cuentos, imaginan películas, filman muñecos) y permiten conectar el derrotero zigzagueante del relato con un mundo íntimo y familiar que se complementa con las fotografías y otros recuerdos personales. Por otro, introduce pequeños fragmentos ficcionales en los que una actriz argentina interpreta la imagen de Kamala. Pero al mismo tiempo muestra diálogos en los que la intérprete y el director comentan aspectos de la vida de la madre. Esta instancia autorreflexiva permite incorporar el mundo del rodaje a la indagación que estructura la película y, al mismo tiempo que subraya el carácter de *constructo* del relato generado, lo incorpora como parte de un mundo informal, íntimo, muy próximo a lo cotidiano. Finalmente, Di Tella apela a un recurso que es remarcado de manera explícita^[16]: la presentación de secuencias, situaciones y personajes que son vistos desde dos lugares distintos. Así se repiten secuencias en la India y Argentina (Di Tella imagina que se cruza con su madre al comienzo y al final de la historia) y los personajes centrales (Kamala, Ramachanda, Di Tella y Rocco) pueden ser vistos cada uno como la contraparte de los demás. Además de permitir la conexión entre los mundos que aparecen como las dos caras de un espejo, este tipo de repetición es la que marca la posibilidad de comprender y aceptar las diferencias. Sólo en la medida en que Di Tella y Rocco pueden repetir ciertas ceremonias realizadas por los hindúes que al principio de su viaje aparecen como incomprensibles o exóticas, la densidad de la pregunta por la identidad propia y la de Kamala se puede alivianar y diluir. Entonces se puede

afirmar que la felicidad consiste en un dejarse llevar y sacarse de encima "el peso insoportable de la identidad, la familia, la nacionalidad, la sangre y la raza".

- 20 Planteados como sendos "fracasos", los dos documentales de Di Tella ponen en primer plano la relación entre la vida cotidiana y la construcción de las identidades tanto individuales como colectivas. En ninguno de los dos casos la indagación cierra en una conclusión que despeje las incógnitas que dan origen al documental. El problema central de las identidades queda sin solución, pero en ambos casos el espacio en que se abordan tanto las variantes de la memoria individual como de la colectiva (¿quiénes fueron los Di Tella o los Yankelevich?, ¿cómo era realmente Kamala?) es el de la cotidianidad.
- 21 En este sentido la propuesta del realizador coincide con los postulados de Agnes Heller (1977). Para esta autora el universo cotidiano es el espacio en el que a través de una multiplicidad de formas se produce un trabajo de construcción del lugar del individuo en el mundo como ser genérico y ser particular. A su vez, el tiempo de lo cotidiano remite a un "ahora", se refiere al presente, que es atravesado por el pasado y por el futuro que construyen y mantienen estas identidades. En este sentido los documentales con su capacidad para hacer visibles en un presente imágenes que evocan un pasado parecen ser vehículos idóneos para reconstruir los procesos identitarios. Sin embargo, en el caso de estas dos obras de Andrés Di Tella se genera un doble cuestionamiento a esta posibilidad. Por un lado, se ponen en duda tanto la posibilidad como la necesidad de cerrar un discurso en torno a las identidades. Por otro, el universo de lo cotidiano en el que se definen estas identidades aparece como algo imposible de reconstruir en su totalidad, casi como un espacio irrecuperable.

Notas al pie

[1] En su crítica sobre el film *Moana*, (Robert Flaherty, 1926) publicada en el periódico londinense *The sun* en febrero de 1926 John Grierson utiliza el término *documentary* (documental) para definir las cualidades que distinguen a esta película de la producción industrial de ficción. La categoría creada por Grierson tiene éxito y es adoptada por múltiples y muy diferentes realizadores, la crítica y el público

[2] Existen dos corrientes para considerar el tipo de clasificación que implica la rúbrica documental. La que predomina en el mundo anglosajón - autores como Bill Nichols o David Bordwell - considera que se trata de un único género que puede ser puesto en serie con otros "clásicos" como el *western* o la comedia musical. Dentro de los teóricos de Europa continental - Roger Odin, Roberto Nipote, o Guy Gauthier - tiende a considerarse al documental como un conjunto discursivo que incluye múltiples géneros (documental antropológico, didáctico, turístico, político, etc.), con límites difusos y que responde básicamente a un efecto enunciativo. Considerando que los distintos tipos de documentales se relacionan con diferentes prácticas sociales (las ciencias sociales, la pedagogía, la política) la segunda opción aparece como la más útil para la descripción y el análisis

[3] Si bien las relaciones entre el documental y la vida cotidiana pueden observarse en casi todos los géneros del documental en el breve recorrido histórico que desarrollamos a continuación los ejemplos se limitan a casos muy reconocidos desde la crítica y la teoría que pueden incluirse dentro de lo que se denomina documental "de autor".

[4] Uno de los objetivos de la estética neorrealista consiste en narrar la vida cotidiana trabajando sin actores profesionales para captar una realidad que es negada por el cine industrial convencional.

[5] En este punto seguimos la clasificación planteada por Bill Nichols (1991).

[6] Quizás los ejemplos más claros del *Direct Cinema* los constituyen los trabajos de Frederick Wiseman como *Titicut follies* (1967) o *High school* (1968) que describen la vida diaria en una prisión hospital para criminales locos y en una institución educativa de Filadelfia.

[7] El film más emblemático del *Cinema Verité* es *Crónica de un verano* (Edgard Morin y Jean Rouch, 1961) que trabaja a través de una mirada etnográfica con un grupo de jóvenes que viven en París indagando sobre el modo en que viven y las causas de su malestar.

[8] Dentro de esta corriente predomina una impugnación de la vida cotidiana hegemónica como ámbito de alienación que se contraponen con la vida del pueblo en acción tal como se puede ver en *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1966 - 1968), en *Clase de lutte* (Grupo Medevkin, 1968) en *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1975 - 1976).

[9] Resulta un hecho remarcable que en estos filmes la cotidianidad ocupa un lugar importante. En *Mr Smith y yo* se narra la disolución de la vida cotidiana de los pobladores de Flint, una ciudad – fábrica del Medio Oeste norteamericano, a partir de la salida de la General Motors. En *Ser y tener* se describe un año en la vida de una pequeña escuela rural de Francia.

[10] Para la presentación de los rasgos de este momento estilístico seguimos los criterios establecidos por Oscar Steimberg (1993) para el análisis de los géneros mediáticos a través de una descripción organizada en los niveles retórico, temático y enunciativo.

[11] Para ver el desarrollo de esta problemática en el ámbito de la televisión se puede consultar a Gérard Imbert (2003) y en el de Internet a Paula Sibila (2008)

[12] Para abordar esta problemática nos basamos en los criterios ya clásicos establecidos por Christian Metz (1968) que establecen la presencia en los filmes de dos tipos de verosímil: el de género y el social. El primero funciona por su conexión con una serie diacrónica que se establece por repetición de la forma del contenido de un tema en un grupo de textos acotados a un tipo de género. El segundo se relaciona con una serie sincrónica que funciona en relación con el modo que asumen la forma del contenido de ese mismo tema textos de diferentes géneros en un mismo momento histórico. Ambos tipos de verosímil conviven dentro de un mismo texto y establecen diversas formas de relación entre sí.

[13] Nichols considera "discursos de la sobriedad" a aquellos no ficcionales carecen de un control absoluto sobre los materiales que manejan y tienen un instrumental que les permite ejercer acciones que pueden alterar el mundo. Pese a que nunca fue considerado como un igual el documental se emparenta a través de este concepto con prácticas sociales como las ciencias, la economía, la política o la educación. Esta perspectiva reivindica una postura empírica que presupone un conocimiento directo con escasas, muy reguladas o nulas mediaciones del mundo que se está representando y sobre el que se va actuar.

[14] En los límites del documental surge desde mediados de la década de 1970 un nuevo género, el *fake, mock documentary* o falso documental. Se puede plantear como hito fundacional *F de falso* (Orson Welles, 1975). Este tipo de film trabaja a partir de hechos inexistentes – por lo tanto propios de la ficción – pero que generan su efecto de verdad a través de la imitación de las formas convencionales del documental.

[15] En función del predominio de uno de los polos de la (el realizador o los personajes) *performance* Stella Bruzzi establece dos modalidades de documental. Evidentemente dentro de los documentales contemporáneos predomina el tipo en el que peso está del lado del realizador.

[16] La secuencia final de la película muestra como Rocco contempla un elefante en la India mientras se escucha el tema musical *El gusanito* de Jorge de la Vega, un amigo de Kamala. La letra plantea una situación especular en la que se ve el mundo desde otro lado: "El gusanito va paseando / y en el pastito / va dibujando un dibujito / que es igualito al gusanito. / Y el dibujito va paseando / y en el pastito / va gusanando el gusanito / que es igualito al gusanito. [...] Y el gusanito sigue paseando / y al mismo tiempo se va preguntando / si el mundo entero no es / un dibujito del revés / Un gusanito del derecho / y un dibujito del revés, / un dibujito del derecho / y el mundo entero del revés"



Bibliografía

- Bruzzi, S.** (2006) *New documentary. Second edition*, Nueva York: Routledge
- Chanan, M.** (2009) "The space between fiction and documentary in Latin American Cinema: notes toward genealogy" en Haddu, Miram y **Page, Joana** (Eds.): *Visual synergies in fiction and documentary from Latin America*, Nueva York: Palgrave – Mac Millan
- Grierson, J.** (1932) "Postulados del documental" en Alsina Thevenet, **H. y Romanera I Ramió, J.** (Eds.): *Fuentes y documentos del cine*, Barcelona: Gustavo Gili, 1980
- Heller, A.** (1977) *Sociología de la vida cotidiana*, Barcelona: Ediciones Península, 1994
- Imbert, G.** (2003) *El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especular*, Barcelona: Gedisa
- Metz, C.** (1968) "El decir y lo dicho en cine", en AA.VV.: *Lo verosímil*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1975
- Nichols, B.** (1991) *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona: Paidós, 1997
- Ortega, M. L.** (2007) *Espejos rotos. Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo*, Madrid: Ocho y Medio. Libros de cine.
- Ortega, M. L. y García Díaz, N.** (Eds.) (2008) *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto*, Madrid: T&B editores
- Piedras, P.** (2009) "El problema de la primera persona en el cine documental contemporáneo. Modos de representar lo autobiográfico en ciertos documentales latinoamericanos" Ponencia presentada en las *V Jornadas de Jóvenes Investigadores del Instituto Gino Germani*, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires

Sibila, P. (2008) *La intimidad como espectáculo*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica



Autor/es

Gustavo Aprea Licenciado en Ciencias de la Comunicación, Universidad de Buenos Aires. Docente en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, en el Instituto del Desarrollo Humano de la Universidad Nacional de General Sarmiento y en el Área Transdepartamental de Crítica de Arte del Instituto Universitario Nacional de Arte. Publicaciones en los libros: Telenovela/telenovelas; La cultura argentina de fin de siglo; Imágenes técnicas; Investigación y desarrollo; Imagen, política y memoria; Grandes áreas metropolitanas en Latinoamérica. Artículos en las revistas: Causas y Azares, Sociedad. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, Zigurat. Revista de Carrera de Comunicación de la UBA.

gaprea@fibertel.com.ar

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>

Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes

Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



Realizar comentario

Comentario

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

Enviar