

# Introducción

En Argentina y Brasil, así como en otros países de América Latina, la conjunción de los términos *cine* y *política* tiene una larga y prolífica historia. Particularmente en el ámbito del documental, que se ha caracterizado por su vinculación con lo político desde sus inicios, ambos términos parecen estar inextricablemente ligados. En estos países, el cine documental vivió su primer *boom* entre finales de los años cincuenta y los sesenta en medio de la agitación social y política característica de aquel momento. En manos de cineastas influenciados(as)<sup>1</sup> por la escuela de John Grierson,<sup>2</sup> el neorrealismo italiano<sup>3</sup> y el cine directo,<sup>4</sup> el documental se convirtió en un medio para dar expre-

---

1 A lo largo del texto se utilizan artículos y flexiones femeninas (sustantivas y adjetivales) entre paréntesis para emplear un lenguaje más inclusivo que toma en cuenta las distintas identidades de género.

2 Sobre el *efecto Grierson* en América Latina, véase Mestman y Ortega (2019).

3 En cuanto a la influencia del neorrealismo en el cine documental de América Latina, la ya clásica antología de Julianne Burton (1990) sigue proporcionando una visión concisa. Véase también León Frías (2013).

4 Esta expresión reúne una variedad de formas filmicas vinculadas a la experimentación con las nuevas tecnologías —las cámaras ligeras con sonido directo— que cambiaron de manera decisiva la producción documental en los años sesenta y que permitieron un acercamiento más directo y espontáneo a las realidades sociales. Sobre el concepto de *cine directo* y sus diversas expresiones en el panorama

sión a las demandas sociales y experiencias colectivas de la época, al tiempo que actualizaba y reinventaba el lenguaje cinematográfico en su aproximación a las realidades locales. Las películas canónicas de esta generación de documentalistas servían por mucho tiempo como modelo de un cine político tanto en lo que respecta a las temáticas —centradas en los conflictos sociales urbanos y campesinos— como a los abordajes formales —las retóricas realistas, rupturistas y deconstructoras.<sup>5</sup> Significativamente, este cine se concentraba en los espacios públicos, tradicionalmente entendidos como políticos, mientras que los espacios privados y familiares estaban prácticamente ausentes.<sup>6</sup> Sin embargo, desde los años setenta hasta hoy, el vínculo entre política y representación cultural ha sido objeto de las más radicales transformaciones. El documental argentino y brasileño no solo ha modificado sensiblemente su vocabulario en relación a las luchas sociales, también ha ido cambiando paulatinamente los espacios que parecían inscritos en su *genética*<sup>7</sup> —las calles y plazas públicas pobladas por *la gente*— por los espacios de lo doméstico, de lo íntimo y de lo cotidiano.

---

internacional, véase la compilación organizada por María Luisa Ortega y Noemí García (2008).

- 5 Las estrategias formales utilizadas por los(las) documentalistas de los sesenta y setenta son ciertamente más diversas de lo que puede sugerir esta enumeración. Para una profundización, véase María Luisa Ortega (2012) y Mariano Mestman (2016).
- 6 Como señala David Oubiña a propósito de *La hora de los hornos* (Argentina, 1968), una de las obras más emblemáticas del Nuevo Cine Latinoamericano, “el espacio siempre es la gente: no se instituye como un locus si no es apropiado, habitado usufructuado por el pueblo. De manera significativa, el film no se ocupa del espacio privado, íntimo, familiar; reflexionar sobre el espacio es pensarlo como espacio público” (Oubiña 2017, 82).
- 7 En *Politics of Documentary*, Michael Chanan afirma con respecto al *género* documental que “politics is in its genes, though not always expressed. But the documentary camera is always pointing directly at the social and the anthropological, spaces where the lifeworld is dominated, controlled and shaped by power and authority, sometimes visible, mostly invisible but often palpable. [...] [It] speaks to the viewer as a citizen, as a member of the social collective, as a putative participant in the public sphere. The public sphere is its home ground” (Chanan 2007, 16).

En este contexto se hace notable, desde principios del siglo XXI, un creciente número de películas argentinas y brasileñas que incorporan filmes y videos domésticos en su discurso fílmico. Si bien la reutilización del archivo familiar en el cine documental no constituye una forma *sui generis*, es decir, una práctica genérica y generalizable, esta va acompañada a menudo por una perspectiva personal y altamente situada que se articula desde la primera persona como sujeto de enunciación,<sup>8</sup> por un abordaje de la realidad que pone en primer plano la experiencia vivida y el conocimiento encarnado del(de la) cineasta y/o sus familiares,<sup>9</sup> así como por un enfoque en las materialidades y temporalidades del archivo fílmico que implica un nivel reflexivo y metacinematográfico.<sup>10</sup> En la reutilización de filmes y videos domésticos se hacen manifiestas así algunas de las tendencias más remarcables en el cine de no ficción de las últimas décadas: la referencia al pasado y el recurso al archivo fílmico, la subjetivación del discurso documental y la acrecentada atención a temporalidades cotidianas en la representación cinematográfica, así como el lenguaje autorreflexivo y consciente de su propia forma. Si bien estas tendencias trascienden el contexto regional y cultural del cual nos ocupamos aquí,<sup>11</sup> podemos constatar, para el cine documental de Argentina y Brasil, un giro que se caracteriza tanto por una inflexión subjetiva, afectiva y autobiográfica de un discurso convencionalmente objetivista, sobrio, y universalista como por una revaloración de los pequeños acontecimientos y de los momentos marginales en relación a los *grandes relatos* de la

---

8 Para una investigación más exhaustiva sobre esta modalidad en el documental argentino, véase Pablo Piedras (2014).

9 Estas cualidades son características de lo que Bill Nichols (2001, 2003) llama “modalidad performativa” en el cine documental.

10 Sobre el *nuevo paradigma del archivo* en el cine documental, véase Antonio Weinrichter (2009).

11 Beatriz Sarlo habla, de modo general, de un “giro subjetivo” en la producción cultural a principios del siglo XX que consiste en un “reordenamiento ideológico y conceptual de la sociedad del pasado y sus personajes, que se concentra sobre los derechos y la verdad de la subjetividad” y que ha “devuelto la confianza a esa primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada” (Sarlo 2005, 22).

historia que guiaban, de modo general, la producción documental en las décadas anteriores.

El uso del archivo familiar en el cine documental de Argentina y Brasil se inscribe así en una tendencia que se caracteriza *grosso modo* por el desplazamiento de lo colectivo a lo individual, del otro al propio, del presente al pasado, de la intervención a la introspección y de la apelación a la reflexión. No parece descabellado ver en este cambio de modalidades y enfoques una forma de despolitización, un repliegue hacia un espacio *prepolítico*, cuando no una traición a la propia vocación del documental. Como observa Laura Podalsky con respecto a películas de ficción (y en su mayoría taquilleras) realizadas en Argentina, Brasil, Cuba y México durante la primera década del nuevo siglo,<sup>12</sup> “la preocupación temática de estas obras por los vínculos íntimos y la dinámica familiar” muchas veces se vio “como señal de su efecto despolitizador” (Podalsky 2011, 81).<sup>13</sup> “Al favorecer las experiencias individuales en el ámbito privado, la última oleada de películas de América Latina desvía nuestra atención de los problemas estructurales (por ejemplo, las desigualdades socioeconómicas; la ineficacia de las instituciones gubernamentales; la discriminación racial) y del papel vital de las luchas colectivas para corregir dichos problemas”.<sup>14</sup> Si esto es cierto para el cine de género (*genre*), que se orienta más a menudo hacia la identificación con el destino de personajes individuales (siendo el melodrama el género más emblemático de esta orientación hacia el espacio doméstico), el desplazamiento que la autora observa para

---

12 La autora hace referencia, entre otras, a *Amores perros* (México, 2000), de Alejandro González Iñárritu; *La ciénaga* (Argentina, 2001) y *La niña santa* (Argentina, 2004), de Lucrecia Martel, y *Madagascar* (Cuba, 1994) y *Suite Habana* (Cuba, 2003), de Fernando Pérez.

13 “The works’ thematic preoccupations with intimate relationships and family dynamics [has been seen] as a sign of their depoliticizing effect”. Salvo indicación contraria, todas las traducciones me pertenecen.

14 “By favoring individual experiences in the private realm, the latest wave of films from Latin America turn our attention away from structural issues (e.g., socioeconomic inequalities; the inefficacy of governmental institutions; racial discrimination) and the vital role of collective struggles to redress such problems”.

el ámbito de la ficción —con las películas del Nuevo Cine Latinoamericano (NCL) como telón de fondo— parece tener consecuencias aún más importantes para el campo del cine de no ficción,<sup>15</sup> donde el tratamiento de los problemas de carácter estructural desempeña tradicionalmente un papel importante.

Si bien Podalsky observa en las películas latinoamericanas producidas en el cambio del siglo un alejamiento de cuestiones tradicionalmente políticas (enfocadas en problemas estructurales y situaciones de injusticia), no niega por ello su politicidad. Por el contrario, al reexaminar las diferentes formas que la política puede adoptar en el cine, la autora muestra cómo las películas establecen una compleja relación con su entorno social y económico. Esta valoración crítica está respaldada por distintos(as) autores(as), como B. Ruby Rich (1992), Joanna Page (2009) y Gonzalo Aguilar (2010; 2015), quienes, desde sus respectivas perspectivas, apuntan a una reconfiguración de lo político en el cine latinoamericano en las últimas dos o tres décadas. Ya a principios de la década de los noventa, Rich observa un cambio emergente en los enfoques estético-políticos, que asocia a la creciente presencia de mujeres en el cine latinoamericano. Hasta entonces, la producción cinematográfica en Argentina y Brasil, al igual que en otros países latinoamericanos, estaba mayoritariamente protagonizada por hombres, y las políticas de género (*gender*) desempeñaban un papel subordinado.<sup>16</sup> Según la teórica y feminista estadounidense,

---

15 Además del término documental, cuya *invención* se atribuye al documentalista y productor británico John Grierson, el concepto del cine de no ficción se utiliza en los estudios especializados, particularmente en el ámbito anglosajón, para denotar un espectro más amplio de prácticas audiovisuales que se sitúan en “la extensa zona no cartografiada entre el documental convencional, la ficción y lo experimental” (Weinrichter 2004, 11). Para una discusión más extensa sobre el término *no ficción*, véase también Carl R. Plantinga (2014). En el presente trabajo, ambos términos se utilizan como sinónimos.

16 Recientemente, se han realizado importantes esfuerzos para arrojar luz sobre el papel, a menudo invisibilizado, de las mujeres en el cine latinoamericano. Véase, por ejemplo, el estudio de Matt Losada (2020) sobre pioneras del cine feminista en Argentina como Vlasta Lah, María Herminia Avellaneda, María Elena Walsh, María Luisa Bemberg, Lita Stantic y Narcisa Hirsch. Sobre la participación de

las películas realizadas a finales del siglo xx “marcan el cambio de la ‘exterioridad’ a la ‘interioridad’. En lugar de expresar lo político predecible y explícito (luchas laborales o agrarias, movilizaciones en masa...), a menudo dirigen su atención a lo político implícito en el plano de la fantasía, la banalidad y el deseo, que corresponden a un cambio en las reglas estéticas. Este cambio ha abierto, y no por casualidad, el campo del cine a las mujeres” (Rich 1992, 307). Aunque el texto de Rich se refiere a películas de ficción, su temprana apreciación puede verse confirmada por la diversificación del terreno documental a principios del nuevo siglo, tanto en lo que respecta a la autoría como a la temática de películas que, de distintas maneras, cuestionan la separación entre lo personal y lo político y desafían explícitamente el *viejo* modelo de pensar la política exclusivamente desde la esfera pública (Karrer 2017).

Page (2007), por su parte, vincula la reorientación del cine latinoamericano, y específicamente argentino, hacia la esfera privada con las condiciones cambiantes de lo político en las que se inscriben —en algunos casos, más directos que en otros— las diferentes prácticas cinematográficas. Con respecto a las películas de ficción de Lucrecia Martel,<sup>17</sup> sin duda una de las más destacadas cineastas argentinas, sostiene que la “aparente retirada hacia los espacios privados no refleja principalmente un renunciamiento a la política sino todo lo contrario: es sintomática de ciertos cambios dentro de la política misma. Estos cambios exigen una modificación de las categorías críticas que usamos para hablar del cine político” (Page 2007, 157). La teórica británica se refiere así a las políticas neoliberales que se implementaron en Argentina (y poco después en Brasil) a finales de los ochenta y comienzos de los noventa por los gobiernos de Carlos Menem y Fernando Collor de Mello, respectivamente. El neoliberalismo no solo ha transformado de manera radical las relaciones sociales y políticas —con el debilita-

---

las mujeres en el cine brasileño, puede consultarse el libro editado por Karla Holanda y Marina Cavalcanti Tedesco (2018).

17 Page hace referencia a los dos primeros largometrajes de la cineasta salteña, *La ciénaga* (Argentina, 2001) y *La niña santa* (Argentina, 2004).

miento de las formas de colectividad y el desmantelamiento del estado benefactor entre sus signos más claros—,<sup>18</sup> también ha cambiado los lugares desde los que se pueden articular resistencias a estas políticas en un plano estético. En este sentido, la teórica entiende el giro hacia los espacios privados y familiares en el cine de Martel no como alejamiento de cuestiones políticas, sino como una respuesta —ciertamente política— a las nuevas relaciones sociales que se reflejan, configuran y confrontan en las películas.<sup>19</sup>

Del mismo modo, en su ya clásico libro sobre el Nuevo Cine Argentino (NCA), Aguilar (2010) defiende que la focalización en los espacios privados y la falta de referencias explícitas al *mundo político* (en el sentido convencional de la política institucionalizada) en las ficciones de cineastas como Martel, Lisandro Alonso, Pablo Trapero o Albertina Carri, no se deberían confundir con la falta de politicidad. Antes de sacar conclusiones precipitadas sobre el estatus de lo político en estas películas,<sup>20</sup> Aguilar nos invita a pensar la política “como una

- 
- 18 Apoyándose en la crítica de Pierre Bourdieu a las políticas del *mercado libre*, Page sostiene que “[t]he chief target of neoliberalism’s ‘methodical destruction of collectives’—which include unions, cooperatives, and even the family—is the state, ‘repository of all the universal ideas associated with the idea of the public’” (Page 2009, 14; Bourdieu 1998, 94-96, 102).
- 19 En otro lugar, Page muestra cómo las películas argentinas se posicionan frente a la experiencia del neoliberalismo en la era postmenemista y la crisis económica a comienzos del siglo, argumentando que “[t]hese films’ engagement with their political and economic context is [...] to be found—paradoxically perhaps—in their self-reflexivity: a turning-in on themselves, or on the practices of culture and its industries, that represents an acknowledgment of the already-mediatized realm of politics, as well as a sobering critique of the rapid disappearance of the public sphere” (Page 2009, 7).
- 20 En su respuesta a Nicolás Prividera, cuyo libro sobre el NCA es una crítica a la supuesta falta de politización de algunos(as) de sus representantes más destacados(as), Aguilar defiende las “políticas menores” que predominan, según este último, en el cine de las últimas dos décadas. Aguilar, a su vez, acusa a Prividera de tener “una concepción muy restrictiva de lo político” que deja poco lugar “a las luchas de los migrantes, de políticas de género e identidad sexual, a las nuevas relaciones con el espacio público y en un sentido más amplio, al sentido de lo político en el cine” (Aguilar 2015, 140).

categoría que adquiere nuevas potencias y cualidades en un medio cuya función se ha transformado radicalmente en los años noventa” (Aguilar 2010, 136). En lo que describe como un giro hacia *otros mundos* —más cotidianos, personales e íntimos— en el cine argentino de los noventa y dos mil, el autor no quiere reconocer un abandono de cuestiones políticas y sociales, sino un cambio en su tratamiento, una reformulación de conceptos estéticos en relación a la política que no solo esté a la altura de su tiempo, sino que además ofrecería una posible salida de las contradicciones internas en las que se vio envuelto el cine político a finales del siglo.<sup>21</sup> En consecuencia, propone una lectura que entiende la política no en términos de transparencia, es decir, como expresión directa de una voluntad política (la *necesidad de poner en claro*), sino en términos de opacidad, es decir, como algo que se articula en la forma misma de las películas. Así que, como sugiere Aguilar, “antes que lanzar una condena, ¿no vale la pena preguntarse si la política en el cine no exige una redefinición de nuestros supuestos? Se trata, en definitiva, de una discusión estética: no qué hace el cine con la política que aguarda en su exterioridad, sino cómo ésta se nos entrega en la forma de estas películas” (Aguilar 2010, 136-138).

En la línea de estos(as) autores(as), que nos exigen repensar la relación entre cine y política en la entrada al siglo XXI, el presente trabajo explora las nuevas formas que esta adopta en el documental de Argentina y Brasil a partir de una lectura detallada de cuatro películas producidas durante la última década en ambos países: *Papiroso* (Argentina, 2011), de Gastón Solnicki; *No intenso agora* (Brasil, 2017), de João Moreira Salles; *Elena* (Brasil, 2012), de Petra Costa, y *El si-*

---

21 Como muestra Jean-Claude Bernardet (1985) en su influyente estudio sobre el documental brasileño de los sesenta y setenta, al enfocarse en los problemas estructurales —de explotación y desigualdad económica—, el modelo de cine político establecido durante este período paradójicamente termina debilitando la agencia de aquellos sujetos explotados y desfavorecidos que deberían estar en el centro del cambio social. En otro lugar, he argumentado que la crítica al paternalismo del cine político de los años sesenta y setenta ha dado lugar a una variedad de documentales que se centran en las experiencias subjetivas de sus protagonistas, incorporando formas participativas y colaborativas (Karrer 2021).

*lencio es un cuerpo que cae* (Argentina, 2017), de Agustina Comedi. En estas películas, los(las) cineastas se acercan a la historia de sus respectivas familias haciendo un uso extenso de imágenes y sonidos del archivo familiar. Puesto que este material se caracteriza generalmente por la ausencia de cuestiones explícitamente políticas, las películas pueden poner a prueba hasta qué punto la forma de procesarlo es crucial para la construcción de significados políticos y sociales. Como se argumenta a lo largo del presente estudio, la política no se ausenta del imaginario documental actual, pero ha cambiado significativamente en la manera de percibirla, pensarla y configurarla. La politicidad de las películas analizadas aquí no radica tanto en la exposición directa de un argumento político —como era común en la tradición del cine político—, sino que es el resultado de una serie de operaciones y estrategias estéticas destinadas a poner de relieve significados políticos incrustados, ocultos o incluso ausentes en las capas del archivo fílmico. De este modo, las películas de Solnicki, Moreira Salles, Costa y Comedi no solo reivindican experiencias particulares que antes gozaban de poca visibilidad dentro de un campo documental dirigido tradicionalmente al ámbito público más que a la esfera privada y enfocado en los grandes sucesos políticos más que en las transformaciones a micronivel, sino que, al mismo tiempo, dan lugar a una *micrología*<sup>22</sup> o micropolítica del archivo que busca en él significados que desafían interpretaciones establecidas, extrayendo del material contenidos que sobrepasan su cercado institucional y que lo abren a una contralectura política.

En la medida en que estas películas sitúan la experiencia biográfica de los(las) cineastas en el centro de su discurso cinematográfico,

---

22 La micrología es un concepto central en el pensamiento de Aby Warburg. Según el historiador del arte, la mirada micrológica sobre las imágenes no solo es capaz de producir una microestructura del conocimiento, sino que se basa en la “convicción de que la iluminación de un detalle marginal implica al mismo tiempo una clarificación de la cultura de conjunto a la que ese detalle pertenece” (Pinotti 2015, s. p.). Siguiendo la máxima proverbial —repetida varias veces por el mismo Warburg— según la cual “el buen Dios habita en el detalle”, la micropolítica del archivo parte de lo particular para trascenderlo en dirección a lo universal.

pueden adscribirse a un conjunto de filmes que Pablo Piedras (2014) califica de “documentales en primera persona”. En su estudio sobre el cine documental argentino, el autor examina las diversas formas de subjetivación que este ha experimentado desde principios del siglo XXI, centrándose en “un grupo amplio de obras que incorporan alguna modulación del yo del cineasta en su entramado significativo, como responsable y autor del discurso audiovisual” (Piedras 2014, 21-22). Si bien el análisis de Piedras incluye películas que se basan en imágenes familiares —algunas de las cuales también se comentan en estas páginas—, no presta demasiada atención al uso del archivo en estos documentales. Tras examinar un vasto corpus de películas realizadas entre los años 2000 y 2009, el autor llega a la conclusión de que,

a diferencia del documental estadounidense, el cine de no ficción argentino se caracteriza hasta nuestros días por no hacer del montaje el principio constructivo de sus discursos sobre el mundo histórico. Salvo en algunas variantes del cine experimental y del videoarte, en el cine documental argentino interesado en reflexionar sobre la representación de la realidad ha primado la manipulación y experimentación sobre los elementos de la puesta en escena y de la puesta en cuadro, por sobre la experimentación con los procedimientos del montaje. (Piedras 2014, 240)

Las películas examinadas en este trabajo difieren del corpus analizado por Piedras en que el montaje desempeña en ellas un papel decisivo. Aunque la puesta en escena sigue ocupando un lugar importante en algunas de las películas (sobre todo, en la de Costa y, en menor medida, en la de Solnicki), puede observarse en ellas un claro desplazamiento hacia el montaje como eje fundamental sobre el que se construye el discurso fílmico. Retomando un término acuñado por Antonio Weinrichter, estas películas pueden asociarse a un “nuevo paradigma de archivo”, en el cual se considera la *materia prima* “menos como un mero depósito material de documentos que como una agencia dinámica, generadora de sentido” (Weinrichter 2009, 106).

Así, las películas de Solnicki, Moreira Salles, Costa y Comedi se pueden considerar representativas de un cambio que se ha producido en los últimos años tanto en el documental argentino como en el