



30 años de documental

EL PUNTO DE VISTA
SOBRE
EL DOCUMENTO

El salvavidas (2012) de Maite Alberdi



El cine documental latinoamericano está más vivo que nunca. Se trata de un género que, sin embargo, ha estado en constante redefinición en las últimas décadas, especialmente en relación al desplazamiento de sus límites con respecto a la ficción. La noción del documento y de la imagen documental como prueba de la realidad entró en crisis con la postmodernidad, y a partir de esta desconfianza hacia el concepto de verdad que el documento vehicula, se ha reconfigurado todo el espectro de lo visible en el cine. La pérdida de la inocencia con respecto a la capacidad de representación de lo real ha motivado que el cine documental ya no pueda entenderse como el referente básico, puro, fijo, inamovible de la historia. “La elaboración de una estética de la objetividad y el desarrollo de amplias tecnologías de la verdad capaces de promover lo que está bien y lo que está mal en el mundo ¹” es algo obsoleto.

Esta crisis de la representación ha significado una oportunidad para el documental latinoamericano. La necesidad de reinventarse, de buscar otros dispositivos narrativos, ha provocado una reconfiguración de la construcción del relato en sí. En este artículo he optado por referirme a tres tendencias que a mi juicio ayudan a ordenar los caminos por los cuales han estado transitando este tipo de filmes desde los años 1990: el cine social apegado a una tradición política; el documental reflexivo que refuerza una mirada personal sobre la realidad; y el documental de autor que se plantea el rodaje de un documental desde la misma complejidad que el rodaje de una ficción. No se trata de tres categorías excluyentes entre sí, sino de tendencias que permiten trazar un mapa de los mecanismos de representación que se han destacado en el último tiempo.

EL DOCUMENTAL SOCIAL

El documental latinoamericano de los años 1960, 1970 y 1980 estuvo marcado por una visión política de izquierdas, por el rol contra-hegemónico de películas que -muchas veces desde el exilio o la clandestinidad- buscaban hacer frente a dictaduras militares. Dos de las grandes obras maestras de la historia del documental de la región surgen en este contexto, *La hora de los hornos* (1968) de Fernando “Pino” Solanas y Octavio Getino en Argentina, y la trilogía *La batalla de Chile* (1975-1979) finalizada en el exilio por Patricio Guzmán.

Hago mención a estas obras para destacar que la impronta social y política de la cinematografía de no-ficción de la región de estas décadas influyó directamente en lo que ocurriría a partir de los años 1990. Hay toda una vertiente de cineastas que

30 ans de documentaire

QUAND LE POINT DE VUE PASSE AVANT LE DOCUMENT

Le cinéma documentaire latino-américain est plus vivant que jamais. Il s’agit d’un genre qui a néanmoins connu une redéfinition constante durant les dernières décennies, en particulier en ce qui concerne le déplacement des frontières le séparant de la fiction. La notion de documentaire et d’image documentaire comme preuve de la réalité est entrée en crise avec la post-modernité et, sur la base de cette méfiance envers le concept de vérité véhiculée par le document même, le spectre du visible au cinéma a été reconfiguré. La perte de l’innocence quant à la capacité de représentation du réel a conduit à considérer que le cinéma documentaire ne pouvait plus être pris pour référent de base, pur, fixe et inamovible de l’histoire. “L’élaboration d’une esthétique de l’objectivité et le développement de technologies élaborées de la vérité capables de diffuser ce qui est bien ou mal dans le monde ¹” sont à présent obsolètes.

Cette crise de la représentation fut une opportunité pour le documentaire latino-américain. La nécessité de se réinventer, d’imaginer d’autres dispositifs narratifs a conduit à une reconfiguration de la construction même du récit. Dans cet article, je ferai référence à trois tendances qui selon moi aident à visualiser les chemins empruntés par ces types de films depuis les années 1990 : le cinéma social relevant d’une tradition politique ; le documentaire réflexif qui renforce un regard personnel sur la réalité ; le documentaire d’auteur qui envisage le tournage d’un documentaire avec la même complexité qu’un tournage de fiction. Il ne s’agit pas de trois catégories cloisonnées, mais de tendances qui mettent en évidence les trajectoires prises par les mécanismes de représentation apparus dernièrement.



Memoria del saqueo (2003) de Fernando "Pino" Solanas

sigue trabajando el documental como un dispositivo discursivo y argumentativo para denunciar situaciones de injusticia.

Se trata de un cine con un arraigo popular, que está del lado de los más desfavorecidos y que aborda temáticas medioambientales, indígenas o coyunturas políticas específicas como la crisis argentina en 2001. Fue precisamente este acontecimiento el que llevó a Solanas a reencontrarse con el documental con *Memoria del saqueo* (2003). A través de esta película, el cineasta articula una explicación de los orígenes del *corralito* y documenta la resistencia del pueblo argentino ante la más absoluta precariedad económica. El director utiliza una narrativa que va en la misma línea de *La hora de los hornos*: voz en *off* explicativa, escenas callejeras, entrevistas a expertos, entrevistas a afectados, capítulos e intertítulos, todo bajo un ritmo trepidante de relato.

Solanas representaría de este modo la continuidad de un modelo de cine social-militante heredero de la vertiente documental de antaño en el subcontinente. Un cine que ha sido mantenido vivo por antiguos directores consagrados como él, pero que también ha sido adoptado por las nuevas generaciones. Es un cine que si bien no innova en las formas de representación, sí actualiza los conflictos, las luchas y presenta a los nuevos actores sociales.

Dentro de la misma línea de documental social, quisiera destacar *En el hoyo* (2006) del mexicano Juan Carlos Rulfo. En este filme, el director registra el proceso de construcción del segundo piso de la autopista periférica de Ciudad de México. El foco está puesto en la cotidianeidad de las rutinas de los trabajadores. Su pobreza es evidente, así como las precarias condiciones de trabajo, la falta de seguridad y de equipamiento. Hay un interés por documentar esta realidad, pero la manera de hacerlo es muy sutil. No se adopta un tono de denuncia, sino que prevalece un ambiente de complicidad entre el director y los obreros, quienes comparten con naturalidad sus historias ante la cámara, hablan de trabajo, de dinero, de amores. Prevalecen la distensión y el humor. El ritmo del filme es pausado, sentimos los tránsitos entre el día y la noche, y la cámara acompaña de cerca a los personajes a través de largos planos secuencia, en la línea del *cinéma-vérité*.

LE DOCUMENTAIRE SOCIAL

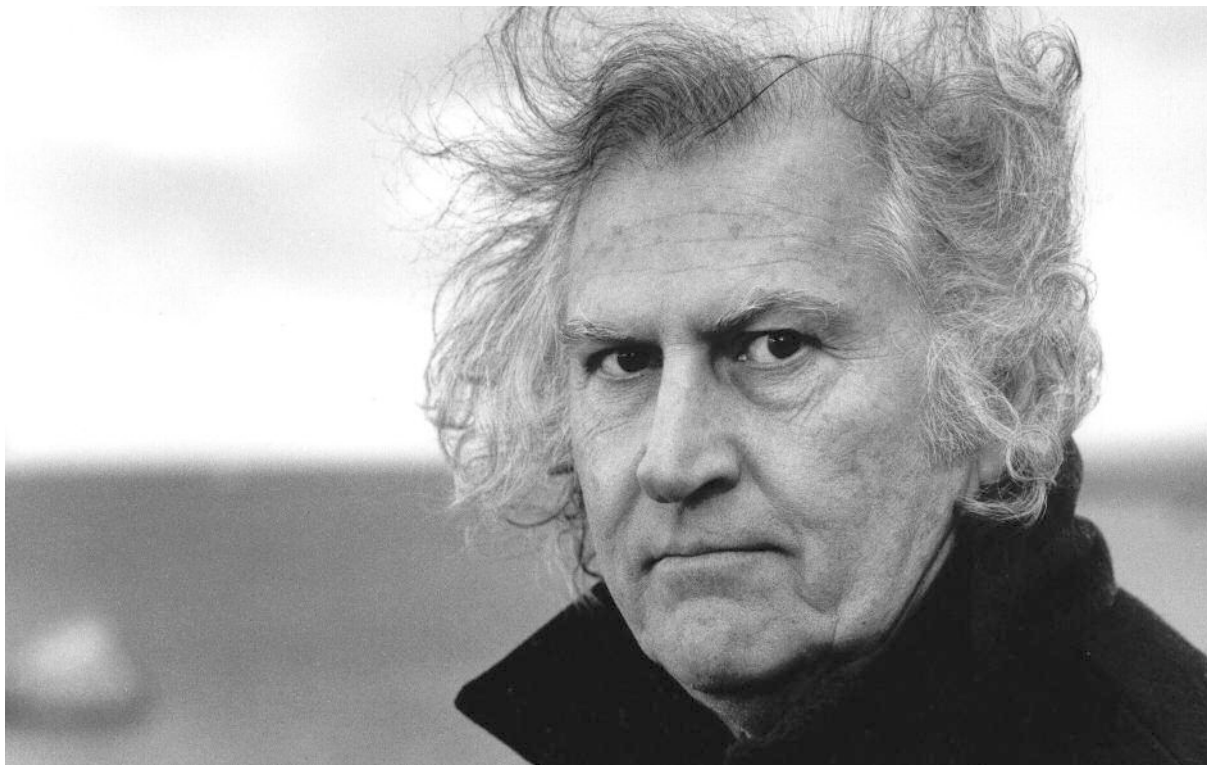
Le documentaire latino-américain des années 1960, 1970 et 1980 a été marqué par une vision politique orientée vers les gauches, par le rôle anti-hégémonique des films qui – souvent depuis l'exil ou la clandestinité – tentaient de s'opposer aux dictatures militaires. Deux des grands chefs-d'œuvre de l'histoire du documentaire de la région sont nés dans ce contexte : *La hora de los hornos* (*L'Heure des brasiers*, 1968) de Fernando "Pino" Solanas et Octavio Getino en Argentine et la trilogie *La batalla de Chile* (*La Bataille du Chili*, 1975-1979) terminée en exil par Patricio Guzmán.

Si je cite ces œuvres, c'est pour souligner le fait que l'enracinement social et politique de la cinématographie non-fictionnelle de la région durant ces décennies a exercé une influence directe sur ce qui allait se passer dans les années 1990. Il existe toute une tendance chez certains cinéastes qui continuent de concevoir le documentaire comme dispositif discursif et argumentatif destiné à dénoncer des situations d'injustice.

Il s'agit d'un cinéma aux racines populaires, qui se situe du côté des plus défavorisés et qui aborde les thématiques de l'environnement, des indigènes ou des conjonctures politiques spécifiques comme la crise argentine de 2001. C'est cet événement précis qui a conduit Solanas à renouer avec le documentaire à travers *Memoria del saqueo* (*Mémoires d'un saccage*, 2003). Avec ce film, le cinéaste construit une explication des origines du *Corralito* et couvre la résistance du peuple argentin face à la précarité économique la plus absolue. Le réalisateur utilise une trame narrative proche de celle de *La hora de los hornos*: voix *off* explicative, scènes urbaines, interviews d'experts, interviews de personnes touchées, chapitres et intertitres, le récit dans son ensemble étant soumis à un rythme trépidant.

Solanas incarnerait ainsi la continuité d'un modèle de cinéma social-militant, héritier du courant documentaire historique du sous-continent. Un cinéma dont d'anciens réalisateurs consacrés comme lui, ont assuré la pérennité, mais que les nouvelles générations ont également adopté. Même si ce cinéma n'est pas innovant quant aux formes de représentation, il actualise les conflits, les luttes et présente les nouveaux acteurs sociaux.

Dans cette même veine du documentaire social, je souhaiterais mentionner *En el hoyo* (2006) du Mexicain Juan Carlos Rulfo. Dans ce film, le réalisateur enregistre le processus de construction du deuxième étage de l'autoroute périphérique de Mexico DF. Il met l'accent sur l'aspect quotidien et la routine des travailleurs. Leur pauvreté est évidente, ainsi que leurs conditions précaires de travail, les failles sécuritaires ou encore le manque d'équipement. Outre un réel intérêt porté à la restitution de cette réalité, le réalisateur adopte un style très subtil. Aucun ton dénonciateur, ce qui domine est plutôt



Fernando "Pino" Solanas réalisateur de *Memoria del saqueo* (2003)

A pesar de las críticas que han surgido a raíz de los usos y abusos de la imagen documental realista con vocación de verdad, las películas que se enmarcan dentro de esta línea siguen cumpliendo una función social importante en nuestra época porque designan un sitio de comunicación común, "en una era de globalización, donde las formas tradicionales de lo social están destruidas y los lenguajes nacionales han sido reducidos a idiomas locales, éstas ofrecen orientación en un mundo siempre en expansión²".

EL FILME REFLEXIVO

La tendencia que caracteriza a un gran corpus de documentales a partir de fines de los años 1990 es la prevalencia de una narración intimista en primera persona. Se trata de relatos que por una parte abandonan la intención de dar cuenta de la gran historia y se centran en la exploración de la experiencia, y que además ponen de manifiesto la fragilidad del proceso creativo, desvelando la toma de decisiones, las certezas y sobre todo las dudas de los directores. Son filmes que encantan por su honestidad. Lo que importa es el punto de vista, por encima de cualquier dato o documento.

Este tipo de narración la encontramos en *Santiago (uma reflexão sobre o material bruto)* (2006) del brasileño João Moreira Salles. En esta película el director reconstruye la historia de Santiago Bariadotti, un argentino que fue mayordomo de su adinerada familia durante más de treinta años. La película se inició en 1992 –que es el año en que Moreira Salles lleva a cabo las entrevistas a Santiago en su departamento de jubilado– pero finalmente el montaje fue finalizado en 2006. En el mismo

l'ambiance de complicité entre le réalisateur et les ouvriers, qui partagent naturellement leurs histoires face à la caméra ; ils parlent de travail, d'argent, de leurs amours. La détente et l'humour l'emportent. Le rythme du film est calme, nous sentons l'alternance jour-nuit et la caméra accompagne de près les personnages par le biais de longs plans-séquences, dans le style du cinéma-vérité.

Malgré les critiques survenues à la suite d'un usage trop extensif de l'image documentaire réaliste à des fins de vérité, les films qui entrent dans cette ligne remplissent toujours aujourd'hui une fonction sociale importante car ils désignent un espace de communication commun, "[...] dans une ère de globalisation où les formes traditionnelles du social sont détruites et où les langues nationales ont été réduites au rang de langues locales, ils offrent une orientation dans un monde en constante expansion²".

LE FILM RÉFLEXIF

La tendance qui caractérise un large corpus de documentaires à partir de la fin des années 1990 est la prévalence d'une narration intimiste à la première personne. Il s'agit de récits qui abandonnent en partie l'intention de rendre compte de la grande histoire pour se centrer sur l'exploration de l'expérience, et qui, de surcroît, mettent en évidence la fragilité du processus créatif, révélant la prise de décisions, les certitudes et surtout les doutes des réalisateurs. Ces films séduisent par leur honnêteté. Le point de vue est bel et bien ce qui importe, au-delà de toute



En el hoyo (2006) de Juan Carlos Ruflo

filme, la voz en *off* del cineasta reconoce el fracaso de su primera tentativa:

“No pasó mucho tiempo hasta que interrumpí el montaje. En el papel, mis ideas parecían buenas, pero en la edición no funcionaron. Fue la única película que no terminé.”

Moreira Salles retomó *Santiago* a los 40 años, en un momento personal y profesional complicado para él³. Había señalado que la motivación de volver al filme tenía que ver con un interés de volcarse a la infancia, a su familia, a la casa en que creció... todo esto con la esperanza de encontrar respuestas a sus dudas personales y existenciales de ese momento. Se internó así en el montaje como una posibilidad de autoconocimiento y sanación, con el deseo de hacer algo para sí mismo.

Es así como el retrato de Santiago, quien es un gran personaje, finalmente da pie para el autorretrato del propio director. Reconocemos en esta obra un gran uso del metalenguaje, de la puesta en abismo y una prolijidad en la narración. Hay una exploración de los encuadres, un cuidadoso uso del blanco y negro y la utilización de imágenes poéticas que refuerzan los contenidos.

Así como el documental reflexivo significó un alejamiento del documento como verdad y un acercamiento a la mirada de los sujetos que narran, también se puede afirmar que es un cine que rescata a personajes cotidianos. Esta es una característica del documental contemporáneo en general: para hacer una película ya no se requieren ni grandes historias ni grandes héroes. En un mundo postmoderno donde no existen grandes modelos éticos o políticos a imitar, el espectador agradece historias puras y auténticas, que muchas veces emocionan por la capacidad de empatizar con ellas.

Una temática de las últimas décadas que está muy vinculada con el tránsito hacia la reflexividad en el relato es el cine de la memoria de las dictaduras. Se trata de un cine sanador y liberador. Uno de los primeros en experimentar este giro subje-

information ou tout document.

Nous retrouvons ce type de narration dans *Santiago (uma reflexão sobre o material bruto)* (2006) du Brésilien João Moreira Salles. Dans ce film, le réalisateur reconstitue l'histoire de Santiago Bariadotti, un Argentin qui a été le majordome d'une famille aisée durant plus de trente ans. Moreira Salles commence le film en 1992 – année où il réalise les interviews de Santiago dans son appartement de retraité – mais n'a finalisé le montage qu'en 2006. Dans ce film, la voix *off* du cinéaste confesse l'échec de sa première tentative :

“Il ne m'a pas fallu longtemps pour interrompre le montage. Sur le papier, mes idées me semblaient bonnes mais elles ne fonctionnaient pas au montage. C'est le seul film que je n'ai pas terminé.”

Moreira Salles a repris *Santiago* quarante ans plus tard, lors d'un moment difficile pour lui, tant au niveau personnel que professionnel³. Il avait signalé que sa motivation pour revenir à ce film avait à voir avec un désir de retour sur son enfance, sa famille, la maison où il avait grandi... le tout dans l'espoir de trouver des réponses à ses doutes personnels et existentiels du moment. Ainsi animé du désir de faire quelque chose pour lui-même, il s'est plongé dans le montage entrevu comme une possibilité de mieux se connaître et de se soigner.

Voici comment du portrait de Santiago, au demeurant un grand personnage, découle finalement aussi un auto-portrait du réalisateur lui-même. L'œuvre est marquée par un usage intensif du métalangage, de la mise en abîme ainsi que par une narration très prolixe. Elle se caractérise par une exploration des cadres, un noir et blanc soigné et enfin par l'utilisation d'images poétiques qui étayent les contenus.

De même que le documentaire réflexif a signifié un éloignement du document pris comme vérité et une attention accrue portée au regard des sujets narratifs, on peut aussi affirmer qu'il s'agit d'un cinéma qui met en avant les personnages du quotidien. Ceci est caractéristique du documentaire contemporain en général : pour faire un film, on n'a plus besoin désormais de grandes histoires ni de grands héros. Dans un monde post-moderne où les grands modèles éthiques ou politiques à reproduire n'existent plus, le spectateur apprécie les histoires pures et authentiques qui souvent émeuvent grâce à leur capacité à le faire entrer en empathie.

L'une des thématiques des dernières décennies, très liée au glissement vers la réflexivité dans le récit, est le cinéma de la mémoire des dictatures. Il s'agit d'un cinéma thérapeutique et cathartique. L'un des premiers à faire l'expérience de ce virage subjectif a été Patricio Guzmán avec *Chile, la memoria obstinada* (*Chili, la mémoire obstinée*, 1997) où il met des jeunes en contact avec *La batalla de Chile* (*La Bataille du Chili*) par le biais



Chile, la memoria obstinada (1997) de Patricio Guzmán

tivo fue Patricio Guzmán con *Chile, la memoria obstinada* (1997) donde hace interactuar a jóvenes con *La batalla de Chile* a través de situaciones de visionado colectivo de la obra, registrando lo que va ocurriendo en distintos contextos tras la confrontación de las nuevas generaciones a la historia del Golpe de Estado. El comentario del cineasta está presente ya no desde una lógica discursiva o argumentativa, como fuese la narración en su gran trilogía de los años 1970. Su locución es aquí parte fundamental de la estructura de la película porque aporta contenidos que no vemos en pantalla, sino que son parte de una aproximación emocional a lo que estamos viendo.

En una de las secuencias del filme vemos entrar a Juan, un antiguo escolta de Salvador Allende al palacio de La Moneda. Mientras lo vemos recorriendo el espacio, Guzmán relata lo siguiente: “Juan nunca ha dejado de recordar el combate de La Moneda, era el día de su boda y casi fue el día de su muerte. Ahora entra al Palacio como ayudante de nuestro equipo de filmación para evocar algunos momentos. Igual que yo, es la primera vez en 23 años que vuelve a este lugar. Ni él ni yo queremos hablar demasiado, los mejores amigos de Juan desaparecieron aquí.” Guzmán prosigue su relato y explica que se trata de uno de los tantos personajes anónimos que él filmó en esa época para hacer *La batalla de Chile*.

Este tipo de documental reflexivo presenta una particular

de situaciones de visionado colectivo de l'œuvre, enregistrant ce qu'il se passe dans différents contextes lorsque les nouvelles générations sont confrontées à l'histoire du coup d'État. Le commentaire du cinéaste est présent mais plus suivant une logique discursive ou argumentative, comme cela a été le cas de la narration de sa grande trilogie des années 1970. Son élocution constitue ici une partie fondamentale de la structure du film car elle apporte des contenus que nous ne voyons pas à l'écran mais qui font partie d'une approche émotionnelle de ce que nous voyons.

Dans l'une des séquences du film nous voyons Juan, un ancien garde du corps de Salvador Allende, qui entre dans le Palais présidentiel, La Moneda. Pendant que nous le voyons se déplacer dans ce lieu, Guzmán raconte la chose suivante : “Juan n'a jamais cessé de se rappeler le combat de La Moneda, c'était le jour de son mariage, et ça a presque été le jour de sa mort. Il entre cette fois dans le Palais en tant qu'assistant de notre équipe de tournage pour évoquer certains instants. Comme moi, c'est la première fois en 23 ans qu'il revient dans ce lieu. Ni lui ni moi ne souhaitons trop parler, les meilleurs amis de Juan sont morts ici.” Guzmán poursuit son récit et explique qu'il s'agit de l'un des nombreux personnages anonymes qu'il a filmés à cette époque pour réaliser *La batalla de Chile* (*La Bataille du Chili*).

Ce genre de documentaire réflexif présente une articulation particulière entre des situations provoquées par les cinéastes (aspect performatif) et le commentaire personnel postérieur de ce que l'on voit à l'écran. C'est un mécanisme narratif que Guzmán a parfait et approfondi au fil des années, jusqu'à parvenir à ses œuvres récentes, grands succès internationaux : *Nostalgia de la luz* (*Nostalgie de la lumière*, 2010) et *El botón de nácar* (*Le Bouton de nacre*, 2015). À partir des années 2000, les cinéastes consacrés n'ont pas été les seuls à creuser ce sillon. Les documentaires contemporains sur la mémoire nous parlent de l'histoire des dictatures latino-américaines à partir des expériences personnelles d'une génération de nouveaux réalisateurs.

Ce courant filmique n'est pas centré sur les jalons historiques ; il exprime plutôt la relation personnelle que ces réalisateurs, le plus souvent enfants de victimes des dictatures, ont nouée avec ces événements. Certes, ils abordent des thématiques politiques, mais ils le font à partir d'un positionnement subjectif pour rendre compte de la manière dont le devenir de leurs pays a affecté la vie familiale et le développement identitaire des protagonistes. Le quotidien et le mémoire s'entrecroisent dans un récit qui, en plongeant dans l'intime, devient universel.

La pionnière de cette ligne de travail a été la réalisatrice argentine Albertina Carri avec *Los rubios* (2003) un film qui se construit comme une tentative de récupération de l'histoire de ses parents Roberto Carri et Ana María Caruso, des disparus de la dictature. Dans le but de



Alamar (2008) de Pedro González Rubio

articulación entre situaciones que van siendo provocadas por los cineastas (aspecto performativo) y el posterior comentario personal acerca de lo que se está viendo en pantalla. Es un mecanismo narrativo que Guzmán ha ido perfeccionando y profundizando con los años hasta llegar a sus obras más recientes de gran éxito internacional: *Nostalgia de la luz* (2010) y *El botón de nácar* (2015). A partir del año 2000 no solo directores consagrados como él han trabajado en esta línea. Los documentales contemporáneos sobre la memoria nos hablan de la historia de las dictaduras latinoamericanas a partir de las experiencias personales de una generación de nuevos directores.

Esta corriente de películas no se centra en los hitos históricos, sino que expresa la relación personal de los realizadores, muchas veces hijos de víctimas de las dictaduras, con estos hechos. Si bien abordan temáticas políticas, lo hacen desde un posicionamiento subjetivo para dar cuenta de cómo el devenir de sus países afectó la vida familiar y el desarrollo identitario de los protagonistas. Lo cotidiano y lo memorable se entretajan en un relato que se vuelve universal al indagar en lo íntimo.

La pionera en esta línea de trabajo fue la directora argentina Albertina Carri con *Los rubios* (2003) una película que se teje como una búsqueda por recuperar la historia de sus padres Roberto Carri y Ana María Caruso, detenidos desaparecidos de la dictadura. La realizadora se sirve de muchos recursos narrativos fragmentarios e híbridos para intentar recomponer la fractura familiar y social que aborda su película: fotos, relatos, escenas con muñecos de Playmobil, la actuación de una actriz.

Dentro de esta misma sintonía surgen una serie de relatos que buscan recomponer historias familiares truncadas por el devenir político como *Mi vida con Carlos* (2009) de Germán Berger, *El edificio de los chilenos* (2010) de Macarena Aguiló, *El eco de las canciones* (2010) de Antonia Rossi, *Allende mi abuelo Allende* (2015) de Marcia Tambutti, *Venían a buscarme* (2016) de Álvaro de la Barra, entre otros.

En estos filmes la narración es en primera persona y

tenter de reparar la fractura familiar y social abordada por su film, la realizadora utiliza de numerosas técnicas narrativas fragmentarias e híbridas: fotos, récits, escenas reconstituídas con Playmobil, recurre a una actriz.

Dans le même registre apparaissent une série de récits qui cherchent à recomposer des histoires de famille tronquées par le devenir politique comme *Mi vida con Carlos* (2009) de Germán Berger, *El edificio de los chilenos* (*L'immeuble des Chiliens*, 2010) de Macarena Aguiló, *El eco de las canciones* (2010) d'Antonia Rossi, *Allende mi abuelo Allende* (*Allende mon grand-père*, 2015) de Marcia Tambutti, *Venían a buscarme* (2016) d'Álvaro de la Barra, entre autres.

Dans ces films, la narration se fait à la première personne et elle explore les histoires, sentiments et anecdotes individuels. "Des documents comme des films de famille en Super 8, 16 mm et numériques, des photographies, des dessins d'enfants et des lettres composent pour l'essentiel ces narrations. Images et objets se constituent en empreintes visuelles qui composent un témoignage, rendent compte d'un moment situé dans le passé, en plus de mettre l'accent sur l'originalité de l'expérience. Le concept classique de matériel d'archive écloit dans ces récits : les documents n'illustrent pas mais contribuent à élargir la signification, à créer de nouvelles relations et à matérialiser ce qui est singulier⁴."

LE DOCUMENT D'AUTEUR

Dans cette troisième tendance restant à définir, je voudrais faire référence à l'apport de quatre films spécifiques en cela qu'ils repoussent les limites du documentaire en Amérique : *Alamar* (2008) de Pedro González Rubio, *Intimidaciones de Shakespeare y Victor Hugo* de Yulene Olaizola (2008), *El salvavidas* (2011) de Maite Alberdi et *El viento sabe que vuelvo a casa* (2016) de José Luis Torres Leiva. Ces dix dernières années (2008-2018) ont été parmi les plus prolifiques et riches pour la création documentaire régionale et les avancées concernant la marque de l'auteur dans les créations ont été remarquables.

Alamar est un film d'une émouvante beauté qui, d'une certaine manière, résiste à la tentative de classement dans les catégories de documentaire ou fiction. Une famille mexicano-italienne composée du père, Jorge Machado, de la mère, Roberta Palombini et de leur fils Natan y joue son propre rôle. Ce qui ressort de ce film est le regard pénétrant porté sur l'environnement naturel où il se déroule. Banco Chinchorro, le récif de corail le plus riche du Mexique apparaît dans toute sa splendeur. González Rubio crée un univers filmique particulier, un entre-deux qui transforme les interstices entre fiction et non-fiction en un espace marécageux et ambigu mais aussi riche et dynamique par essence.

ahonda en historias, sentimientos y anécdotas individuales. “Documentos como vídeos familiares en súper 8, 16 mm y digital, fotografías, dibujos infantiles, y cartas son el componente esencial de estas narraciones. Imágenes y objetos se constituyen en huellas visuales con el efecto de testimoniar, de dar cuenta de un momento situado en el pasado, además de enfatizar la unicidad de la experiencia. El clásico concepto de material de archivo eclosiona en estos relatos: los documentos no ilustran, sino que contribuyen a ampliar el sentido, a crear nuevas relaciones y a materializar lo que es singular⁴.”

EL DOCUMENTAL DE AUTOR

En esta tercera tendencia a delimitar, quisiera referirme al aporte de cuatro películas específicas en la expansión de los límites del documental en América: *Alamar* (2008) de Pedro González Rubio, *Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo* de Yulene Olaizola (2008), *El salvavidas* (2011) de Maite Alberdi y *El viento sabe que vuelvo a casa* (2016) de José Luis Torres Leiva. La última década (2008-2018) ha sido una de las más prolíficas y ricas en cuando a creación documental en la región y los avances a nivel del sello autoral de las creaciones han sido sobresalientes.

Alamar es un filme de una belleza conmovedora que de alguna manera se resiste a ser enmarcado en las categorías de documental o de ficción. Cuenta con la actuación de una familia mexicano-italiana compuesta por el padre, Jorge Machado, la madre, Roberta Palombini y su hijo Natan donde todos se interpretan a sí mismos. Lo que destaca de esta cinta es la mirada profunda sobre el entorno natural donde se desenvuelve. Banco Chinchorro, el arrecife de coral más rico de México, se manifiesta en todo en su esplendor. González Rubio crea un universo fílmico particular, un “in between” que transforma los intersticios entre ficción y no ficción en un espacio pantanoso y ambiguo, pero esencialmente rico y dinámico.

Gracias a una fotografía sobresaliente y a un diseño sonoro concordante con la propuesta de realismo, entramos en el mundo natural con todos los sentidos. Es una película para ver, escuchar y oler. Los productos del mar con sus texturas y aromas parecen cobrar vida en la pantalla. Es también un filme sobre el amor, de un padre por un hijo y del hombre hacia su hábitat. Todos los elementos del relato han sido articulados con cuidado y maestría. El director, quien ensambla la pieza audiovisual con la precisión de un relojero, logra transmitir la sensación de estar inmerso en ese entorno paradisíaco y salvaje, un reducto de paz único dentro de un mundo convulsionado.

Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo (2008) de Yulene Olaizola es otra de las obras maestras de la última década. Pocos documentales logran dosificar la entrega de información como lo hace este filme. Olaizola desarrolla una narrativa propia, donde lleva los códigos del thriller y del cine negro al territorio del documental. Es un relato que comienza de manera muy coloquial, introduciéndonos al mundo de la casa de la abuela de la directora, situada en la intersección de las calles Shakespeare y Víctor Hugo de Ciudad de México, y que se va



Santiago (uma reflexão sobre o material bruto) (2006) de João Moreira Salles

Grâce à un incroyable travail du chef opérateur et à l'élaboration d'une bande-son en corrélation avec la proposition réaliste, tous nos sens sont invités à pénétrer dans le monde naturel. C'est un film à voir, écouter et sentir. Les produits de la mer, leurs textures et arômes, semblent prendre vie à l'écran. C'est également un film sur l'amour, celui d'un père pour son enfant et celui de l'homme pour son environnement. Tous les éléments du récit ont été articulés avec soin et brio. Le réalisateur, qui assemble cette pièce audiovisuelle avec la précision d'un horloger, parvient à transmettre la sensation d'immersion dans cet environnement paradisiaque et sauvage, un refuge de paix unique dans un monde agité.

Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo (2008) de Yulene Olaizola est un autre chef-d'œuvre de ces dix dernières années. Rares sont les documentaires qui réussissent à contrôler la divulgation des informations comme le fait ce film. Olaizola développe un style narratif propre, où elle transpose les codes du thriller et du film noir au territoire du documentaire. C'est un récit qui débute de façon très familière, nous invitant à entrer dans le monde de la maison de la grand-mère de la réalisatrice, située à l'intersection des rues Shakespeare et Víctor Hugo de Mexico DF, et qui se complexifie au fur et à mesure que nous glanons des informations au sujet de la pension qu'elle tenait à



Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo (2008) de Yulene Olaizola

enredando a medida que obtenemos datos acerca de la pensión que ella regentaba en ese espacio donde vivía un hombre muy particular. Vamos recibiendo detalles cada vez más escabrosos sobre este personaje ausente, cuya imagen se va amplificando a medida que avanza la narración, pero sobre quién tendremos a fin de cuentas más preguntas que respuestas. El documental abre diversas especulaciones acerca de su carácter y sus acciones que van desde el mero seductor hasta el presunto asesino en serie.

El salvavidas (2011) de Maite Alberdi consolida una mirada autoral sobre la realidad. La directora chilena ha desarrollado una línea de trabajo coherente que no solo innova en el resultado (la película) sino en todo el proceso creativo. Alberdi ha cambiado las metodologías de realización de documentales. Para filmar *El salvavidas* llevó a cabo una investigación de tres años durante los cuales entrevistó a más de cien salvavidas, para finalmente seleccionar a Mauricio, el protagonista de la película, en un particular proceso que mezcla la investigación documental con el *casting* propio de la ficción.

“La minuciosa investigación y la metódica observación por más de un mes en el lugar de la acción brindó las herramientas para la elaboración de un documental que, en muchos sentidos, tiene la construcción narrativa de una ficción con protagonistas, antagonista y conflictos⁵.”

La mirada sobre las relaciones humanas en el balneario de El Tabo es lúcida y atenta, con un gran sentido del humor y con un punto de vista estético sobre el entorno. *El salvavidas* es un relato con una cámara omnipresente, que parece estar en todos los rincones de la playa. Se acerca para poner el acento en la humedad de la piel, o en un detalle de un traje de baño y luego se aleja para situarnos en un contexto de acción más amplio. El color es protagonista, un color saturado con toques *kitsch* que se convertirá ya en una marca registrada de la directora en *La Once* (2014). El sonido es limpio y cuidado, en un entorno

cette même adresse et dans laquelle vivait un homme très particulier. Nous accueillons des détails de plus en plus scabreux sur ce personnage absent mais dont l’image prend de l’épaisseur à mesure que la narration avance, et à propos de qui nous aurons au final plus de questions que de réponses. Le documentaire ouvre diverses pistes sur son caractère et ses actions qui vont de celle du simple séducteur à celle du tueur en série présumé.

El salvavidas (2011) de Maite Alberdi confirme un regard d’auteur sur la réalité. La réalisatrice chilienne a développé une ligne de travail cohérente qui est innovante, non seulement au vu du résultat (le film) mais aussi à travers son processus créatif. Alberdi a modifié les méthodologies de réalisation de documentaires. Pour filmer *El Salvavidas*, elle a mené une recherche de trois ans durant lesquels elle a interviewé plus de cent sauveteurs, pour finalement sélectionner Mauricio, le protagoniste du film, dans un processus particulier qui mêle recherche documentaire et casting, processus qui relève de la fiction.

“De la recherche minutieuse et de l’observation méthodique durant plus d’un mois sur le lieu de l’action ont découlé les outils pour l’élaboration d’un documentaire qui, à de nombreux égards, est narrativement construit comme une fiction avec ses protagonistes, son antagoniste et ses conflits⁵.”

Le regard porté sur les relations humaines dans la station balnéaire d’El Tabo est lucide et attentif, doté d’un grand sens de l’humour et d’un point de vue esthétique sur l’entourage. *El salvavidas* est un récit mené par une caméra omniprésente qui semble se trouver aux quatre coins de la plage. Elle s’approche pour mettre l’accent sur l’humidité de la peau, sur le détail d’un maillot de bain et



El viento sabe que vuelvo a casa (2016) de José Luis Torres Leiva

sonoro complejo y propicio a la saturación. Se trasluce en este trabajo una coordinación de los integrantes del equipo propia de la ficción, con un cuidadoso énfasis en el arte, en la fotografía y en los planos sonoros que no es para nada casual, sino fruto de la implicación de la directora con su proyecto y su equipo.

El viento sabe que vuelvo a casa (2016) de José Luis Torres Leiva es una película que surge a partir de la admiración del director por el documentalista Ignacio Agüero quien emprende un viaje a la isla de Chiloé, en el sur de Chile, para buscar información para una nueva película. Torres Leiva lo acompaña en esta búsqueda. El filme es un *road movie* que se centra en el encuentro con el otro. Jóvenes y adultos van pasando frente a la cámara dejando lo mejor de sí en una especie de *casting* filmado, se esmeran en cantar, en bailar, en tocar instrumentos y la película se va armando a través de estos fragmentos de encuentros, con lo que estos personajes nos dicen acerca de sí mismos y de la isla.

El director del documental señala que si bien había hecho un guion, finalmente solo lo utilizaron para la primera escena de la película. “El resto fue surgiendo de esas dos semanas de grabación. Las personas y situaciones que iban apareciendo casi por casualidad se transformaron en el principal motor para que la realización siempre estuviera viva. Para mí eso fue un gran aprendizaje. Estar atento a lo que nos deparaba y hacer del azar un elemento fundamental para el desarrollo de la película.” El director va al encuentro de la realidad, de las situaciones y de las personas. La riqueza de su relato surge de su capacidad para escuchar, de su maestría para encuadrar y de su destreza para construir una nueva realidad en el montaje.

Torres Leiva ejerce un trabajo autoral fundamental al ensamblar esta historia, que va desde la selección de los fragmentos –donde privilegia la emotividad, la pureza y el humor– hasta los tiempos que les dará a cada una de estas situaciones en la cinta. Y esos tiempos tienen que ver con qué es lo cinema-

s’éligne ensuite pour nous situer dans un contexte d’action plus large. La couleur est un personnage à part entière, une couleur saturée aux accents *kitsch* qui se transformera en marque de fabrique de la réalisatrice dans *La Once* (2014). Le son est propre et soigné, dans un environnement sonore pourtant complexe et propice à la saturation. Ce qui transparaît dans ce travail c’est une coordination des membres de l’équipe propre à la fiction, avec un accent mis sur l’art, la photographie et les plans sonores qui n’est en rien due au hasard, mais est le fruit de l’implication de la réalisatrice dans son projet et auprès de son équipe.

El viento sabe que vuelvo a casa (2016) de José Luis Torres Leiva est un film qui naît de l’admiration du réalisateur pour le documentariste Ignacio Agüero, lequel entreprend un voyage sur l’île de Chiloé au Sud du Chili dans le but de se documenter pour un nouveau film. Torres Leiva l’accompagne dans sa recherche. Le film est un *road movie* centré sur la rencontre avec l’autre. Des jeunes et des adultes se présentent face à la caméra, donnant le meilleur d’eux-mêmes dans une sorte de *casting* filmé : ils chantent, dansent et jouent des instruments avec application. Le film se construit à travers ces fragments de rencontres et ce que ces personnages nous disent sur eux-mêmes et sur leur île.

Le réalisateur du documentaire précise que bien qu’il ait écrit un scénario, ils ne l’ont finalement utilisé que pour la première scène du film. “Le reste a émergé au fil des deux semaines de tournage. Les personnes et les situations qui se présentaient presque par hasard se sont transformés en moteur principal ayant maintenu une vivacité constante dans la réalisation. Ça a été pour moi riche d’apprentissage. Être attentif à ce qui nous arrivait et faire du hasard un élément fondamental pour le



Yulene Olaizola, réalisatrice de *Intimidades de Shakespeare* y *Victor Hugo* (2008)

tográfico finalmente. ¿Una entrevista comienza cuando la persona comienza a hablar, cuando nos dice lo que esperamos que nos diga o cuando entra en escena desde su performance particular? En este sentido Torres Leiva desarrolla una temporalidad propia, incorporando fragmentos que para otros directores serían de descarte, dejando que las escenas fluyan a su propio ritmo, permitiendo que aparezca lo imprevisto y lo genuino.

Para salir de los usos tradicionales de la imagen documental es necesario que el cine de no ficción libere nuestra mirada sobre el mundo creando un punto de vista nuevo sobre nuestro entorno y nuestras maneras de mirar: “el documentalismo crítico no debe mostrar lo que está disponible, su incrustación en esta condición que llamamos realidad. Desde esta perspectiva una imagen es realmente documental cuando muestra lo que aún no existe y que tal vez puede venir⁷.” ■

NOTAS

1. Minh-ha Trinh T, “The totalizing quest of meaning, en M. Renov (Ed.), *Theorizing documentary*, Routledge, Nueva York, 1993, p. 94. Traducción propia.
2. Steyerl Hito, “A language of practice”, en J. Stallabrass (Ed.), *Documentary*, Whitechapel Gallery, Londres, 2013, p. 146. Traducción propia.
3. Entrevista con João Moreira Salles, por Yafima Leyva Martínez, Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana (<http://www.casamerica.es>). Última consulta 10 de enero de 2018.
4. Bello María José, “Documental contemporáneo y memoria chilena”, en *la Fuga*, 12, 2011. Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/documental-contemporaneo-y-memoria-chilena/436>. Última consulta 10 de enero de 2018.
5. Estévez Antonella, “*El Salvavidas: Mirándonos con cariño*”, en www.cinechile.cl.
6. Entrevista a José Luis Torres Leiva en www.miradoc.cl.
7. Steyerl Hito, *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*, Turia + Kant, Viena, 2008, p.16. Última consulta 10 de enero de 2018.

développement du film⁶.” Le cinéaste s’ouvre à la rencontre de la réalité, des situations et des personnes. La richesse de son récit vient de sa capacité à écouter, de son aisance dans le cadrage et de son adresse pour construire une nouvelle réalité lors du montage.

Dans l’assemblage de cette histoire, Torres Leiva livre un travail d’auteur fondamental, qui va de la sélection des fragments – où il privilégie l’émotivité, la pureté et l’humour – jusqu’au temps accordé à chacune des situations dans l’œuvre. Et ces temps sont en lien direct avec la question de ce qui est finalement cinématographique. Une interview commence-t-elle lorsque la personne commence à parler, lorsqu’elle nous dit ce que nous attendons qu’elle dise ou lorsqu’elle entre en scène en partant de sa performance singulière ? En ce sens, Torres Leiva développe une temporalité propre, incluant des fragments qui, aux yeux d’autres réalisateurs auraient été écartés, laissant les scènes se dérouler à leur propre rythme, laissant à l’imprévu et à l’authentique une chance de survenir.

Pour sortir des usages traditionnels de l’image documentaire, il est nécessaire que le cinéma de non-fiction libère notre regard sur le monde, créant un nouveau point de vue sur notre environnement et nos manières de regarder :



José Luis Torres Leiva, realizador de *El viento sabe que vuelvo a casa* (2016)

MARÍA JOSÉ BELLO (Valdivia, 1982) es periodista de la Universidad Católica de Chile, magíster en Artes del espectáculo mención estética audiovisual de la Universidad de Toulouse II y doctora en Artes y educación de la Universidad de Barcelona. Ha trabajado en programación y formación de audiencias en Cinélatino Toulouse, Cinespaña Toulouse y en el Festival Internacional de Cine de Valdivia. Actualmente coordina el proyecto de formación de audiencias para primera infancia "Cine-Fábrica" y es profesora de Historia del arte e Historia del diseño en la Universidad Santo Tomás de Valdivia, Chile.

RESUMEN Este artículo explora tres tendencias del documental latinoamericano contemporáneo: el cine social apegado a una tradición política, el documental reflexivo que refuerza una mirada personal sobre la realidad, y el documental de autor que se plantea el rodaje desde la misma complejidad que el rodaje de una ficción.

PALABRAS CLAVE documental - discurso - reflexividad - verdad, subjetividad - memoria, autoría - no ficción - nuevas generaciones - mecanismos narrativos

“la pratique critique du documentaire ne doit pas montrer ce qui est disponible, ni son ancrage dans cette condition que nous nommons la réalité. Depuis cette perspective, une image est réellement documentaire quand elle montre ce qui n'existe pas encore et qui pourrait arriver ?.” ■

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (CHILI) PAR MAGALI KABOUS

NOTES

1. Minh-hà Trinh T, "The totalizing quest of meaning", dans M. Renov (éd.), *Theorizing documentary*, Routledge, New York, 1993, p. 94.
2. Steyerl Hito, "A language of practice", dans J. Stallabrass (Ed.), *Documentary*, Whitechapel Gallery, Londres, 2013, p. 146.
3. Interview de João Moreira Salles par Yaïma Leyva Martínez, Festival International du Nouveau Cinéma Latinoaméricain de La Havane (<http://www.casamerica.es>). Dernière consultation 10 janvier 2018.
4. Bello María José, "Documental contemporáneo y memoria chilena", dans *la Fuga*, 12, 2011. Disponible sur : <http://2016.lafuga.cl/documental-contemporaneo-y-memoria-chilena/436>. Dernière consultation 10 janvier 2018.
5. Estévez Antonella, "El Salvavidas: Mirándonos con cariño". Disponible sur www.cinechile.cl. Dernière consultation 10 janvier 2018.
6. Interview de José Luis Torres Leiva sur www.miradoc.cl.
7. Steyerl Hito, *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*, Turia + Kant, Vienne, 2008, p. 16. Dernière consultation 10 janvier 2018.

MARÍA JOSÉ BELLO (Valdivia, 1982) est journaliste à l'Université Catholique du Chili, titulaire d'un master en Arts du spectacle, mention esthétique audiovisuelle de l'Université Toulouse II et d'un doctorat en Arts et Éducation de l'Université de Barcelone. Elle a travaillé à la programmation et la formation des publics à Cinélatino Toulouse, Cinespaña Toulouse ainsi qu'au Festival International de Cinéma de Valdivia. Elle coordonne actuellement le projet de formation des publics "Petite enfance" à la Cine-Fábrica et est professeure d'Histoire de l'art et d'Histoire du design à l'Université Santo Tomás de Valdivia au Chili.

RÉSUMÉ L'article explore trois tendances du documentaire latino-américain contemporain : le cinéma social lié à une tradition politique, le documentaire réflexif qui souligne un regard personnel sur la réalité et le documentaire d'auteur qui envisage le tournage d'un documentaire comme aussi complexe que le tournage d'une fiction.

MOTS-CLÉS documentaire - discours - réflexivité - vérité - subjectivité - mémoire, auteur - non-fiction - nouvelles générations - mécanismes narratifs

Le documentariste Ignacio Agüero, protagoniste d'*El viento sabe que vuelvo a casa* (2016) de José Luis Torres Leiva

