UC Davis

UC Davis Electronic Theses and Dissertations

Title

Hacia el Cuarto Cine: el documentalismo contramonumental en España y Latinoamérica

Permalink

https://escholarship.org/uc/item/425093sb

Author

Oller Bosch, Georgina

Publication Date

2023

Peer reviewed|Thesis/dissertation

eScholarship.org Powered by the California Digital Library
University of California

Hacia el Cuarto Cine: el documentalismo *contramonumental* en España y Latinoamérica

By

GEORGINA OLLER BOSCH
DISSERTATION

Submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

in

Spanish

in the

OFFICE OF GRADUATE STUDIES

of the

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

DAVIS

Approved:

Cristina Martínez-Carazo, Co-Chair

Michael Lazzara, Co-Chair

Ana Peluffo

Committee in Charge

2023

A tu, mama.

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi agradecimiento a todas las personas que me acompañaron en mis siete años de doctorado en UC Davis. A mis asesores y lectores, a los profesores del Departamento, a los colegas, a los amigos y, sobre todo, a mi familia. A todos, mi más sincera y profunda gratitud por vuestra guía, por vuestra paciencia, por vuestra comprensión y por vuestro aliento constante durante este largo proceso.

AGRADECIMIENTOS POR EL USO DE MATERIALES CON DERECHOS DE AUTOR

En este apartado, me gustaría dar las gracias al equipo editorial de *Fotocinema* y de *Revista Cine Documental* por permitirme incluir en esta disertación fragmentos extraídos de dos artículos escritos por mí, aparecidos en 2020 en estas dos publicaciones. Concretamente:

- El texto "*El cielo gira* (2004): el *contramonumento* de Mercedes Álvarez a la idea de progreso" incluido en el número 21 de *Fotocinema*.

- El artículo "*Señorita Extraviada* (2001): el *contramonumento* de Lourdes Portillo a las víctimas de Juárez" publicado en el número 22 de la *Revista Cine Documental*.

RESUMEN

El presente trabajo prueba la existencia de documentales *contramonumentales*[1], films que reúnen una serie de características conceptuales, formales y funcionales que superan la lógica del documental *clásico,* aquel que Bill Nichols denomina *expositivo* y que tiende a monumentalizar la realidad-objetividad-verdad del mundo histórico que proyecta en imágenes[2]. Realizados, como mínimo, entre el año 2000 y el 2020, los *contramonumentales* tratan la memoria de eventos históricos—ya sean políticos, económicos o sociales—ocurridos en los siglos XX y XXI, sin alzar monumentos a ningún discurso sobre el pasado. Este estudio analiza, en profundidad, cinco de dichos largometrajes estrenados en los principales países productores de cine en español y en portugués[3]: *Señorita Extraviada* (2001, México), *Los Rubios* (2003, Argentina), *El cielo gira* (2004, España), *Santiago* (2007, Brasil) y *El pacto de Adriana* (2017, Chile). Como documentales *contramonumentales*, estos films vuelven a acontecimientos pasados no para intentar resolver enfrentamientos dialécticos entre agentes de la Historia[4] o 'memoria oficial' y promotores de la 'contramemoria' o 'memorias alternativas'. Al contrario, éstos retornan a esos sucesos, ya acaecidos y largamente discutidos, para poder releerlos a través de los efectos que los hechos todavía tienen en la experiencia vital de los cineastas que ruedan y protagonizan las

[1] El término indicado aparece en la distinta bibliografía consultada con guion, 'contra-monumento', o sin guion, 'contramonumento'. En esta disertación utilizo la forma 'contramonumento' con base en las normas de escritura de prefijos establecidas por la Real Academia Española ("Prefijos" s.p.).

[2] Aunque el documental *clásico-monumental* por excelencia es el *expositivo* (Nichols, "Representación" 53) , no debe caerse en el error de pensar que éste es el único tipo de documental—entre los seis descritos por Bill Nichols—susceptible de ser catalogado como tal.

[3] Con base al informe de la Fundación Carolina titulado *Producción, Coproducción e Intercambio de Cine entre España, América Latina y el Caribe* (2006), se puede afirmar que España junto con México, Argentina, Chile y Brasil son los principales productores de películas en español y en portugués. Conforme con los datos del informe coordinado por Rufo Caballero, "España es uno de los principales países europeos productores de películas" y la producción cinematográfica de América Latina "se concentra principalmente en México, Argentina y Brasil". Además, en los últimos años, "Chile se viene perfilando como el cuarto país en importancia" (Caballero 16).

[4] La palabra 'Historia', relativa al "conjunto de los sucesos o hechos políticos, sociales, económicos, culturales, etc., de un pueblo o de una nación" ("Historia" s.p.), aparece en mayúscula a lo largo del estudio para evitar que sea confundida con el término 'historia' sinónimo de vocablos como 'narración' o 'relato'.

cintas. Los *contramonumentales*, que presentan rasgos del Primer, del Segundo y del Tercer Cine, funcionan como obras del Cuarto al producir discursos narrativo-argumentativos de interpretación libre que viabilizan una reflexión sobre el pasado desde el presente, abierta a la participación de todos.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 1

CAPÍTULO 1. CIMIENTOS DE LA INVESTIGACIÓN 5

1.1. Marco referencial: ¿Cuáles son los fundamentos teóricos de los documentales *contramonumentales*? 5

1.1.1. La senda del Primer al Tercer Cine 5

1.1.2. El nacimiento del Cuarto Cine 10

1.1.3. Tras la pista de los documentales *contramonumentales* 14

1.2. Objeto de estudio: ¿Qué son los documentales *contramonumentales*? 53

1.3. Justificación: ¿Por qué estudiar los documentales *contramonumentales* en España y en Latinoamérica? 56

1.4. Objetivos: ¿Qué metas se quieren lograr? 59

1.5. Metodología: ¿Qué métodos voy a utilizar para alcanzar los objetivos establecidos? 61

CAPÍTULO 2. EL CINE DOCUMENTAL: 65

DEL *MONUMENTO* AL *CONTRAMONUMENTO* 65

2.1. El cine documental *monumental* 71

2.1.1. Factores que pueden explicar la existencia de los documentales *monumentales* 73

2.1.1.1. Factores históricos 75

2.1.1.2. Factores económicos y políticos 83

2.1.1.3. Factores culturales 93

2.1.1.4. Factores epistemológicos y tecnológicos 99

2.1.2. Concepto, forma y funcionamiento de los documentales *monumentales* 110
2.1.2.1. El concepto de documental *monumental* 115
2.1.2.1.1. La realidad en el documental *monumental* 116
2.1.2.1.2. La representación en el documental *monumental* 120
2.1.2.1.3. Características conceptuales del documental *monumental* 123
2.1.2.1.3.1. La autoridad 124
2.1.2.1.3.2. La racionalidad 127
2.1.2.1.3.3. La fidelidad 129
2.1.2.2. La forma del documental *monumental* 132
2.1.2.2.1. La objetividad en el documental *monumental* 133
2.1.2.2.2. La argumentación en el documental *monumental* 137
2.1.2.2.3. Características formales del documental *monumental* 141
2.1.2.2.3.1. La presencia normativizada del autor 142
2.1.2.2.3.2. La (im)parcialidad 145
2.1.2.2.3.3. La (no)narratividad 149
2.1.2.3. El funcionamiento del documental *monumental* 152
2.1.2.3.1. La verdad en el documental *monumental* 153
2.1.2.3.2. El conocimiento en el documental *monumental* 157
2.1.2.3.3. Características funcionales del documental *monumental* 160
2.1.2.3.3.1. La unidireccionalidad 161
2.1.2.3.3.2. La determinación 164
2.1.2.3.3.3. El cierre interpretativo 167
2.1.3. Ejemplos de documentales *monumentales* 170
2.1.3.1. Brasil: *No paiz das amazonas* (1922), de Silvino Santos y Agesilau de Araújo….. 172
2.1.3.2. España: *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1933), de Luis Buñuel 174
2.1.3.3. México: *Memorias de un mexicano* (1950), de Salvador y Carmen Toscano ... 177
2.1.3.4. Argentina: *La hora de los hornos: Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación* (1968), de Fernando Solanas y Octavio Getino 179
2.1.3.5. Chile: *La batalla de Chile: la lucha de un pueblo sin armas* (1975, 1976 y 1979), de Patricio Guzmán 195

2.2. El cine documental *contramonumental*..... 211

2.2.1. Factores que pueden explicar la emergencia de los *contramonumentales*..... 213
2.2.1.1. Factores históricos 214
2.2.1.2. Factores políticos y económicos 219
2.2.1.3. Factores culturales 226
2.2.1.4. Factores epistemológicos y tecnológicos..... 232

2.2.2. Concepto, forma y funcionamiento de los documentales *contramonumentales*..... 241
2.2.2.1. El concepto de documental *contramonumental*..... 245
2.2.2.1.1. La realidad en el documental *contramonumental* 246
2.2.2.1.2. La representación en el documental *contramonumental*..... 250
2.2.2.1.3. Características conceptuales del documental *contramonumental*..... 253
2.2.2.1.3.1. La reflexividad..... 254
2.2.2.1.3.2. La emocionalidad 257
2.2.2.1.3.3. La autotestimonialidad 260

2.2.2.2. La forma del documental *contramonumental*..... 263
2.2.2.2.1. La objetividad en el documental *contramonumental* 264
2.2.2.2.2. La argumentación en el documental *contramonumental* 267
2.2.2.2.3. Características formales del documental *contramonumental* 271
2.2.2.2.3.1. La performatividad 272
2.2.2.2.3.2. La intersubjetividad 275
2.2.2.2.3.3. La narratividad..... 278

2.2.2.3. El funcionamiento del documental *contramonumental*..... 281
2.2.2.3.1. La verdad en el documental *contramonumental* 282
2.2.2.3.2. El conocimiento en el documental *contramonumental*..... 285
2.2.2.3.3. Características funcionales del documental *contramonumental* 289
2.2.2.3.3.1. La transaccionalidad..... 290
2.2.2.3.3.2. La indeterminación..... 293
2.2.2.3.3.3. La apertura interpretativa..... 296

CAPÍTULO 3. *CONTRAMONUMENTALISMO* DOCUMENTAL:
SELECCIÓN Y ANÁLISIS DE UNA MUESTRA REPRESENTATIVA 300

3.1. Herramienta para la selección de documentales *contramonumentales* 302

3.2. Herramienta para el análisis de documentales *contramonumentales* 306

3.3. Corpus de análisis 307

3.3.1. México: *Señorita Extraviada* (2001), de Lourdes Portillo 308

3.3.2. Argentina: *Los Rubios* (2003), de Albertina Carri 329

3.3.3. España: *El cielo gira* (2004), de Mercedes Álvarez 351

3.3.4. Brasil: *Santiago (Uma reflexão sobre o material bruto)* (2007), de João Moreira Salles 374

3.3.5. Chile: *El pacto de Adriana* (2017), de Lissette Orozco 395

CAPÍTULO 4. CONCLUSIONES 414

OBRAS CITADAS 429

INTRODUCCIÓN

En las páginas siguientes, se presenta el resultado de un proceso de investigación llevado a cabo a lo largo de cuatro años con un **doble objetivo**: probar la existencia de los documentales *contramonumentales* y demostrar su pertenencia al llamado Cuarto Cine. No quiero esconder a los lectores de este trabajo que en el momento de iniciar las pesquisas no sabía si las dos metas marcadas serían alcanzadas, o no. Entonces, tenía solo una intuición, un plan de búsqueda de films, artículos, entrevistas y libros y un calendario que incluía el procesamiento de la información recolectada. Al inicio del proyecto—mimetizando el tipo de investigación llevada a cabo por los directores de algunos de los documentales ya visionados—no partía de certezas al encuentro de verdades absolutas al final del camino. Como los realizadores de *contramonumentales*, descartaba una aproximación 100% 'objetiva' al asunto de estudio porque no pensaba que el resultado final de mi investigación pudiera ser una copia exacta de la realidad explorada. Concebía entonces y concibo ahora el texto que prologo como una construcción intersubjetiva[5] descriptivo-narrativo-y argumentativa, con apertura interpretativa al contener algunas indeterminaciones. Éstas no deseadas por los totemistas de la precisión aunque sí valiosas para continuar invitando a una reflexión viva e inconclusa, ojalá por mucho tiempo, sobre la historia, la teoría y la práctica de los documentales.

Esta investigación académica, al igual que cualquiera radicalmente científica, es una (re)construcción textual de la realidad observada, compuesta tanto de secuencias argumentativas como de, al menos, dos tipos de secuencias más: las descriptivas y las narrativas. El trabajo parte de la premisa que no existen ni los textos 100% objetivos ni tampoco los textos argumentativos

[5] Como alternativa a la dicotomía objetividad/subjetividad, Earl Babbie, junto con otros metodólogos, propone el concepto de 'intersubjetividad' (Babbie G5). Según Alfred Schütz, la 'intersubjetividad' es la cualidad de construir significados considerando al otro y en interacción con él en el mundo de la vida cotidiana, de la región no privada y compartida de la realidad (Schütz 25).

puros porque en su construcción intervienen personas con filtros interpretativos subjetivos, se escondan, éstos, o no. En la academia, en pro de una objetividad idealizada e inalcanzable, suele incomodar decir que la correspondencia entre la realidad extratextual y la obra textual disertadora es siempre aproximada y nunca exacta. Es revelador darse cuenta que la credibilidad de las construcciones académicas tiene propensión a sustentarse, solo, en la presunta objetividad de la investigación y no, en la transparencia exhibida en la narración de logros y fracasos de los investigadores. Hecho que no deja de ser sorprendente teniendo en cuenta que son las personas las que construyen 'Ciencia' y 'Arte' basados en el mundo histórico y 'construir', *per se,* no es sinónimo de 'mentir'. Quizás lo más próximo a mentir sea precisamente omitir esa información, la de la interferencia de investigadores y de fracasos en las pesquisas. Tal vez mentir sea perpetuar la imagen de académicos totalmente liberados de un punto de vista humano, por supuesto, siempre exitosos, inmunes a errores y a imprevistos, invariablemente confiados en la consecución de sus metas. Este estudio no es ejemplo de uno de esos casos.

En contraposición con los principios y los procederes de una academia con tendencia a monumentalizar la objetividad y la verdad de los estudios que genera sobre la realidad, en este apartado introductorio del trabajo, quiero advertir a los lectores que tienen entre manos el registro documental de un proceso de indagación que fue reportado al mismo tiempo que iba siendo realizado. Operar con tal grado de imprevisibilidad, necesariamente, comportó espacios vacíos que espero y deseo que los receptores puedan excusar y que, también—¿por qué no?—puedan anhelar determinar. No presupongo que los destinatarios finales del estudio transcrito sean simples consumidores de disertaciones sino potenciales y legítimos coconstructores de conocimiento. En una búsqueda avanzada del mismo, esta disertación es la (re)construcción textual de una investigación de cuatro capítulos que paso a describir.

El **capítulo 1**—"Cimientos de la investigación"—comienza con la descripción de los fundamentos teóricos de los documentales *contramonumentales*. A continuación, se incluye una explicación detallada de qué son exactamente los *contramonumentales*, cuándo y dónde se producen, y los principales motivos para indagar sobre este tipo de films de la memoria. Además del marco teórico, de la descripción del objeto de estudio y de su justificación, el primer capítulo concreta también las metas generales del trabajo, apuntadas ya al inicio de esta introducción, y las acciones específicas para conseguirlas. El capítulo 1 finaliza con la exposición de la metodología utilizada para llegar a los objetivos establecidos.

El **segundo capítulo**—"El cine documental: del *monumento* al *contramonumento*"—se suma al cuerpo de la disertación con tres propósitos principales. El primero, especificar los factores históricos, económicos, políticos, culturales, epistemológicos y tecnológicos que pueden explicar el documentalismo *monumental* y el *contramonumental*. El segundo, descubrir a los lectores las características conceptuales, formales y funcionales que singularizan ambos tipos de obras fílmicas. El tercer propósito de la incorporación del capítulo 2 es poder proporcionar y analizar brevemente ejemplos de documentales *monumentales*, propios tanto del primer *monumentalismo* como del segundo.

El **capítulo 3**—titulado "*Contramonumentalismo* documental: selección y análisis de una muestra representativa"—pormenoriza los dos instrumentos utilizados para seleccionar y analizar los largometrajes que dan razón de ser a este estudio. Por un lado, describe la herramienta creada para la selección de las cintas, configurada por 15 preguntas planteadas para detectar la presencia de características *contramonumentales* en documentales. Por el otro, presenta la herramienta para el análisis de los largometrajes seleccionados, diseñada especialmente para recopilar imágenes y sonidos que ejemplifican y certifican la existencia de

rasgos propios de los *contramonumentales* en las obras examinadas. Es el resultado de la disección de los films, el que da lugar a los cinco artículos que constituyen el corazón del capítulo 3 y, también, de la disertación; cinco ensayos que acreditan que los documentales *contramonumentales* existen y que forman parte del Cuarto Cine.

El **cuarto y último capítulo** del trabajo—destinado a las "Conclusiones"—resume, a través de reflexiones teóricas y de ejemplos, los principales hallazgos de esta investigación en cuanto a qué son los documentales *contramonumentales*, qué factores pueden haber impulsado su surgimiento y cuáles son los rasgos conceptuales, formales y funcionales que definen este tipo de obras cinematográficas.

Finalmente, las **obras citadas** en el texto cierran el documento de registro del trabajo realizado. La citaciones bibliográficas reúnen los artículos, las entrevistas y los libros utilizados para probar la existencia de los documentales *contramonumentales* y demostrar su pertenencia al Cuarto Cine. Entre estas publicaciones destacan: 1) entradas ineludibles sobre la Historia del documental como pueden ser las obras de Betsy McLane o de Paulo Antonio Paranaguá; y 2) volúmenes teóricos sobre el documental como producto cinematográfico que han tenido y tienen repercusión internacional, como los de Bill Nichols, Carl Plantinga o Stella Bruzzi. Otros con influencia en Latinoamérica, como los de Pablo Piedras; y piezas que son de referencia en España, como los de Antonio Weinrichter. Además, en el inventario bibliográfico se encuentran—como no podría ser de otra manera—los escritos de los principales teóricos del Cuarto Cine—Sergio García, Silvestre Byrón y Barry Barclay—y los de James Young, acuñador del concepto 'contramonumento'. En cuanto a las referencias filmográficas que incluye el apartado, éstas listan los nombres de los realizadores y los títulos de los documentales *monumentales* y *contramonumenales* mencionados a lo largo del estudio

CAPÍTULO 1. CIMIENTOS DE LA INVESTIGACIÓN

1.1. Marco referencial: ¿Cuáles son los fundamentos teóricos de los documentales contramonumentales?

1.1.1. La senda del Primer al Tercer Cine

En octubre de 1969, aparece en la revista *Tricontinental* de la Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina (OSPAAAL)[6] un artículo firmado por Fernando Solanas y Octavio Getino titulado "Hacia un Tercer Cine". En él, ambos directores argentinos disertan sobre el desarrollo del cine hasta el momento. Parten de la idea de la existencia de un **Primer Cine**, industrial y de concepción burguesa, resultado del modelo cinematográfico norteamericano cuya popularización coincide con la expansión económica, política y militar de los Estados Unidos en el mundo a partir de la Segunda Guerra Mundial. Solanas y Getino advierten que el cine hegemónico, de raíz hollywoodiense, no reconoce a las personas "su capacidad para construir [activamente] la Historia", sólo les permite "contemplarla" y "padecerla". Conforme con Solanas y Getino, es así como el Primer Cine encierra "la existencia humana y el devenir histórico [. . .] en los estrechos márgenes de una pantalla de proyección" y como contempla a las personas como un mero "objeto consumidor y pasivo" de la realidad. El Primer Cine—aseguran los dos directores—vende "la realidad tal como es concebida por las clases dominantes" y motiva las frustraciones de las masas al esconderles su potencial

[6] La OSPAAAL es un organismo internacional fundado el 12 de enero de 1966 por la Primera Conferencia Tricontinental de La Habana. Éste se opone a la globalización neoliberal y es favorable a la solidaridad entre los pueblos de África, Asia y América Latina, en torno a: la defensa del derecho legítimo a la independencia nacional; la soberanía y la autodeterminación; el respeto a la identidad y a la diversidad étnico-cultural; y las aspiraciones de desarrollo y de justicia sociales respetuosas con los Derechos Humanos. La fuente referenciada en el apartado de 'Obras citadas' para poder consultar los artículos "Hacia un Tercer Cine" y "Cine militante: una categoría interna del Tercer Cine" es el libro de Fernando Solanas y Octavio Getino *Cine, cultura y descolonización* (1979).

para transformar la sociedad. Es en beneficio de los intereses de las clases dominantes que, según Solanas y Getino, debe interpretarse la producción de la industria cinematográfica, sus potentes estructuras de comercialización así como el trabajo de las instituciones y de los profesionales del Primer Cine: los grandes festivales, las escuelas oficiales, las revistas y los críticos (Solanas y Getino, "Hacia" 65–66).

De acuerdo con los dos mismos realizadores en el artículo antes referido, la primera tentativa de alternativa al Primer Cine es el **Segundo Cine**, nacido en los años 50. Su principal característica es la de ser un cine 'de autor'. Este tipo de cine reivindica la libertad del director, como autor del film, de poder expresarse como él quiera sin estar atado a los condicionamientos industriales e ideológicos del modelo cinematográfico construido e impuesto desde Hollywood. Para hacer posible esta aspiración, el Segundo Cine—explican Solanas y Getino—comienza a generar sus propias estructuras de distribución y de exhibición, principalmente cines clubes o cines de arte. Asimismo, éste engendra revistas especializadas y da ocupación a críticos interesados en el estudio del nuevo cine. Será, precisamente, la aspiración de tener estructuras y profesionales que compitan con los del Primer Cine, la que, en opinión de Solanas y Getino, impida que el Segundo Cine consiga consolidarse. La consecuencia es—de acuerdo con los dos directores—que el Segundo Cine se convierte en una primera tentativa fallida para la (r)evolución de la praxis cinematográfica. La estrategia de querer desarrollar una industria alternativa para contrarestar el poder y la influencia del Primer Cine prueba ser una ambición equívoca y una batalla perdida. De este modo es como el Segundo Cine acaba, paradójicamente, "mediatizado por los condicionamientos ideológicos y económicos" del Primer Cine, generando una filmografía "presuntamente independiente" que el sistema utiliza para atribuir "amplitud democrática" a sus producciones culturales (67).

El **Tercer Cine**, bautizado y respaldado por Solanas y Getino en la revista de la OSPAAAL, es un modelo pensado a finales de los 60 con el objetivo de ir más allá de este Segundo Cine fallido. En palabras de los dos directores, el Tercer Cine, mayoritariamente de tipo documental, se desenvuelve en dos fases como resultado de un imperativo: transformar la realidad cultural y nacional de países colonizados o neocolonizados. En la primera fase, los realizadores del Tercer Cine producen films en pro de una descolonización cultural para una reducción del espacio de pantalla dominado por las grandes potencias imperialistas. En la segunda fase, los autores del Tercer Cine ruedan largometrajes militantes: instrumentos, complementos o apoyos de una determinada política. Según Solanas y Getino, el 'Cine Militante', erróneamente identificado con todo el Tercer Cine, es solo una categoría de él cuyas producciones, a diferencia de las primeras, procuran "contrainformar, desarrollar niveles de conciencia, agitar, formar cuadros, etc." (Solanas y Getino, "Hecho" 129). Si bien en la primera fase los directores del Tercer Cine introducen cambios en el lenguaje cinematográfico, en la segunda éstos ponen el acento en el uso de la obra fílmica para hacer política partidista. El **'Cine Militante'**, también llamado 'Cine Acción', supeditado a la idea central de la liberación nacional, se caracteriza, no obstante, no sólo por su intencionalidad política sino también por su subversión de los conceptos de autoría y de producción, los de distribución y de exhibición.

En lo referente a la autoría y a la producción, el 'Cine Acción' rompe con la idea del film como resultado de una actividad individualista de un solo director y más bien concibe los largometrajes como trabajos colectivos en los que el arte está explícitamente vinculado a la actividad militante y a la capacidad de generar en la población una nueva conciencia ciudadana al comunicarle que la realidad es transformable. Asimismo, el 'Cine Acción' se opone a los códigos del modelo estadounidense, interesado—a criterio de los dos realizadores—en hacer del

cine un espectáculo para la obtención de beneficios económicos por medio de la alienación de las clases populares en beneficio de las dominantes. Por lo que respecta a la distribución y exhibición, la militancia política del 'Cine Acción' que imposibilita su tránsito en los circuitos preexistentes es la que, también en opinión de Solanas y Getino, naturalmente obliga a la creación de estructuras de difusión no autorizadas[7]. Para los dos impulsores del Tercer Cine, el desarrollo de canales propios para la entrega y el visionaje de los films tiene sentido no en competencia con los cines anteriores, sino, en este caso, como única vía para la liberación de un hombre sometido (Solanas y Getino, "Hacia" 81–83).

Precisamente, el obligado secretismo alrededor de la proyección de los largometrajes es, para algunos críticos como Stephen Crofts, lo que condena al fracaso al Tercer Cine, la nueva tentativa de alternativa a Hollywood. Crofts en el ensayo que publica en *World Cinema: Critical Approaches* (2000), sostiene que la clandestinidad hace casi imposible reunir a una audiencia suficientemente amplia que permita la recuperación de la inversión destinada a la realización de los films y en consecuencia, carga a las organizaciones social-revolucionarias y a los militantes 'pro-liberación del hombre alienado' con la responsabilidad de subvencionar un cine exclusivamente hecho para ellos (Crofts 5–6). Para otros críticos como Homi K. Bhabha, la razón principal del declive del Tercer Cine se encontraría en la división surgida entre documentalistas y teóricos; una discordia escenificada en la famosa conferencia sobre Tercer Cine celebrada en 1986 en el 40 Festival Internacional de Cine de Edimburgo, organizada por Jim Pines, June Givanni y Paul Willemen. En la capital de Escocia, conforme con Bhabha en "The Commitment to Theory" (1988), el enfrentamiento es patente y notorio. A un lado los

[7] En Argentina, lugar de origen de Solanas y Getino, la dictadura de Juan C. Onganía y de sus sucesores, fechada entre 1966 y 1973, es la que motiva y empuja al Tercer Cine a la creación de estructuras de distribución y exhibición clantestinas.

teóricos, quienes defienden que los grandes cambios políticos, económicos y sociales iniciados en el mundo a fines de los 70 habían provocado la necesidad de redefinir el Tercer Cine, entre otros motivos, porque los mensajes antineocolonialistas que éste difundía en contra del imperialismo cultural y en contra del mercantilismo globalizado se percibían como obsoletos. Al otro lado los documentalistas, para los cuales el punto de vista expresado por los teóricos evidenciaba la influencia capitalista y neoliberal en la teoría cinematográfica que ellos promulgaban, alejándose así de la comprensión de lo que realmente pretendía lograr el Tercer Cine (Bhabha 5–23).

Diez años más tarde del desencuentro vivido en Edimburgo, en 1996, en otra conferencia patrocinada por el British Film Institute, ésta en Londres y dedicada al cine africano, el teórico y documentalista británico de origen ganés, John Akomfrah, esquivando el debate binario abierto entre teoría y práctica, declara que el Tercer Cine ya se puede dar por muerto y, sorprendentemente, nadie del público le discute (Wayne 2). Quizás porque Akomfrah, una vez lanzado su mensaje apocalíptico, después argumenta que la práctica del Tercer Cine es resucitable siempre que se reformule la teoría para dejar de equiparar este cine, únicamente, con el Tercer Mundo y con unos procesos de producción, de exhibición y de recepción predeterminados. Desde la fecha de su intervención, a mediados de los 90, hasta la primera década del siglo XXI, tres libros clave van a secundar y a matizar a Akomfrah: *Political Film: The Dialectics of Third Cinema* (2001) de Mike Wayne; *Rethinking Third Cinema* (2003) de Anthony Guneratne y Wimal Dissanayake; y *Rethinking Third Cinema: The Role of Anti-Colonial Media and Aesthetics in Postmodernity* (2009) de Frieda Ekotto y Adeline Koh. Estos tres volúmenes, por una parte, comparten con Akomfrah la idea que debe reexaminarse la teoría del Tercer Cine para actualizarla. Por otra parte, sin embargo, niegan, categóricamente, que el

'Cine Militante' o 'Cine Acción' esté muerto. Para Wayne, autor del primer libro referido, el Tercer Cine continúa siendo una herramienta útil para despertar la conciencia política, social y cultural ciudadana en la actual era neoliberal (Wayne 5–8). Dicha idea es compartida por Guneratne y Dissanayake y por Ekotto y Koh, autores del segundo y del tercer volumen respectivamente. Ellos subrayan que la vigencia y la vitalidad del Tercer Cine queda corroborada por el hecho de este continúa produciéndose, no sólo en Latinoamérica y en el antes llamado Tercer Mundo[8], sino, también, en otros países bajo formas de producción, de exhibición y de recepción muy diversas.

1.1.2. El nacimiento del Cuarto Cine

No existe, al parecer, un consenso al definir qué es el **Cuarto Cine**, el estrato fílmico donde se afianzan los cimientos teóricos de los largometrajes *contramonumentales*, los documentales y los no documentales[9]. Conforme con los datos hallados, el primer teórico y realizador en precisar el significado del término fue el mexicano **Sergio García**. En un manifiesto de 1973, titulado "Hacia el 4º cine", García anuncia el nacimiento de un nuevo tipo de largomentrajes, estrechamente vinculado a la aparición del cine de 8mm, un formato revolucionario por lo económico del material y por lo reducido del equipo. Según García, el

[8] El término 'Tercer Mundo' es acuñado por Alfred Sauvy en 1952 para designar a los países que no pertenecían a ninguno de los dos bloques enfrentados en la Guerra Fría, el bloque occidental (Estados Unidos, Europa Occidental, Japón, Canadá, Corea del Sur, Australia, Nueva Zelanda y sus aliados) y el bloque comunista (Unión Soviética, Europa Oriental, China). El autor también utiliza el concepto para referirse a los países en vías de desarrollo (Sauvy 14). En la actualidad, las reticencias en el uso del término provienen del hecho que algunos países antes considerados parte del Tercer Mundo, hoy en día están económicamente tan desarrollados como algunos de los países denominados del Primer Mundo.

[9] Esta disertación prefiere el concepto de largometraje 'no documental' al de film 'de ficción' al entender que este último atributo es equívoco. Como señala Jacques Rancière en *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine* (2005), la palabra 'ficción' proviene del verbo latín 'fingere' y la primera acepción de 'fingere' no es 'fingir' o 'mentir' sino 'forjar', es decir, 'construir'. El mismo Rancière define la ficción como "la *construcción*, por medios artísticos, de un 'sistema' de acciones representadas" (182–83; la cursiva es mía).

Cuarto Cine, en comparación con los tres anteriores (el cine-comercial, el cine-arte y el cine-transformador), es un cine 'experimental'[10], con un lenguaje propio; un cine 'libre', sin más constreñimiento que la autocensura de sus realizadores; y un cine 'comprometido', que despierta la conciencia, pero que no la forma (170).

El argentino **Silvestre Byrón** es el segundo crítico y cineasta, localizado, que teoriza sobre el Cuarto Cine[11]. Como García, Byrón en el artículo web "MRO" (1998), califica este cine de 'experimental' (s.p.), pero no piensa que sea un cine 'comprometido'. Para Byrón, tal como profundiza en "Arte y Rebelión contra el mundo moderno" (2002), el Cuarto Cine se singulariza por ser un modo no institucionalizado de representar la realidad, en disidencia tanto con el oficialismo[12] del Primer y del Segundo Cine como con el antioficialismo del Tercero (Byrón, "Contra" s.p.). Siempre de acuerdo con la interpretación que puede hacerse de las palabras de Byrón en "Arte y Rebelión. La opción underground on-line" (2002), los cineastas del Cuarto Cine son generadores de imágenes opcionales alejadas de las institucionales—producidas por el

[10] José Antonio González Zarandona en "La historia del cine experimental" (2005) revela que no existe una definición única sobre esta tipología de cine que genere consenso entre teóricos y cineastas y confiesa que parece que definirlo sea una tarea casi imposible. Para afrontar el reto González Zarandona, con base en nombres de referencia como A.L. Rees, Tyler Parker, Edward Small, Fred Camper, David Curtis o Colas Ricard, lista las principales características del 'Cine Experimental'. Conforme con González Zarandona, existen varios cines experimentales de acuerdo al contexto histórico. No obstante, todo cine experimental busca la innovación en cualquiera de las formas que lo componen (técnicas y artísticas); está hecho lejos de las grandes compañías cinematográficas; es un cine 'independiente' en relación al cine 'comercial', es decir, no forma parte de la corriente principal; y es un arte marginado y, a la vez, elitista que puede servir como medio de denuncia (González Zarandona 15–55).

[11] Byrón agrega la noción de 'Cuarto Cine' a los tres tipos de cine clasificados por Solanas y Getino para referirse al 'Cine Experimental' y para diferenciarlo del 'Cine Militante'. Además, aporta el concepto de Modo de Representación Opcional (MRO) para expresar que el Cuarto Cine es un cine que no sigue las normas o convenciones del Modo de Representación Institucional (MRI), también llamado Modo de Representación del Cine Clásico (MRC). En *Correction Please or How We got into Pictures* (1980), Noël Burch define el MRI o MRC como el "conjunto de las directrices (escritas o no) que, históricamente, han sido interiorizadas por los cineastas y los técnicos como la base irreductible del 'lenguaje cinematográfico' en el seno de la Institución y que han permanecido constantes a lo largo de cincuenta años, independientemente de las importantes transformaciones estilísticas que hayan podido intervenir" (Burch 3).

[12] Según el *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE), 'oficialismo' es un término con dos acepciones clave para este trabajo. Según el DRAE, el oficialismo es la "aceptación por principio de lo que establece el poder oficial" y también el "conjunto de tendencias o fuerzas políticas que apoyan al Gobierno" ("Oficialismo" s.p.).

cine de estudios—pero no están, para nada, interesados en involucrarse en las luchas político-partidistas de interpretación del mundo histórico. Ellos buscan "lo raro y lo oculto" y convierten "cada mirada en algo interno, subjetivo" (Byrón, "Opción" s.p.).

Barry Barclay es el tercer y último nombre clave que puede servir para esclarecer la falta de una definición consensuada sobre qué es el Cuarto Cine. Teorizador y director como García y Byrón, a diferencia de ellos, Barclay no es latinoamericano y describe el Cuarto Cine como 'Cine Indígena'. En 2002, en una conferencia en University of Auckland titulada "Celebrating Fourth Cinema", este neozelandés, descendiente de la tribu Maori, cuenta a los asistentes que desde hace "algunos años", él usa la expresión 'Cuarto Cine' para referirse a películas realizadas por integrantes de pueblos indígenas de número "muy reducido", pero con un público potencial de "300 millones de personas" (Barclay 7–11). Cuando Barclay da su ponencia a inicios del siglo XXI, aparentemente no tiene noticia de los trabajos de García y de Byrón, ya que se autoproclama creador del término 'Cuarto Cine'. La falta de conocimiento sobre la genealogía del concepto no es exclusiva de Barclay, otros teóricos y cineastas la comparten multiplicando exponencialmente las posibles definiciones de la expresión. Ante la diversidad y la abundancia excesiva de disquisiciones sobre qué es el Cuarto Cine, esta investigación descarta la pertinencia de desarrollar teóricamente el concepto en una época de clara inflación terminológica. Con todo, para el estudio de los documentales *contramonumentales* sí se vuelve indispensable concretar a qué Cuarto Cine se va a hacer referencia cuando el término se emplee. En el contexto que se acaba de describir, radica la apuesta por fusionar las definiciones propuestas por García y por Byrón con el fin de delimitar el significado que se utiliza de 'Cuarto Cine' en este estudio.

A pesar de que en apariencia las aportaciones de ambos profesionales divergen, al releer sus contribuciones teóricas, se puede interpretar que el aporte de Byrón lejos de contradecir el de García, lo complementa al contribuir a dilucidar las particularidades del Cuarto Cine en relación con el Tercero. García y Byrón concuerdan en que el Cuarto Cine es un **'Cine Experimental'**, con un lenguaje cinematográfico propio. Sin embargo, los dos aparentan discrepar en que el Cuarto Cine sea un 'Cine Comprometido'. Probablemente, porque Byrón equipara de manera errónea el significado de 'Cine Comprometido' con el de 'Cine Militante'.

Si se leen con atención las palabras de García, el Cuarto es un **'Cine Comprometido'** no porque sea un instrumento en favor de una determinada política partidista sino por su voluntad de alertar a los espectadores sobre determinadas realidades y por su empeño en dirigirse a ellos como ciudadanos a los que invita a reflexionar sin decirles explícitamente qué deben pensar, qué deben sentir ni cómo deben actuar. Para García, éste es un cine 'político' sí, aunque no es 'partidista'[13], al igual que el Cuarto Cine al que se refiere Byrón. De conformidad con el teórico y realizador argentino, el Cuarto Cine es un discurso cinematográfico resultado de una lectura, una interpretación y una (re)construcción de la realidad libre de los límites impuestos por el oficialismo y por la oposición al oficialismo. Es producto del retrato de lo raro, de lo no visto. En este sentido, se puede alegar que para Byrón, el Cuarto Cine—el que es documental y el que no es documental[14]—también es un cine comprometido, en este caso, con el descubrimiento y con el

[13] A menudo se confunde la 'política' con el 'partidismo'. Este trabajo quiere subrayar que ambos términos no son sinónimos. Conforme con el portal web de Larousse Editorial *Diccionarios.com*, la 'política' es la "actividad o [el] arte de gobernar un estado u otra comunidad" (s.p.). En cambio, el 'partidismo' es el "modo de comportarse de quien defiende los intereses de su partido, o de una parte de una colectividad, descuidando el interés general" (s.p.).
[14] Esta disertación, al igual que Carl Plantinga en "Documentary" (2009), no comparte la tesis del documental ubicuo que asume que todo film es documental. Tampoco comulga con la afirmación que sostiene que el documental es un modo de recepción. Por una parte, porque aunque el film documental puede hacer uso de documentos, éste no es simplemente un documento. Por otra parte, porque se entiende como Plantinga que la definición de qué es y qué no es documental no puede estar en manos de cómo los receptores leen un film porque las definiciones sobre cualquier aspecto de la realidad son construidas socialmente y no individualmente (Plantinga, "Documentary" 495–96).

conocimiento de una realidad inclusiva, ensanchada o extendida, alejada de la que quieren imponer los intereses de los partidos políticos[15].

1.1.3. Tras la pista de los documentales *contramonumentales*

En invierno de 2017, al participar en un curso impartido en UC Davis por el Profesor Michael Lazzara sobre memoria y cine documental en América Latina, entro en contacto con un tipo de films desconocidos para mí. Son documentales dirigidos por realizadores que hablan sobre el pasado desde el presente sin esconder su punto de vista personal y subjetivo, políticamente, no partidista. Se trata de unos largometrajes distintos a los estudiados y trabajados con anterioridad en España como periodista. ***Los Rubios***[16] (2003) de Albertina Carri es, en concreto, el documental que me saca, académicamente hablando, de mi zona de confort. El film de Carri, sobre el recuerdo y las consecuencias personales de la desaparición de sus padres durante la última dictadura militar argentina (1976-1983), se convierte en un puzle mental porque no es un largometraje nada común. Al visionarlo, advierto que su forma, concepto y funcionamiento, por este orden, escapan a la lógica de la última propuesta de clasificación de documentales hecha por Bill Nichols en *Introduction to Documentary* (2001) que incluye seis modalidades: poética, expositiva, observacional, interactiva/participativa, reflexiva y performativa ("Introduction" 99–138). La taxonomía de Nichols, de referencia para todo tipo de académicos y profesionales interesados en estudiar el documental, muestra limitaciones como

[15] En 1902 Moisei Ostrogorski escribe *La démocratie et l'organisation des partis politiques*para reprobar la forma de los partidos políticos de organizarse y de actuar en democracia. La tesis central del libro es la existencia de una 'paradoja democrática' que todavía hoy persiste y que se refiere a la falta de presencia de los principios democráticos en el interior de las organizaciones políticas. De acuerdo con Ostrogorski, los partidos son entidades que han pasado de ser un medio a un fin porque "todo acaba por supeditarse [a ellas]: principios, convicciones personales, mandamientos de la moral pública y privada" (Ostrogorski 60).

[16] El título del documental aparece en las distintas bibliografías consultadas como *Los rubios* o *Los Rubios*. En la disertación, utilizo la forma *Los Rubios* que usa Albertina Carri en *Los Rubios: cartografía de una película* (5 et al.).

instrumento para describir todas las particularidades de *Los Rubios* porque el documental no se ajusta a una única de las tipologías establecidas. Éste—tal como constato entonces—solo puede ser descrito, y en parte, por medio de la combinación de algunas. A pesar de las limitaciones de la catalogación de Nichols, puedo extraer de ella que el film de Carri tiene rasgos propios de los documentales ***performativos*** en cuanto a la 'forma', de los ***reflexivos*** en relación al 'concepto' y de los **no *expositivos*** con respecto al 'funcionamiento' comunicativo del film. No obstante, en ese momento ya presiento que *Los Rubios* puede ser algo más y asumo el reto de descubrirlo por medio de un proceso de investigación que describo a lo largo de este apartado.

Semana 3 del curso. Decido no precipitarme en mis conclusiones y fundamentarlas en argumentos. En primer lugar, veo que necesito, para ello, poder estudiar en profundidad las principales acepciones del adjetivo **'performativo'** cuando éste es aplicado a los documentales. En *Blurred boundaries* (1994), Nichols afirma que los *performativos* son aquellos documentales que aparecen en los años 80 y 90 y que proporcionan una representación 'subjetiva', y no 'objetiva', del mundo histórico. De acuerdo con el autor, los documentales *performativos* son subjetivos porque aportan un conocimiento de la realidad encarnado por los directores que los firman y que los protagonizan. Estos cineastas—siguiendo con Nichols—hablan del mundo histórico de manera indirecta, a través de la filmación de las actuaciones que llevan a cabo en él y de las respuestas afectivas que tienen ante las experiencias que viven. Sustituyen la forma típica del documental *clásico*, organizado en torno a un esquema lógico-racional de planteamiento/solución de un problema, por un esquema afectivo-experiencial de la realidad. Asimismo, conforme con Nichols, aunque los *performativos* sean documentales que mantienen el nexo indicativo entre mundo histórico e imagen captada, sus realizadores priman los recursos

expresivos, los poéticos, los retóricos y no los argumentativos al representar la realidad registrada (Nichols, "Blurred" 94–100).

En contraposición a Nichols, descubro que Stella Bruzzi—también autora de referencia en el estudio del documentalismo—no entiende el adjetivo 'performativo' de la misma manera. Bruzzi, en *New Documentary: A Critical Introduction* (2001), concuerda con Nichols que en el documental contemporáneo, la *performance* de los directores llega a ser el elemento fundamental para describir algunos de ellos, pero a la vez matiza que la 'performatividad' existe desde los inicios del documentalismo y que no es riguroso igualar el concepto de documental *performativo* al de documental *subjetivo*. Bruzzi defiende que cualquier documental puede ser considerado 'performativo' en el sentido que todo film documental es una *performance*, una actuación o puesta en escena, ya que lo que los espectadores ven en la pantalla es básicamente distinto a lo que verían si la cámara no estuviera (Bruzzi 7). Para la autora, aquello que sí es esencial para denominar 'performativo' a un documental no es la presencia de los directores en la obra ni tampoco que ponga de manifiesto los aspectos subjetivos de un discurso clásicamente objetivo. Según la investigadora, aquello crucial en el documental *performativo* es que hace abiertamente explícita la actuación de los realizadores y de los sujetos sociales que participan en el film como elemento sustancial en la creación del largometraje (*Ibid*. 154).

Bruzzi hereda el concepto de 'performatividad' de teóricos como John L. Austin[17] y establece, a diferencia de Nichols, que los documentales *performativos* al mismo tiempo que registran la actuación de los participantes ante la cámara, realizan otra acción: admitir que son

[17] *Cómo hacer cosas con palabras* es una obra de John Langshaw Austin, publicada en Inglaterra en 1962 a partir de una serie de conferencias dadas en 1955 en la Universidad de Harvard, en el marco de las Conferencias William James Lectures. De este libro nació la 'Teoría de los actos de habla', que se basa en la idea de que el lenguaje no solo sirve para describir el mundo, sino que con él también se realizan ciertas acciones, además de la de decir algo. Esta teoría de Austin dará lugar a la lingüística prágmatica contemporánea y a la filosofía del lenguaje ordinario ("Cómo" s.p.).

una ‘construcción’ y no una representación ‘objetiva’ de la realidad sin rastro alguno de ‘subjetividad’ (Bruzzi 154–55). Identifico así, el primero de los tres motivos de disparidad entre Nichols y Bruzzi que voy a detectar mientras sigo tras la pista de los documentales *contramonumentales*. Me percato, en este punto del camino, que la definición de Bruzzi de documental *performativo* engloba lo que Nichols considera otro tipo de documental: el *reflexivo*. En este instante entiendo que en segundo lugar, debería conocer también en profundidad a qué significado aluden ambos académicos de referencia cuando usan el adjetivo **‘reflexivo’**. Nichols y Bruzzi coinciden en la descripción que fija el sentido del término. Un documental *reflexivo* es aquel que dirige la atención de la audiencia hacia los procedimientos de construcción del propio largometraje (planificación, filmación y/o montaje). Por el contrario, los dos teóricos discrepan—y este es el segundo motivo de desencuentro entre ellos—sobre el aporte concreto de la incorporación de la ‘reflexividad’ en la práctica documental en cuanto a un mayor y mejor conocimiento de los problemas del mundo histórico.

En *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental* (1997)[18], Nichols expone que el *reflexivo* es un tipo de film que al focalizarse en él mismo trata menos sobre el mundo histórico (Nichols, “Representación” 93). Sostiene, además, que al centrarse en el proceso cinematográfico de representación de la realidad en sí, el documental *reflexivo* lleva a los espectadores a un estado de conciencia sobre la intervención deformadora del aparato fílmico en la proyección del mundo histórico. Para Nichols, esta modalidad ‘reflexiva’, cronológicamente la penúltima en aparecer, supone un avance, en relación a las anteriores, al mostrar el realizador una actitud menos ingenua con respecto a las posibilidades de

[18] La primera edición de *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental* es en inglés y tiene fecha de 1991. Este trabajo aparece con anterioridad al libro *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture* (1994) del mismo autor.

representación fiel del mundo. Sin embargo, según el teórico éste es un avance que conlleva una objeción porque el autor del largometraje *reflexivo* a la vez que demuestra tener menos ingenuidad, subraya la capacidad limitada del 'documental' para acceder a la realidad y para argumentar sobre ella (*Ibid.* 97).

Bruzzi, en cambio, entiende la incorporación de la 'reflexividad' en la práctica documental como un adelanto en todos los sentidos. Ella piensa que reconocer que el documental es algo construido constituye una alternativa honesta al hecho de vender el film como un producto audiovisual fiel a lo real mientras se es consciente de la imposibilidad misma de esta aspiración. La autora pronostica que "muchos teóricos pueden leer esta reflexividad como una ruptura [indeseable] con la tradición documental". No obstante, critica esta manera de pensar porque considera que sólo podría ser válida si se acepta definir los documentales únicamente por medio del canon establecido, aquel que determina que las obras modélicas son las que transmiten 'objetividad' a base de ocultar los procesos de producción del largometraje (Bruzzi 154–55). Bruzzi, que denuncia cierta marginación por parte del canon del historial de documentales *reflexivos* existente, observa la reflexividad como un instrumento en manos de los cineastas para abrir un diálogo franco con el público sobre el concepto y las funciones del documental, un tipo de film que, en palabras de ella, nunca será la realidad, que no borrará o invalidará esa realidad que existe y que sólo interpreta (*Ibid.* 5–6).

Alcanzado este punto en la búsqueda para determinar qué es exactamente lo que hace singular a *Los Rubios* de Carri, conecto la valoración de que funciona como un documental **no *expositivo*** con el tercero, y último, de los tres motivos básicos de divergencia entre Nichols y Bruzzi: los supuestos y las expectativas que genera el visionado de un film documental en el espectador. Tanto en *La representación de la realidad* (53–72) como en *Blurred boundaries* (94–

95), Nichols determina que el documental por excelencia, el que se podría denominar *clásico*, es el *expositivo*. El autor estipula que las normas y las convenciones de la práctica documental las marca el film *expositivo* porque esta modalidad ha seguido siendo el método primordial para transmitir información, al menos, desde la década de los 20[19]. El documental *expositivo* en palabras de Nichols es el que, como indica su nombre, "expone una argumentación acerca [de un problema] del mundo histórico" en la cual "las imágenes [y los sonidos extraídos de la realidad] sirven como ilustración o contrapunto" (Nichols, "Representación" 68) al razonamiento-solución que se presenta. Además, el autor añade que el *expositivo* es un "discurso clásicamente objetivo" (Nichols, "Blurred" 95), que genera la impresión de "juicio bien establecido", transmitido por "una voz omnisciente" y dirigido directamente hacia los espectadores (Nichols, "Representación" 68). Sobre el público de los documentales de la modalidad 'expositiva', Nichols precisa que éste suele albergar la expectativa de que al ver el largometraje obtendrá conocimiento sobre la realidad porque supone que en el film se despliega una explicación racional del mundo (*Ibid.* 71).

Bruzzi no comparte, en este caso, ninguna de las ideas de Nichols en cuanto a los supuestos y a las expectativas que genera el visionado de lo que clásicamente se considera un documental. La autora, de entrada, desaprueba el concepto tradicional de documental, tipificado por Nichols, entre otros teóricos, como largometraje objetivo porque considera que es una noción idealizada y utópica (Bruzzi 3). Ella escribe que se puede argumentar legítimamente que los propios cineastas (y sus audiencias) han aceptado, mucho más fácilmente que los teóricos, la incapacidad del documental para dar una imagen 100% fiel de la realidad (*Ibid.* 6). En opinión de

[19] En *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*, Nichols señala que el film *expositivo* ha sido el método primordial para transmitir información al menos desde la década de los 20 (68). En *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, el teórico habla de los años 30 (95).

Bruzzi, el concepto tradicional de documental, paradójicamente, no es realista. Por una parte, porque los que lo enarbolan no quieren reconocer que la cámara nunca puede capturar la realidad como si no hubiera interferido en ella. Por otra, porque ellos tampoco quieren admitir que es el resultado de esta colisión, entre el aparato dirigido por un sujeto y el mundo histórico, aquello que, precisamente, constituye un documental (*Ibid.* 7). Para la autora, el público puede comprender, como ella comprende, que cualquier documental es una negociación entre la realidad, por un lado, y la imagen, la interpretación y el sesgo, por el otro (*Ibid.* 4). El conocimiento sobre el mundo histórico—al que Bruzzi se refiere por medio del término 'verdad'—no es, de conformidad con ella, algo que los espectadores esperen y deban recibir sino que emerge a través del encuentro entre cineastas, sujetos y la misma audiencia (*Ibid.* 8).

Nuevas migas en el camino

A raíz de la lectura atenta de los libros de Nichols y de Bruzzi, empiezo a consultar algunos textos de los teóricos que aparecen en las páginas de sus volúmenes. Después leo a otros autores que ubico por medio de éstos y así, sucesivamente hasta que llego a una conclusión plausible: Nichols y Bruzzi, como ya intuía al leer sus trabajos, representan dos polos en el debate sobre qué es un 'documental' y sobre qué procesos de 'creación' y de 'recepción' implica. En algunas ocasiones, las más, las tesis de los distintos académicos que consulto son cercanas a las de Nichols y a la observancia del canon del cine documental. En otras, por contra, las opiniones encontradas son partidarias, como Bruzzi, de la necesidad de revisar la teoría sobre la práctica para poder redefinir el documental. Gracias a estas últimas lecturas referidas, constato que cuando se habla del proceso de recepción de los documentales, Bruzzi no es la primera en no querer contemplar a los espectadores como meros receptores pasivos de discursos. Por ejemplo,

Carl Plantinga en “Moving Pictures & the Rhetoric of Nonfiction Film: Two Approaches” (1996), también en contraposición con Nichols, pone en duda que el público universalmente asuma que al ver un documental obtendrá conocimiento no mediado sobre la realidad porque lo representado en el largometraje es idéntico o equivalente a ella (Plantinga, “Moving” 312). Por tanto, Plantinga, del mismo modo que Bruzzi, reconoce que los integrantes de la audiencia pueden ejercer un papel activo en el proceso de comunicación que se abre entre autores y espectadores cuando se proyecta cualquier film.

Semana 4 del curso. Vuelvo a visionar *Los Rubios* y me percato que el largometraje de Carri es una prueba fehaciente de por qué Bruzzi, Plantinga y otros teóricos trabajan para actualizar algunas de las teorías sobre el cine documental. El film, que busca compartir con el público la experiencia vital de la directora marcada por la ausencia de sus padres, no lanza a los espectadores ningún mensaje explícito, vestido de ‘verdad’ absoluta, en contra de la dictadura que secuestró e hizo desaparecer a Roberto Carri y a Ana María Caruso, dos intelectuales izquierdistas de los 70. Tampoco ensalza la figura de sus progenitores como héroes caídos en lucha contra un gobierno ilegítimo y dictatorial. Al terminar de ver la película pienso que, ésta, no es producto del Primer, del Segundo ni del Tercer Cine. Abro Google Chrome y escribo dos palabras: “Cuarto Cine”. Así es como, casi por casualidad, detecto un nuevo tipo de cinematografía para mí. También es como tras varios días de búsqueda de información, empiezo a leer, entre otros teóricos, a Sergio García y Silvestre Byrón. Después de poder acceder a sus trabajos principales, llego a entender que *Los Rubios* es, probablemente, producto del Cuarto Cine porque empleando la terminología de García, es un cine que ‘despierta’ pero que ‘no forma’ la conciencia ciudadana (García S. 170). El largometraje no deja de ser un discurso sobre el pasado y el presente del mundo histórico, pero tomando ahora prestadas las palabras de Byrón en

"Contra el mundo moderno", éste está en disidencia con el discurso del oficialismo y con el de la oposición al oficialismo (Byrón, "Contra" s.p.) en cuanto a: 1) qué es recordar; 2) qué se debe recordar de los años de dictadura; y 3) de qué manera debe recordarse.

Me doy cuenta que a través de *Los Rubios*, la realizadora no quiere colaborar a hacer política partidista con la memoria, lo que pretende es "exponer a la memoria en su propio mecanismo". Ésta "al omitir, recuerda", escribe Analía Couceyro, la actriz que representa a Carri en el documental, mientras en una sala de edición escucha de fondo el testimonio de testigos de lo ocurrido, grabados y proyectados en un monitor (00:11:12-00:11:57). La escena hace patente que la autora del film privilegia la contemplación de la memoria como un artilugio que fabrica 'olvidos' y 'recuerdos', individuales y colectivos. La cineasta no opta por usar la memoria para la difusión de una lectura monolítica y sectaria de los sucesos acaecidos. La que ella propone es una **lectura abierta** en sí misma a otras interpretaciones gracias a los espacios vacíos que contiene; unas **indeterminaciones** que, parafraseando a Wolfgang Iser, en *El acto de leer* (1987)[20] reclaman la participación de los lectores en la configuración del sentido del texto (Iser 280), en este caso, cinematográfico. Iser y su libro me conducen a conocer a Louise Rosenblatt. La autora de *Literature as Exploration* (1938) es reconocida como precursora de los estudios de la Teoría de la recepción, no sólo de los de Iser sino también de los de Hans Robert Jauss.

Rosenblatt es la primera persona que, desde el campo de la teoría literaria, arroja luz sobre el papel del receptor en la tríada 'autor-texto-lector' pues considera que al analizar una comunicación, el destinatario debe gozar, como mínimo de la misma atención que el texto (Rosenblatt, "Literature" vi–vii). De acuerdo con ella, cada lectura es una 'experiencia' particular que involucra un 'texto' particular y a un 'lector' particular, ambos, bajo unas

[20] La primera edición de *El acto de leer: teoría del efecto estético* se publica en alemán en 1976.

‘circunstancias’, también, particulares (*Ibid.* 92). Anoto la frase inmediatamente después de leerla porque intuyo que el razonamiento en un momento u otro habrá de ayudar a explicar como mínimo, en parte, la excepcionalidad de *Los Rubios*. Mi interés por las ideas de Rosenblatt no acaba aquí. En *The Reader, the Text, the Poem: The Transactional Theory of the Literary Work* (1978), sigo cómo desarrolla su tesis anterior. El significado de una comunicación—asegura Rosenblatt—no se halla ni en el texto ni tampoco solo en el lector. El significado de la obra no existe de antemano en ninguno de ellos, sino que adquiere entidad durante el encuentro y la **transacción** entre ambos (Rosenblatt, “Reader” 18). Por lo que, como ella misma señala en “Writing and Reading: The Transactional Theory” (1988), al examinar una obra debe tenerse en cuenta que los significados concebidos por el autor para el texto y aquellos construidos por el lector nunca van a ser idénticos.

En resumen, de acuerdo con Rosenblatt, es durante el acto de lectura cuando el significado en potencia del texto se actualiza y toma nuevos sentidos. Nunca hay un significado absolutamente correcto del texto y con todo, esto no implica un completo relativismo en la significación de las obras, sino sólo la posibilidad de admitir interpretaciones alternativas a la probable intención comunicativa del autor (Rosenblatt, “Writing” 6–7). De nuevo, me parece que la académica, desde su teoría literaria, podría contribuir considerablemente a concretar en pocas palabras qué es aquello que cinematográficamente hace diferente a *Los Rubios*. La impresión de que los trabajos de Rosenblatt pueden ser de utilidad para el análisis del film de Carri se torna en certeza cuando gracias a la misma teórica, tomo conciencia que el propio acto de escritura, el acto de creación, es también un suceso que ocurre en un ‘momento’ particular en la biografía de un autor. Éste tiene lugar “en circunstancias particulares, bajo presiones particulares, tanto externas como internas”; y la persona que crea, realiza transacciones no sólo con su entorno

personal y social sino también con el mismo texto que construye (*Ibid.* 9). Rosenblatt—con su trabajo—hace que reflexione sobre el hecho de que todo texto, sea escrito o audiovisual, sea artístico o científico, puede ser examinado como producto y como proceso.

Durante días pienso: ¿La originalidad de *Los Rubios* radica en el texto como 'producto' o como 'proceso' de creación y de recepción? Presiento que la singularidad del documental deberá residir en ambos. De esta manera reconfirmo, mediante Rosenblatt, que para el estudio del largometraje de Carri y de posibles documentales homólogos, los debates teóricos entre Nichols y Bruzzi tendrán seguro que ser claves porque él observa el documental como 'producto' y ella como 'proceso'. Descubro que sobre las dos formas de ver los documentales, también habla Plantinga en *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* (1997) donde afirma que toda película es un 'texto'—o producto[21]—construido con alguna finalidad comunicativa; y que todo film de no-ficción[22] es un 'discurso'—o proceso—que presenta información de un mundo proyectado por medio de una voz que habla desde cierta perspectiva (Plantinga, "Rhetoric" 100).

Con base en las lecturas realizadas, en esta fase de la investigación determino que *Los Rubios* es, a mis ojos, un 'texto' audiovisual y un 'discurso' no adoctrinante, construido y transmitido para dar eco y visibilidad a la voz y al cuerpo de una memoria personal[23], privada hasta el instante de hacerse pública, e incómoda tanto para el oficialismo como para la oposición al oficialismo porque se aproxima al pasado desde una perspectiva no políticamente partidista. Carri, tal como proyecta el recuerdo de la experiencia personal y familiar vivida, dinamita la

[21] La escuela francesa de análisis del discurso, con Michel Foucault a la cabeza, entiende el 'texto' como producto—como una secuencia lingüística encerrada en sí misma—y el 'discurso' como texto en acción, resultado de un proceso de producción, emisión y recepción (Pardo Abril 49–50).
[22] Plantinga, a diferencia de otros autores como, por ejemplo, Nichols, prefiere el término 'no-ficción' al de 'documental' por tratarse de un grupo de obras más amplio (Plantinga, "Rhetoric" 224). En cambio, este estudio considera el concepto de 'no-ficción' es equívoco.
[23] Conforme con Andreas Huyssen, "la mayoría de los discursos contemporáneos de la memoria se centran en lo personal", es decir, "en el testimonio, la subjetividad y la memoria traumática" (Huyssen, "Present" 8; la traducción es mía).

convicción de que ‘Historia’ y ‘memoria’ puedan ser fuentes 100% fiables e indiscutibles para hablar con total autoridad de los sucesos ocurridos. Al mostrar en el documental algunos de los mecanismos de producción, de emisión y de recepción de discursos sobre Historia y sobre **memoria**, la directora las presenta a ambas, de manera implícita, como potenciales herramientas para ejercer poder sobre la ciudadanía. Busco información sobre ‘memoria’, ‘Historia’ y ‘poder’ y sobresale el nombre de Michel Foucault. Este filósofo que estudió en profundidad ‘memoria’, ‘Historia’ y, sobre todo, las prácticas de poder, afirma que “poder y saber se articulan en el discurso” (Foucault, “Historia” 122) y alerta que “en toda sociedad la producción del discurso es a la vez controlada, seleccionada, organizada y redistribuida” (Foucault, “Orden” 14).

Con Foucault, siento que, después de semanas, realmente comienzo a poner en orden las piezas del puzzle que es *Los Rubios*. En 2003, en un contexto en que en Argentina continuaban teniendo lugar luchas partidistas para establecer la ‘Historia o memoria oficial’ de lo ocurrido en el tiempo de la última dictadura, Carri rechaza el discurso que se le asigna como hija de militantes y heredera de la memoria izquierdista. Saltándose todos los controles de producción de discursos, la realizadora aporta una interpretación propia y particular de la memoria de los 70 desde una perspectiva no adoctrinante, individual, privada y familiar. Carri, como los cineastas del Cuarto Cine, da testimonio de lo no visto (“Opción”, Byrón s.p.). En este caso, lo no visto es el desinterés de la directora por posicionarse en la lucha polarizada entre ‘derechas’ e ‘izquierdas’ acerca de lo ocurrido durante la dictadura. Existen probabilidades de que al escuchar las batallas imperantes por la hegemonía discursiva entre diversos actores sociales con diferentes vinculaciones con la experiencia pasada—quienes la vivieron, quienes la estudiaron o quienes, como ella, la heredaron—la directora sintiera, además de desinterés, un **conflicto cognitivo-**

afectivo[24] que la llevara a actuar por propia cuenta[25]. Por una parte, Carri es difícil que no advirtiera que su experiencia personal[26], no ya como hija de militantes sino únicamente como hija, quedaba excluida del relato oficial en pugna. Por la otra, como señala Elizabeth Jelin en *Los trabajos de la memoria* (2002), el sufrimiento interno reactivado por las disputas dialécticas sobre lo sucedido o el deseo de comunicar la propia experiencia pasada (Jelin 27), o ambas emociones a la vez, podrían explicar el acto de rememorar, poco ordinario, que supone *Los Rubios*.

Semana 5 del curso. A estas alturas de la exploración bibliográfica, constato que además de la 'reflexividad', la **'testimonialidad'**[27] y la **'emocionalidad'** caracterizan **conceptualmente** al documental de Carri. Salvador Rubio Marco en el artículo "¿Existe una emocionalidad específicamente documental?" (2007) afirma que, desde el documental *poético* hasta el *performativo*, pasando por el *expositivo*, el *observacional*, el *interactivo*/*participativo* y el *reflexivo*, "parece claro que el espectador experimenta emociones [. . .] vinculadas directamente a la aseveración de que los estados de cosas representados en la obra están o han estado en el mundo real" (Rubio Marco, "Emocionalidad" 40–41). Rubio Marco, en su texto agrega: "En el

[24] En el contexto de este estudio, la expresión 'conflicto cognitivo-afectivo' explica un tipo de conflicto intrapersonal que ocurre cuando: un sujeto obtiene información o vive experiencias que no concuerdan con sus ideas y preconcepciones, y por tanto experimenta reacciones cognitivas y emocionales encontradas.
[25] En las *Obras completas* de Sigmund Freud publicadas por Biblioteca Nueva, Freud asegura que "las fuerzas impulsoras del arte son aquellos mismos conflictos que conducen a otros individuos a la neurosis y han motivado a la sociedad a la creación de sus instituciones. El artista busca, en primer lugar, su propia liberación y lo consigue comunicando su obra" (Freud 886).
[26] La cineasta parece hacer suya la frase "lo personal es político", popularizada a raíz de un ensayo homónimo de Carol Hanisch aparecido en 1970 y que sirvió como lema y argumento político del movimiento feminista (1960-1980) en Estados Unidos. Hanisch, quien en su libro rechaza la autoría de la frase, se refiere a una concepción nueva de la política y que va más allá de la convencional que entiende 'lo político' exclusivamente como el ámbito en que dirimen sus diferencias los partidos y se gestionan las instituciones.
[27] En *The Era of the Witness* (2006), la historiadora Annette Wieviorka sostiene que el desarrollo en 1961 del juicio a Adolf Eichmann, alto cargo de las SS y responsable del plan del Tercer Reich para llevar a cabo la eliminación sistemática de la población judía europea (Wieviorka 57), abrió la "era del testigo", en la cual el testimonio de las víctimas del genocidio judío perpetrado por los nazis se convirtió en un elemento central para reconstruir la historia del Holocausto y para revisar los procedimientos documentales utilizados hasta el momento que hacían historia sin memoria (*Ibid.* xv).

nuevo documental de estos inicios de siglo", "la implicación emocional del realizador supone un plus [. . .] a la emocionalidad propia del carácter asertivo[28] del documental". Una emocionalidad "que no se suma simplemente, sino que se integra en éste potenciándolo" (*Ibid.* 44–42). Frente al rechazo que prevé de su tesis entre los tradicionalistas, defensores de la concepción objetivista del documental, el académico argumenta que "la intensificación de la implicación emotiva en el texto documental no solo no pone en jaque la «documentalidad» del mismo, sino que la reafirma y profundiza en ella" (*Ibid.* 38) porque, siempre según él, en el nuevo documental "el realizador no trata tanto de transmitir una determinada opinión o visión del asunto [que trata] como de involucrar al espectador en un recorrido, en una búsqueda[29], en la que el realizador está ineludible, personal y constitutivamente implicado" (Rubio Marco, "Documentalidad" 178).

Cambio de marcha

En el libro *The Documentary: Politics, Emotion, Culture* (2009), Belinda Smaill—que percibe el documental como un proceso comunicativo intersubjetivo entre el cineasta, los actores sociales y la audiencia—analiza con detalle cómo las emociones casan—al igual que apunta Rubio Marco—no solo con los documentales menos convencionales sino también con los más convencionales. Con respecto a estos últimos, Smaill recuerda que es Bill Nichols quien fija el parentesco entre el documental y otros discursos que él llama "de sobriedad" como, por ejemplo, la Ciencia o la Economía (Smaill 3 y 5). Estos discursos de sobriedad—en opinión de Nichols—se basarían en argumentos y no en emociones y tendrían la capacidad de ejercer acciones y

[28] La 'asertividad' se define como la habilidad que permite a las personas expresar de manera adecuada, sin hostilidad ni agresividad, sus emociones frente a otra persona. (Wolpe 96 y Alberti y Emmons 2).
[29] En *El cine de lo real* (2011), Jean-Claude Bernardet defiende la existencia de un tipo de largometrajes que etiqueta como 'documentales *de búsqueda*'. A criterio de Bernardet, los de *búsqueda* "son proyectos que parten de un objetivo bastante preciso y determinado", cuyos directores no esconden al público que "no saben" si el objetivo "será alcanzado o no" ni, tampoco, "de qué forma lo realizarán". Por lo tanto, la filmación tiende a ser un "registro documental del proceso" (Bernardet 117).

acarrear consecuencias en el mundo porque a través de ellos el poder se ejercería a sí mismo (Nichols, "Representación" 32). La visión de Nichols sobre la trascendencia de los discursos de sobriedad, siguiendo con Smaill, es coherente con la tendencia histórica en Occidente de privilegiar el conocimiento racional mientras se niega la importancia de las emociones (Smaill 4–5). No obstante para Smaill, citando a Isobel Armstrong, el sentir y el pensar no tendrían por qué oponerse. Es decir, los afectos deberían incluirse dentro de la definición de conocimiento (Armstrong 87). En opinión de Smaill, justo en favor del saber, la emocionalidad inherente incluso a la sobriedad de los documentales podría y debería ser completamente examinada y tomada en cuenta (Smaill 3).

El rechazo de Smaill, de Armstrong y de Rubio Marco a separar 'emoción' y 'conocimiento' es el mismo que alimenta el tipo de concepción de *Los Rubios* y que tiene sus bases en el llamado 'giro afectivo', un conjunto de iniciativas, propuestas y teorías que en la década de los 90, intentan llevar a las Ciencias Sociales a investigar sobre la dimensión afectiva de la experiencia humana como fuente de saber. El giro afectivo, con vínculos con el 'giro subjetivo' de los años 80, supone, en conformidad con Michael Hardt en *The Affective Turn: Theorizing the Social* (2007), un cuestionamiento de la producción tradicional de conocimiento por dos motivos. Primero, el giro afectivo implica un desafío porque reivindica que "los afectos se refieren igualmente al cuerpo y a la mente" y que éstos involucran tanto las 'pasiones' como la 'razón'. El segundo motivo que hace del giro afectivo un giro revolucionario en cuanto a la producción de saber es que mediante el estudio de las emociones, se evidencia cómo las personas afectan al mundo que nos rodea, cómo estas se ven afectadas por la realidad circundante y la relación epistemológica existente entre estas dos afectaciones (Hardt ix). Hardt como Smaill y ésta, a su vez, de la misma manera que Sara Ahmed en *The Cultural Politics of Emotion* (2004),

sostienen que las emociones no son sólo un asunto personal y privado[30] como las sociedades occidentales estructuradas a partir de los ideales liberales nos han hecho creer. En concreto Smaill, especifica que las emociones se mueven en la esfera pública junto con historias de significación, imágenes y textos, y que dichas emociones dan significados a objetos, cuerpos, comunidades, prácticas sociales e incluso a régimenes políticos por medio de procesos discursivos (Smaill 6).

Semana 6 del curso. Gracias a las lecturas anteriores, reflexiono sobre el hecho de que *Los Rubios* de Carri constituye un ejemplo de cómo las emociones no son solamente un asunto privado y de cómo éstas pueden llegar a circular y circulan en el espacio público. Por un lado, es un film que da cuenta de la experiencia intrapersonal de la directora de crecer y de vivir sin padre ni madre; y de tener una identidad marcada por esa ausencia que la memoria procura llenar sin lograrlo. Por otro lado, se trata de un largometraje que no pretende tanto transmitir una determinada visión pública políticamente partidista sobre los desaparecidos como sí intenta implicar a la audiencia en una búsqueda de conocimiento, desde el presente, sobre aquello que sucedió en el pasado. La misma Carri explica en dos entrevistas concedidas con años de diferencia la lógica que en *Los Rubios* conecta lo interno y lo externo, lo privado y lo público, la emoción, la razón y la acción. En el periódico *La Nación*, en el año del estreno del film, la cineasta revela:

> Nunca me sentí representada por las voces anteriores. Me parece que se ha tocado el tema [de la dictadura] de forma historicista o con demasiada vehemencia. Mi

[30] En *Paisajes del pensamiento: la inteligencia de las emociones* (2008), Martha C. Nussbaum también cuestiona la división teórica entre las emociones y lo privado y la razón y lo público. Para Nussbaum "las emociones no son sólo el combustible que impulsa el mecanismo psicológico de una criatura racional, son parte, una parte considerablemente compleja y confusa, del propio raciocionio de esa criatura" (Nussbaum 23).

> sensación es que nadie ha metido la mano en ese agujero negro que es la ausencia. Por lo general, las películas que han hecho sobre el tema surgen desde lo público (los desparecidos, los jóvenes de la generación de los 70, la lucha, etcétera) para llegar a veces a una cosa íntima o más privada como el relato de una abuela o una madre. Yo quise hacer el camino opuesto. (García L. s.p.)

Cinco años después de estas palabras, en 2008, en la revista de cine *La Fuga*, Carri también confiesa:

> Hice en un punto una peli para deshacerme de mi historia y [. . .] me volvió de una forma muy dolorosa, porque me volvió alegre, llena de premios, de críticas excelentes. Después se armó [y circuló] una discusión que a mí [eso sí] me pareció muy interesante. Ya que la peli era para eso. La película en ese sentido cumplió su cometido. (Pinto s.p.)

Con ambas declaraciones, la directora confirma mis sospechas hasta ese instante. *Los Rubios*, en contraste con el documental *clásico-expositivo*, que tiende a monumentalizar la realidad-objetividad-verdad del mundo histórico que proyecta en imágenes, no teme abrir la puerta al debate al mostrar: 1) la **'realidad'** como una construcción fílmica cognitivo-afectiva; 2) la **'objetividad'** como una noción idealizada y preñada de subjetividad; y 3) la **'verdad'** como resultado de un proceso vivo e inconcluso de diálogo entre sujetos en búsqueda de conocimiento. En mi cabeza, un interrogante antes ya planteado va ganando eco: ¿Es *Los Rubios* un ejemplar

único o es efectivamente miembro de una especie? Para resolverlo, tomo la iniciativa de profundizar un poco más en el análisis del film.

El largometraje de Carri puede definirse como una **construcción fílmica** en disidencia tanto con la *monumentalización* de la memoria oficial argentina como de la memoria militante izquierdista. Principalmente, con base en dos argumentos. Uno hace referencia a que un documental no es la realidad *per se*, es una construcción con tres fases de execución: planificación, filmación y montaje. El otro argumento que posibilita describir el film de Carri, e intuyo que a otros afines, como un texto y como un discurso construidos, es que el mismo largometraje se manifiesta como un todo hecho de partes, al dirigir la atención de la audiencia hacia los procedimientos de creación del propio documental. *Los Rubios*, al mostrar parte fragmentos del *making of* de la película, propone a los espectadores una reflexión franca sobre las posibilidades limitadas de comunicar toda la realidad vivida. Les invita a recapacitar sobre cómo, en general, se habla del mundo histórico desde los documentales y cómo, en particular, ella lo hace: con **'subjetividad'**. En palabras de Jacques Rancière, la consideración y el tratamiento de lo real, y no la objetividad u otro aspecto, es lo que, distingue una película 'documental' de una 'no documental'. Citando a Rancière en *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine* (2005), en el documental lo real no es un efecto a conseguir, es un dato a comprender (182–83) por alguien, siempre en pro de un mayor y mejor conocimiento del mundo histórico.

Lo real en el film de Carri es que el largometraje se produce en un contexto de confrontación entre supuestas verdades, las hegemónicas y las alternativas, para fijar la Historia o memoria oficial de Argentina sobre la época de la última dictadura. En paralelo, lo real y el dato a comprender por parte de la audiencia de la película es, a mis ojos, la imposibilidad de la

directora de recuperar en el presente, por más que quiera y lo desee, una memoria personal, privada y no idealizada de sus padres:

> Tengo que pensar en algo, algo que sea película [porque] lo único que tengo—dice la actriz Analía Couceyro, Carri en el documental—es mi recuerdo confuso y contaminado [por recuerdos de otras personas, de amigos y de familiares]. Creo que cada intento que haga de acercarme a la verdad, voy a estar alejándome" (00:34:37-00:34:50).

El reconocimiento de Couceyro en el papel de Carri de la precariedad y la parcialidad de su memoria aunque incomode a los documentalistas objetivistas más tradicionalistas, puede explicarse recurriendo a cuatro pasajes del libro de la ya citada Jelin. En el primero, la autora aclara que la interrogación sobre el pasado es un proceso no objetivo sino 'subjetivo' y también 'intersubjetivo' (27). En el segundo pasaje, Jelin especifica que "los acontecimientos traumáticos conllevan [naturalmente] grietas en la capacidad narrativa, huecos en la memoria" (28). En un tercero, la académica pone en claro que "aquellos que vivieron el acontecimiento [traumático] deben para poder transformarlo en experiencia, encontrar las palabras" que lo expresen, que lo narren y que le den sentido (36). El cuarto y último pasaje de Jelin—que puede servir para dar un nuevo valor en positivo a la sinceridad de Carri manifestada por boca de Couceyro—razona que las personas pueden llegar a querer "«materializar» estos sentidos particulares e inestables del pasado en diversos productos culturales" que son concebidos o que bien acaban por convertirse "en *vehículos de la memoria*, tales como libros, museos, *monumentos*, *películas* o libros de historia" (37; el subrayado es mío). De este modo, deduzco que es factible que *Los Rubios* no sea un 'ser' único y sí el primer ejemplar con el que topo de una especie. Apuesto por seguir

analizando el documental ahora con la inquietud de probablemente haber encontrado un 'nuevo organismo cinematográfico' no descubierto hasta el momento.

La revelación hecha por Couceyro en nombre de la realizadora junto con los cuatro fragmentos de Jelin se convierten en argumentos que me sirven para dilucidar un poco más no solo la 'concepción' de *Los Rubios* sino también la **'forma'** que toma la película, marcada por la **'performatividad'**, la **'intersubjetividad'** y la **'narratividad'**. En cuanto a la **performatividad** de Carri—la característica que inicialmente me empujó a querer estudiar el documental—revalido que Nichols y Bruzzi, después del camino ya andado en el proceso de investigación, han de ser los principales autores teóricos de referencia a citar. Respecto a cómo justificar, también teóricamente, el por qué de la **subjetividad** explícita de la directora en el film, Jelin constituye, de nuevo, una fuente valuosa. Lo son no menos Leonor Arfuch, Beatriz Sarlo, Alisa Lebow y Pablo Piedras. Arfuch en *La vida narrada: memoria, subjetividad y política* (2018) precisa que hacia fines de los años 80 el sujeto individual y los pequeños relatos empiezan a tomar importancia, sobre todo, debido a la crisis de los grandes relatos sociales de la Modernidad, que Jean-François Lyotard resume en cuatro: iluminismo, marxismo, tecnocientifismo capitalista y cristianismo ("Posmodernidad" 29). Arfuch comenta que es en este contexto del declive de los metarrelatos[31]—cuya aplicación práctica supuestamente había de hacer posible el progreso colectivo de la humanidad—cuando ella empieza a darse cuenta de dos hechos: el retorno a la valorización de lo individual/privado/subjetivo/afectivo—ámbitos nacidos en el siglo XVIII con el afianzamiento del capitalismo y el orden burgués—y la emergencia ineludible de las

[31] El origen del término 'metarrelato' está en la traducción de la palabra francesa '*métarécit*' enunciada por Lyotard en su libro *La condition postmoderne rapport sur le savoir* (1979). Este término normalmente ha sido traducido al inglés como '*metanarrative*' y en ocasiones al castellano como '*metanarrativa*'. Los metarrelatos son discursos filosóficos, ideológicos o científicos que ofrecen un marco para la comprensión y la interpretación del mundo (Urquízar Herrera 171).

(micro)narrativas del ‘yo’ en los medios de comunicación, en las artes e incluso en algunas ciencias. Entre estas narrativas del ‘yo’, la académica alude específicamente a las producidas en el cine “donde el «documental subjetivo» y la autoficción” dejan, según ella, “una notoria impronta” (Arfuch 18).

Me cuestiono, entonces, si puede tener alguna relación el auge de los textos y los discursos del ‘yo’ en los 80 con el estreno del film de Carri en 2003, más de veinte años después. Arfuch—que describe el despliegue del interés generalizado por el sujeto como fuente de información y de conocimiento a través del término ‘giro subjetivo’ y que cita a Beatriz Sarlo al hacer referencia a su acuñación—no responde directamente a mi interrogante en sus páginas. Sin embargo, sí aclara que a finales de los 80 se inicia una época en la que tiene lugar una reconfiguración de la subjetividad contemporánea y que dicha reconfiguración es estudiable desde una perspectiva transdisciplinaria (*Ibid.* 18–20). Lebow desde *The Cinema of Me. The Self and Subjectivity in First Person Documentary* (2012) y Piedras por medio de *El cine documental en primera persona* (2014) son quienes sí acabarán por dar respuesta a mi pregunta. La investigadora pone de relieve que la subjetividad no es de ninguna manera algo nuevo en el documental, a pesar de que la objetividad haya sido el rasgo aceptado tradicionalmente como patrón formal de esta tipología de films. Asimismo, agrega que en el último cuarto de siglo, especialmente pero no exclusivamente en Occidente, la primera persona se ha vuelto cada vez más común en el cine y que ésta se ha utilizado, entre otros propósitos, para romper con la ilusión de objetividad absoluta en los largometrajes documentales (Lebow 5).

Lebow no habla de ‘documental *subjetivo*’ (Varda 150), de ‘documental *autobiográfico*’ (Renov, “Subject” 104) o de ‘documental *autoficcional*’ (De La Torre 567). Ella utiliza la expresión ‘documental *en primera persona*’ porque permite etiquetar una mayor gama de

prácticas fílmicas, incluidas las ya nombradas, y porque, a su entender, la denominación puede ser útil para remitir a la primera persona del singular y/o a la primera persona del plural, ya que desde su punto de vista el 'yo' es inherente al 'nosotros', si no es al revés (2). La explicación de la etiqueta de Lebow es reveladora y hace que me plantee si ese 'algo más' que intuyo en *Los Rubios* desde que descubrí el film, se encuentra tras ella. Sobre todo, cuando compruebo que Piedras se expresa en términos prácticamente idénticos a Lebow en la introducción de su libro donde escribe que el documental *en primera persona* "permite distinguir un grupo amplio de obras que incorporan alguna modulación del yo del cineasta [. . .] como responsable y autor del discurso audiovisual" y que él considera "esta categoría más operativa y precisa que otras". Solo unas pocas líneas antes, el académico indica que la profusión de documentales *en primera persona* no es casual; que está en sintonía directa con el giro hacia lo subjetivo y que halla explicación en las transformaciones políticas, sociales, culturales y tecnológicas ocurridas en las tres últimas décadas del siglo XX (Piedras 21–22). La aparición de *Los Rubios*, por tanto, y la de otros documentales *en primera persona* a los que habré de encontrar parecidos con el film de Carri, tiene relación directa con el incremento de narrativas del 'yo' ocurrido desde los 80 y es ejemplo, dentro del documentalismo, del reestablecimiento de una forma de aproximarse y de contar la realidad que implica la inclusión del punto de vista personal, pero no partidista de los directores sobre el mundo histórico que proyectan sus obras.

Semana 7 del curso. Ato cabos y comprendo que al igual que la 'performatividad' y la 'subjetividad', la **'narratividad'** presente en *Los Rubios* es una característica que tampoco es nueva en el cine documental aunque los teóricos cinematográficos partidarios del canon objetivista insistan en calificar los largometrajes documentales de cine 'no narrativo' para evitar, por todos los medios, asociar el documental con la idea de ficción. Este hecho no deja de ser

paradójico porque tres grandes referentes en la historia del cine documental como son John Grierson, Michael Renov y Carl Plantinga, no parecen advertir problema alguno en considerar los documentales como 'narraciones'. Grierson, uno de los padres del documentalismo apunta, ya a finales de los años 20, que los films documentales son fruto de un "tratamiento creativo de la actualidad" (Grierson 13). La definición del teórico y cineasta escocés publicada en *Grierson on Documentary* (1966) pone de relieve que, para él, los films documentales son películas que informan a pesar de no reproducir fielmente la actualidad sino de narrarla de manera creativa.

En línea con Grierson, Renov revela en *Theorizing Documentary* (1993) que, en su opinión, el documental siempre ha narrativizado la realidad (Renov, "Theorizing" 6), es decir, que siempre ha construido y proyectado narraciones que refieren a sucesos reales. Por último Plantinga, además de apoyar como los teóricos anteriores que los documentales son discursos 'narrativos', desarticula un equívoco más común de lo que cabría imaginar. La 'narratividad'—asegura él—no es un préstamo de la 'ficción' al 'documental'. La "narrativa en sí misma no es inherente a lo ficcional o a lo no ficcional", es una modalidad textual que puede estar al servicio del entretenimiento y también de la información y del conocimiento (Plantinga, "Rhetoric" 102–104). Viendo *Los Rubios* se hace patente que Carri comparte opinión con Grierson, Renov y Plantinga. Con base en el tipo de film que realiza, puedo inferir que ella asume que mostrar la 'performatividad', la 'subjetividad' y la 'narratividad' del documental, poniendo en claro que es una construcción cinematográfica de la realidad, no tiene por qué ser visto como algo negativo. Por el contrario, en consonancia con Bruzzi, Carri entiende que la audiencia habría de poder tomarlo como una prueba de 'honestidad' (Bruzzi 155), actitud requerible a todo documentalista.

También Plantinga, esta vez en *The Routledge Companion to Philosophy and Film* (2009), aborda cuáles son las obligaciones del autor de documentales con respecto a la audiencia

y recalca que “la fundamental entre ellas es la *obligación* de no engañar o mentir, o en otras palabras, la de *esforzarse* por alcanzar la exactitud y la verdad” (Plantinga, “Documentary” 502; el subrayado es mío). De inmediato recupero mentalmente las palabras que en el minuto 34 del film de Carri pronuncia Couceyro: “Lo único que tengo es mi recuerdo confuso y contaminado [. . .]. Creo que cada intento que haga de acercarme a la verdad, voy a estar alejándome”. Estas palabras parecen dar fe de que la realizadora contempla una alta probabilidad de cometer errores al recordar y al transmitir el recuerdo aunque sea involuntariamente. Me planteo: ¿Es posible que de lo que en el fondo dude la cineasta sea de la existencia de la verdad como los escépticos o como los llamados postmodernistas? Me respondo rápidamente: No lo creo, porque eso implicaría cuestionar, de una manera u otra, dos hechos comprobables y comprobados: la desaparición y la ausencia de sus progenitores. Más bien, me inclino a pensar que es por honradez con los espectadores que Carri opta por mostrar sus esfuerzos por alcanzar la ‘exactitud’ y la ‘verdad’ sin tomar una postura categórica sobre la persona de sus padres ni sobre lo sucedido. A pesar de la lógica de la argumentación formulada, caigo en la cuenta de que, obviamente, no todos los integrantes del público tienen por qué leer o haber leído *Los Rubios* y las intenciones comunicativas de la directora de la misma manera. Para poder contrastar mi lectura, me dispongo a buscar críticas publicadas sobre el film de Carri.

Vía directa

Entre los lectores más displicentes de *Los Rubios* encuentro a Martín Kohan y a la ya mentada Beatriz Sarlo. Con respecto a Kohan, las reprobaciones del académico al film de Carri podrían resumirse en un ‘así no se recuerda’, una frase a medio camino entre el reproche y el mandato. Esta prescripción puede observarse en “La apariencia celebrada” (2004), artículo en el

que Kohan sostiene, por ejemplo, que no es adecuado usar muñecos de PLAYMOBIL para representar el secuestro de los progenitores de la realizadora porque de esta manera, el documental lo "despolitiza" y suprime una realidad que existió, la de la "violencia política" (Kohan 29). Según él, tampoco es acertada la descortesía a la que la directora somete a los testigos que incluye en el film porque, siempre en opinión de Kohan, la interactuación de la actriz Couceyro con ellos los desmerece, ya que "da la espalda a la imagen grabada de quienes hablan", la "desoye", la "desatiende", y mientras se suceden los testigos, "ensaya gestos o se pone a hacer otra cosa" (*Ibid.* 28). Una percepción, ésta, que Sarlo comparte plenamente en *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo* (2005) donde analiza en parte el documental y donde habla de la "indiferencia" e incluso de la "hostilidad" que muestra la cineasta ante los exmilitantes montoneros que aparecen en *Los Rubios* (Sarlo 147).

Corroboro que Kohan y Sarlo claramente malinterpretan el tipo de documental que Carri quería construir al leer una entrevista publicada en el número 138 de la revista *El amante* (2003) en la que la realizadora define su film como "una película sobre la ausencia", sobre el vacío que ella siente como generación y "sobre la ficción de la memoria" (Brega et al. 5). No obstante, Kohan y Sarlo no son los únicos que, de entrada, parecen juzgar erróneamente el concepto, la forma y/o el funcionamiento de *Los Rubios*. El Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) de Argentina aunque acaba por financiar el documental, inicialmente no estaba para nada dispuesto a ello. Recuerdo dos escenas contiguas que prueban las reticencias iniciales del INCAA y que a mi entender son clave para dimensionar tanto las características conceptuales, formales y funcionales del largometraje como la desaprobación del Instituto y la de los dos investigadores antes referidos. En la primera escena, Couceyro recibe el fax del Instituto que informa que el Comité de Preclasificación de Proyectos deniega apoyo económico a *Los Rubios*.

En la segunda, Couceyro, Carri y parte del equipo de realización del documental comentan la resolución del Comité durante una reunión de trabajo.

En relación con la primera escena clave, Couceyro lee en voz alta el informe del INCAA que llega por fax. El Comité estima que "la historia tal y como está formulada plantea el conflicto de ficcionalizar la propia experiencia cuando el dolor puede nublar la interpretación de hechos lacerantes". Asimismo, valora que si bien el reclamo de la protagonista por la ausencia de sus padres podría ser el eje del film, éste "requiere una búsqueda más exigente de testimonios" que se concretaría "con la participación de los compañeros de [generación de] sus padres con afinidades y discrepancias"[32]. Por último el informe del Comité determina que los padres de Carri "fueron dos intelectuales comprometidos en los 70, cuyo destino trágico merece que este trabajo se realice" (00:25:10-00:26:20). El dictamen del INCAA y los pareceres de Kohan y Sarlo tienen, a mi parecer, algo en común. De manera más o menos manifiesta, todos recetan a Carri dejar de lado su supuesto narcisismo y preocuparse más por 'qué debería recordar' y 'cómo debería recordar'. A ellos no les interesa el punto de vista de lo vivido por la realizadora. Por eso, le imponen de manera predeterminada una función comunicativa: dar voz y proyectar las ideas y las vivencias de otra generación, sin posibilidad de crítica alguna.

Por una parte, se me hace evidente que el Instituto pone en claro a Carri que para poder recibir financiación, es indespensable que introduzca ciertas modificaciones en el guion de *Los Rubios* en pro de un supuesto mayor rigor documental. Parafraseando a Foucault, el INCAA pretende controlar burocrática y económicamente la producción del discurso de la directora. Por otra parte, Kohan y Sarlo al encontrarse analizando un discurso ya producido, da la impresión

[32] El guion presentado al INCAA por parte de Carri ya preveía la participación de los compañeros militantes de Roberto Carri y Ana María Caruso como testimonios. En la entrevista "Esa rubia debilidad" publicada en el suplemento Radar en octubre de 2003, la directora especifica que llegó "a grabar como cuarenta horas de entrevistas" (Carri, "Rubia" s.p.).

que a lo que aspiran, a través de sus objeciones hacia el largometraje, es a poder fiscalizar futuros discursos sobre los que vivieron y sobre los que sobrevivieron el terrorismo de Estado ejercido por el gobierno dictatorial. Para los miembros del Comité del INCAA y para los dos académicos, el documental tiene el deber de dar un papel central a los testimonios de los testigos directos del pasado. Aparentemente, sólo a los testigos directos les puede ser conferido el privilegio de expresarse y sólo ellos deben ser escuchados. Si toman la palabra testigos no directos del pasado, se supone que únicamente ha de ser para asumir el papel de actores secundarios, de repetidores de ideas, de reafirmadores del duelo y de herederos del dolor.

La contestación de la cineasta a las creencias del Instituto, Carri la proporciona en el mismo film. Ella entiende el rechazo del INCAA porque "como generación, ésta no es la película que ellos necesitan", pero también expresa sin dudar que la que ellos quieren no es su lugar hacerla (00:26:58-00:27:22)[33]. La respuesta de la realizadora a las impresiones de los dos académicos la ofrece, en este caso, en el libro monográfico publicado sobre el documental. En dicho volumen, Carri, de nuevo, demuestra convicción en lo que hace y comprensión ante las críticas que recibe: "Cuando leo los artículos de Sarlo o de Kohan, comprendo la irritación, además es algo que yo [ya] esperaba" (Carri 111). Sin embargo, la cineasta no se arrepiente de sus decisiones profesionales: "Yo no quiero ser hija [de militantes] toda la vida. Quiero ser otras cosas" (Moreno s.p.), explica en una entrevista publicada en el suplemento "Radar" del periódico *Página/12*. La directora públicamente rechaza la designación de hija heredera de la memoria de sus padres, integrantes de la organización izquierdista-peronista Montoneros que practicó la

[33] A mi parecer, aplicando la terminología usada por James Young, la directora entiende que la generación de sus padres, representada por los miembros del INCAA, quiere que realice un documental-*monumento* "auto-engrandecedor" de las figuras de los desaparecidos. Ante tales demandas, Carri prefiere que *Los Rubios* tienda a "las antiheroicas, a menudo irónicas y modestas instalaciones conceptuales que marcan la ambivalencia e incertidumbre nacional del posmodernismo" de finales del siglo XX (Young, "Memory" 2).

lucha armada entre 1970 y 1980 durante la última dictadura militar argentina. Es notorio que Carri quiere desmarcarse de la batalla por establecer una determinada 'memoria oficial' del pasado y por ello, se distancia de confrontaciones partidistas a menudo vinculadas a términos como 'memoria colectiva', 'contramemoria' o 'posmemoria'.

Semana 8 del curso. De nuevo, veo que necesito dominar el significado de cuatro conceptos que intuyo claves para un mejor y mayor entendimiento de la excepcionalidad de *Los Rubios* y de otros documentales que, como el de Carri, ya imagino que pueden y deben existir. Empiezo por el concepto de **'memoria oficial'**. Según Michael Pollak en "Memória, esquecimento, silêncio" (1989), la memoria oficial es el gran relato sobre el pasado de una nación, que sirve para definir y reforzar sentimientos de pertenencia, que apuntan a mantener la cohesión social y a defender fronteras simbólicas (Pollak 9), y no tan simbólicas. Como toda narrativa, doy por hecho que este relato nacional, junto con los *monumentos* y los símbolos patrios que los sustentan, son selectivos y regresando a Jelin, lo confirmo: "Construir un conjunto de héroes—razona la investigadora—implica opacar la acción de otros. Resaltar ciertos rasgos como señales de heroísmo implica silenciar otros" (Jelin 40). No obstante, ¿quién decide quién es héroe, quién es villano o quién es don Nadie? Jelin afirma que son agentes sociales diversos, pertenecientes a grupos y a sectores dentro de cada contexto nacional, con diferentes vinculaciones con la experiencia pasada, los que pugnan por afirmar la legitimidad de su verdad con la intención de convencer, establecer y transmitir una narrativa que pueda llegar a ser aceptada por todos. En estas luchas partidistas, según Jelin, los agentes estatales tienen un papel y un peso central para elaborar y fijar la memoria oficial, es decir, el relato que va a convertirse en hegemónico y que va a aparecer, por ejemplo, en los textos de Historia que se transmiten en la educación formal (*Ibid.* 39–41).

En pocos segundos, capto que existe una relación intrínseca entre los conceptos de 'Historia o memoria oficial', 'memoria colectiva o social', 'contramemoria' y 'posmemoria'. En cuanto a la relación entre la 'Historia o memoria oficial' y la 'memoria colectiva o social', la figura de Maurice Halbwachs se me hace de obligada referencia por la obra *Los marcos sociales de la memoria*, publicada en 1925, y por el libro *La memoria colectiva*, aparecido en 1949 después de la muerte del teórico. Para Halbwachs, la **'Historia'** se distingue de la **'memoria colectiva o social'** al menos en tres aspectos. El primero es que la 'Historia' comienza donde termina la 'memoria colectiva o social' (Halbwachs, "Memoria" 80). El segundo radica en que la 'Historia' es una y pretende presentarse como 'memoria universal' mientras que la 'memoria colectiva o social' se conforma de diversas memorias (*Ibid.* 84) al existir en el seno de las sociedades diferentes grupos productores de memoria, limitados en el espacio y en el tiempo. El tercer aspecto que distingue la 'Historia' de la 'memoria colectiva o social', es que la primera a diferencia de la segunda "introduce en el curso de los hechos divisiones simples, cuyo lugar se fija de una vez para siempre" (*Ibid* .82). En cambio, la memoria colectiva o social "es una corriente de pensamiento continuo, de una continuidad que no tiene nada de artificial, ya que del pasado sólo retiene lo que aún queda vivo de él o [lo que] es capaz de vivir en la conciencia del grupo que la mantiene" (*Ibid.* 81).

Con respecto al vínculo entre los conceptos 'Historia o memoria oficial' y **'contramemoria'**, averiguo que Jelin explica que al mismo tiempo que quedan establecidas las narrativas canónicas oficiales, se fundan los relatos alternativos en los cuales se refugian las 'memorias privadas' que ofrecerán sentidos diferentes del pasado amenazando el consenso nacional que se pretende imponer (Jelin 41). Pienso: ¿Es quizás ésta otra de las razones que explicarían la aparición de un film como *Los Rubios*? ¿Es el largometraje simplemente una

forma de ‘contramemoria’ en primera persona? ¿‘Contramemoria’ de qué y de quién? A mi juicio, a pesar de parecer una forma de ‘contramemoria’, el documental de Carri no lo es en el sentido estricto. Para justificar que *Los Rubios* se puede considerar sólo parcialmente una forma de ‘contramemoria’ decido ir al origen del palabra. Aprendo que Foucault es, aparentemente, el primero en usar el vocablo ‘contramemoria’ en su artículo “Nietzsche, Genealogy, History” (1996), publicado por primera vez en Francia en 1971. En él, Foucault aboga por hacer de la ‘Historia’ una ‘contramemoria’ (Foucault, “Nietzsche” 160), es decir, preconiza hacer otro tipo de Historia para que ésta no se constituya en un fin en sí misma y para que pueda servir para la vida y para la acción de las personas. Foucault habla de hacer una ‘Historia efectiva’ que, lejos del tradicional modelo lineal y monolítico de construir la Historia, desmienta la “pretendida continuidad” temporal de los eventos y que trate los sucesos en “términos de sus características más singulares” (*Ibid.* 154).

Llegados a este punto, presumo—no sé si acertadamente o no—que en la formulación de los conceptos de ‘Historia efectiva’ y de ‘contramemoria’ de Foucault, tuvo influencia directa la idea de ‘Historia crítica’ que aporta Friedrich Nietzsche en 1874, quien ya entonces sostiene que las personas, para poder vivir, han de considerar la Historia desde un punto de vista crítico para romper y disolver una parte de su pasado al traerlo “ante la justicia, sometiéndolo a un interrogatorio minucioso y, al fin, condenándolo” (Nietzsche 64–65). Es precisamente el ejercer dicho juicio, que supone oponer la ‘memoria oficial’ a la ‘memoria alternativa’, por lo que pienso que el término ‘contramemoria’ no sería del todo adecuado para describir *Los Rubios*. En mi opinión, teniendo en cuenta las declaraciones de la directora dentro y fuera de la pantalla, el documental se construye para dar visibilidad a la memoria privada de Carri y no, con la voluntad primordial de enfrentar o de juzgar otras memorias. *Los Rubios* se puede calificar de memoria

excluida de las narrativas dominantes y alternativas, que proporciona perspectivas renovadas sobre el pasado. No obstante, no parece ser una narrativa construida en contra de una u otra memoria.

Entiendo, por último, que el documental de Carri tampoco puede ser calificado de ejemplo puro de **'posmemoria'** por los argumentos que recopilo al leer a Marianne Hirsch. En su artículo "Family Pictures: Maus, Mourning and Post-Memory" (1992), Hirsch—hija de judíos rumanos que sobrevivieron a la persecución nazi entre 1939 y 1945—desarrolla el concepto de 'posmemoria' para poder estudiar el proceso de construcción de los recuerdos de las segundas generaciones en relación a experiencias familiares, a menudo traumáticas, que precedieron a sus nacimientos. La 'posmemoria', en conformidad con Hirsch, es la memoria que se hereda, la memoria de personas que al recordar no recuperan acontecimientos vividos o experimentados directamente, sino que sus recuerdos son construcciones producto de los relatos transmitidos por testigos o por protagonistas de los hechos (Hirsch 22). *Los Rubios* no es un film de memoria heredada como ya razoné en su momento. Más bien, se trata de un largometraje sobre los acontecimientos vividos por Carri en el pasado; y sobre los sucesos experimentados en el presente, personalmente, y, también, colectivamente, junto al equipo de rodaje durante el proceso de planificación y de filmación del documental.

Punto de llegada y de partida

Tres semanas antes de finalizar el trimestre de invierno de 2017, sigo sin saber explicar en un solo término la extraordinariedad de *Los Rubios* y de otros documentales tratados en el curso que, a primera vista, podrían ser ejemplares de la misma especie que, por ahora, no he sabido determinar. Es cierto que después de semanas de lecturas teóricas y después de diversos

visionajes del film puedo enumerar sus particularidades esenciales. Por ejemplo, la 'reflexividad', la 'testimonialidad' y la 'emocionalidad' son sus principales características conceptuales. La 'performatividad', la 'intersubjetividad' y la 'narratividad' son sus tres rasgos formales más destacados; y la 'indeterminación', la 'apertura interpretativa' y la 'transaccionalidad' explicarían su funcionamiento comunicacional. Sin embargo, sigo sin saber concretar qué hace diferente a *Los Rubios*.

Releo a los críticos que rechazan el tipo de memoria contenida en el documental de Albertina Carri para profundizar un poco más en el motivo más habitual de su repulsa, el 'así no se recuerda', y quizás de esta manera, poder al fin etiquetar a *Los Rubios*. Tengo una última esperanza de saber encontrar en sus mandatos entorno a 'qué se debe recordar', 'cómo se debe recordar' y 'para qué se debe recordar' alguna pista sobre qué es aquello que hace sustancialmente original al film de Carri respecto a otros documentales *en primera persona*. Advierto que detrás del 'así no se recuerda', se esconde el llamado "deber de [hacer] memoria", que según **Paul Ricoeur** en *La memoria, la historia, el olvido* (2004), "consiste esencialmente en el deber de no olvidar" (Ricoeur, "Memoria" 50) y en el "deber de hacer justicia"[34]. Al recordar—explica Ricoeur—se hace justicia a otro. Ese otro es alguien distinto de uno mismo, pero es también una persona con la que se comparten referentes. Al no olvidar, se cumple una deuda con quien en el pasado ha sido víctima y en el presente está vivo y, también, con quien ya no está, pero que estuvo (*Ibid.* 120).

[34] Antes de Ricoeur, Primo Levi en *Si esto es un hombre* (1947), libro aparecido originalmente en italiano, escribe sobre el 'deber de la memoria' aún sin nombrarlo como tal. El volumen de Levi que prologa la "era del testigo"—expresión acuñada por Annette Wieviorka—cuenta su cautiverio en el campo de exterminio nazi de Auschwitz durante la Segunda Guerra Mundial. A pesar de ser ejemplo primerizo de la literatura testimonial sobre el Holocausto, el texto no consiguió ser publicado hasta 1958.

Sarlo y Kohan, entre otros teóricos, reprochan a Carri que no haga el trabajo de rememorar públicamente las razones de la militancia de sus padres y en su lugar, sí hable de la memoria privada de ella como hija. Sarlo juzga que Carri "muestra poco interés por lo que dicen de sus padres quienes los conocieron" porque "prefiere postergar la dimensión más específicamente política de la historia" y distanciarse de las ideas izquierdistas que "llevaron a sus padres a la muerte" (Sarlo 146–47)[35]. Kohan, por su parte, sentencia que, con base en el lugar secundario que se da en el documental a los compañeros de militancia que testimonian sobre lo ocurrido, es posible que el film tenga "menos de memoria" y más "de omisión y olvido" (Kohan 25). Aparentemente, para ambos críticos, Carri no cumple con el deber de hacer memoria ni con el deber de hacer justicia. La pregunta es: ¿Por qué la directora no hace aquello que algunos esperan de ella? ¿Por qué en *Los Rubios* no trata sobre la lucha activista de sus padres contra la dictadura? Y, ¿por qué la cineasta quiere compartir su experiencia íntima como hija y no como hija de militantes desaparecidos? A mi entender, Carri actúa como actúa, precisamente, porque por sus vivencias personales, no siente deber de pleitesía a la memoria alternativa sobre lo ocurrido durante la dictadura, una contramemoria autorizada, construida y validada por las izquierdas con la llegada de la democracia. Ella quiere proyectar en pantalla su persona como testigo y su memoria como testimonio sin que ninguno sea partidistamente instrumentalizado.

Como testigo de la desaparición de su madre y de su padre, Carri preferiría tener unos progenitores vivos a ser hija de un héroe y de una heroína muertos. En *Los Rubios*, la realizadora mediante Couceyro dice con toda sinceridad que le cuesta entender la decisión de su madre de poner por delante de la familia la lucha montonera: "¿Por qué no se fue del país?" (01:04:37-01:04:42). En el libro sobre la película, la cineasta, además, censura que la madre y el padre

[35] Estos fragmentos de Sarlo prueban cómo se suele confundir la política con el partidismo a pesar de que ambos términos no son sinónimos.

dejaran de banda a ella y a sus hermanas "en nombre de la Patria" (Carri 144). Asimismo, pone de manifiesto que la opción de debatir francamente sobre el periodo "es algo que a la generación de los que sobrevivieron les cuesta mucho" porque se consideran los únicos realmente autorizados para hablar de ese tiempo en el que ella, según le recuerdan, todavía estaba en un "jardín de infantes" (*Id*.). Carri, que no niega su corta edad en el momento de los sucesos, revela que en discusiones con algunos de los supervivientes sobre lo ocurrido en la dictadura suele ser tachada de "impertinente". A pesar de ello, no deja de reivindicar que la suya "es una memoria posible" y que no tiene "por qué hacer reverencias literales" a los que fueron sus padres o a los integrantes de la generación de sus padres: "Nadie habla del fracaso del proyecto [izquierdista]. Dicen: «Estábamos en esto y vinieron las bestias y nos mataron», lo cual también es verdad, pero que hubo un fracaso y que lo hubo también por cuestiones internas ¿cuándo lo van a decir?" (*Id*.). Carri recurre a Pilar Calveiro y su libro *Política y/o violencia* (2005) para señalar que la militarización de las organizaciones políticas como Montoneros fue una de las razones internas de este fracaso. En cambio, nada de esto sale en la película. ¿Por qué?

Llego a la conclusión que la directora de *Los Rubios* no sólo quiere colaborar a reconstruir el pasado sin, para ello, ubicarse dentro de una tradición partidista en lo memorialístico; también desea esquivar ser encajonada dentro de una tradición canónica en lo documental. En cuanto al tipo de discurso político acerca de la memoria planteado por Carri en el film, me paro un momento porque me parece haber leído una frase similar en un artículo de **Cecilia Macón**. Lo busco en mi computadora y lo encuentro. En "*Los rubios* o del trauma como presencia" (2004), Macón compone un texto en respuesta a "La apariencia celebrada" de Kohan y, para mi sorpresa, enuncia: "Aun cuando *Los rubios* no pretende ubicarse dentro de ninguna tradición específica en relación a la reconstrucción del pasado, resulta posible asociar algunas de

sus premisas a las desarrolladas para describir—y justificar—los *contramonumentos*" (Macón 46; la cursiva es mía). La articulista no dice mucho más aunque para mí, lo dicho es el todo. Por fin, después de casi dos meses, encuentro el origen de la excepcionalidad del trabajo de Carri y el término que lo identifica y lo delimita. *Los Rubios* es un *contramonumento* cinematográfico y los *contramonumentos*, según Macón citando a **James Young**, son aquellos que esquivan "decir a su audiencia lo que debe pensar" porque rechazan "el didactismo de los monumentos". Su objetivo "no es consolar sino provocar" al público, desde el presente, un ejercicio de reflexión no dirigido sobre lo sucedido en el pasado (*Ibid*.).

Anoto el nombre clave de Young y el del título del trabajo referido por Macón en su artículo: *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning* (1993). Ojeo el libro, que analiza la forma y la función de las construcciones parar rememorar el Holocausto[36] en Alemania, Austria, Polonia, Israel y los Estados Unidos, y que incluye un primer ensayo en el cual Young habla específicamente de los *contramonumentos* dentro del contexto alemán. En "The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today" (1992), el académico—que recientemente se retiró de la Universidad de Massachusetts Amherst—anuncia las bases teóricas en las que se sustenta el concepto de '*contramonumento*'. No obstante, no es hasta que consulto *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture* (2000) y el capítulo "Memory and Counter-memory: The End of the Monument", junto con otros posteriores, cuando puedo empezar a listar, no sin cierta dificultad, las principales características

[36] De acuerdo con Huyssen, "desde la década de 1980, la gran cuestión ya no es si representar el Holocausto en la investigación y en la literatura, en el cine y en el arte, sino cómo hacerlo" (Huyssen, "En busca" 119). El debate cada vez más amplio sobre el Holocausto, que acaba por sobrepasar las fronteras alemanas; una larga serie de cuartagésimos aniversarios relacionados con la 2ª Guerra Mundial; el colapso de la Unión Soviética y el fin de algunas de las dictaduras militares en Latinoamérica son los detonadores de un *boom* de la memoria sin precedentes, de una necesidad generalizada arreglar las cuentas con el pasado (*Ibid.* 7 y 15).

conceptuales, formales y funcionales de los *contramonumentos* artístico-arquitectónicos antes encontradas dispersas en los distintos documentos.

De *At Memory's Edge* saco que a partir de los años 70, en Alemania surge una generación de artistas, encabezada por **Jochen Gerz**, que siente el deber de no olvidar los crímenes cometidos durante el Holocausto, pero que deshecha los presupuestos éticos y estéticos de los *monumentos*[37], las formas tradicionales utilizadas para conmemorar el pasado (Young, "Edge" 120–21). Los *monumentos* son cuestionados por su empeño en decretar una única visión posible de la Historia, un afán no tan lejano a la idea de totalitarismo aplicada por Hitler y por el Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán (NSDAP) en la Alemania nazi y en la Europa ocupada durante el Tercer Reich (1933-1945). A través del mismo libro de Young, conozco que en los años 80, el Estado alemán, ya camino de la reunificación, está inmerso en un debate sobre la imposibilidad de reconciliarse con el pasado (*Vergangenheitsbewültigung*) y sobre la necesidad moral de construir más obras en memoria de las víctimas del Holocausto, pero las viejas formas parecen no servir: ¿Cómo conmemorar a las víctimas del totalitarismo con formas que son, en sí mismas, totalitarias? (Vinyes 119). En este contexto, entiendo que proliferan los *contramonumentos* (*Gegendenkrnal*), obras memorialísticas concebidas y erigidas para reflexionar, entre otros temas, sobre la idea de *monumento* y sobre la incapacidad de algunos de sus creadores de recordar hechos que ellos no experimentaron de manera directa (Young, "Edge" 7).

[37] Etimológicamente, la palabra '*monumento*' proviene del término latín 'moneo' y significa recordar. Conforme con Aloïs Riegl, por *monumento* "se entiende una obra realizada por la mano humana y creada con el fin específico de mantener hazañas o destinos individuales [. . .] siempre vivos y presentes en la conciencia de las generaciones venideras". A la definición anterior, Riegl añade que el *monumento* puede ser "artístico o escrito, en la medida en que el acontecimiento que se pretenda inmortalizar se ponga en conocimiento del que lo contempla sólo con los medios expresivos de las artes plásticas o recurriendo a la ayuda de una inscripción" (Riegl 23).

Aprendo que conceptualmente, los *contramonumentos*—conforme con Young—no se idean para afirmar la existencia de una memoria petrificada del mundo histórico a diferencia de los *monumentos*. Los productores de *contramonumentos* piensan que los *monumentos* tienden a oficializar una memoria excluyente y selectiva, que recuerda unos hechos mientras olvida otros. Asimismo, éstos opinan que los *monumentos* tienen propensión a desplazar el pasado que deberían hacer contemplar porque sustituyen el trabajo de recordar del que debería ser responsable la sociedad. De acuerdo con el mismo Young, concluyo que los diseñadores de *contramonumentos*, versus a los de *monumentos*, estiman que sólo un proceso memorial inconcluso es capaz de garantizar que la memoria de cualquier grupo se mantenga viva ("Edge" 92–96). También me acuerdo que **Nelly Richard** en línea con Young explica en "La crítica de la memoria" (2002) cómo resguardar la vitalidad de la memoria de cualquier grupo, cómo "salvar a la memoria de su caída melancólica en la contemplación solitaria del recuerdo". Para eso, sostiene Richard, "hay que trenzar las marcas del pasado con narrativas en curso", que alejen la memoria "del punto fijo (muerto) de lo ya ha sido" (Richard 193).

En cuanto al aspecto formal de los *contramonumentos*, encuentro en las páginas de *At Memory's Edge* que éstos también pretenden salvaguardar la memoria de la fosilización al rehuir tanto la apariencia como los materiales propios de los *monumentos* tradicionales. En relación a la apariencia, Young sostiene que los *contramonumentos* pueden recurrir a un semblante antifigurativo o de vacío con la finalidad de que el público tenga espacio para realizar el acto de recordar, si así lo desea. El vacío origina una llamada a la memoria que transforma al visitante de sujeto 'pasivo' a 'activo' en el proceso de recordar. Con respecto a los materiales, también conforme con Young, los *contramonumentos* rehuyen el uso sistemático de aquellos

componentes que son típicos de los *monumentos* por el totalitarismo e inmovilismo vinculado a su uso (Young, "Edge" 7–8 y 94–95).

Por último, y en cuanto al funcionamiento comunicativo de los *contramonumentos*, como avanza Macón en su artículo y como corroboro en la obra de Young, éstos no tienen por objetivo "consolar sino provocar; no permanecer fijo[s] sino cambiar; no ser eterno[s] sino desaparecer; no ser ignorado[s] por los viandantes sino reclamar interacción; no permanecer puro[s] sino invitar a su propia violación y desacralización; no aceptar gentilmente la carga de la memoria sino devolverla a los pies de la ciudad" (Young, "Edge" 7).

Acabo por deducir que *Los Rubios* es un *contramonumento* porque tanto las características funcionales como las conceptuales y formales de los *contramonumentos*, expuestas por Young, pueden aplicarse al largometraje de Carri, siempre salvando las diferencias evidentes que pueden existir entre una construcción artístico-arquitectónica y una cinematográfica. Respecto al 'concepto', observo que el largometraje se idea como una película reflexiva, como una construcción cinematográfica explícita que da testimonio de un conflicto cognitivo-afectivo vivido por la cineasta en el pasado y en el presente. Desde mi visión, el film constituye el cierre de un proceso de duelo al mostrar cómo es convivir, antes y ahora, con la ausencia de los progenitores desaparecidos y con las otras memorias que se tiene de ellos. La memoria privada de Carri convive con la de sus hermanas, con la de los amigos militantes de sus padres, con la de algunos de los integrantes del Comité de Precalificación del INCAA y con la de Sarlo y la de Kohan, entre muchas otras. La memoria de la directora no se opone al resto de memorias en curso aunque algunas de ellas, en especial las de la generación previa, sí enfrenten la de Carri.

Referente a la ‘forma’, detecto que *Los Rubios* se configura como una narración fragmentada de las vivencias que experimenta la directora en primera persona durante la investigación que ella misma pone en marcha para dar testimonio de los efectos de la ausencia de los padres en la niñez; los trabajos de construcción de su memoria; y la búsqueda de la propia identidad. Veo que a partir de la interacción con los ‘otros’, se articula el relato por medio del cuerpo y del habla de la realizadora, de la actriz y también del equipo de rodaje, en torno a los cuales se organizan el resto de materiales—poco o nada convencionales—que conforman el largometraje, entre los que destacan: los PLAYMOBIL; las entrevistas a exmilitantes proyectadas en vídeo; los intertítulos, las fotografías—las íntegras y las recortadas como la memoria—y, por último, las pelucas rubias, un recurso narrativo que se refiere a la identidad paterna y que la conecta con la filial.

Finalmente, a propósito del funcionamiento comunicativo del documental, me percato que éste opera como un *contramonumento* porque, más allá de evocar la ausencia de los progenitores de la realizadora, no impone una lectura indebatible sobre lo sucedido, no trata a los integrantes de la audiencia como activistas consumidores de la contramemoria izquierdista sino como posibles y legítimos coconstructores de parte de la misma. Carri, sin obligar a ello, da la opción a los espectadores para puedan reflexionar, por ejemplo, sobre la diferencia entre el consumo ‘pasivo’ de una contramemoria izquierdista monolítica (apoyada por algunos de los testimonios de los compañeros de militancia) y la participación en la producción ‘activa’ de una contramemoria izquierdista autocrítica al cuestionar, por medio de *Los Rubios*, la fiabilidad y la confiabilidad de la memoria de las personas testimoniantes de una época, empezando por la propia.

Semana 9 del curso. Mientras ya escribo el *paper* final del seminario que tiene por título "*Los Rubios* (2003): el *contramonumento* de Albertina Carri a la memoria y al documental argentinos", me planteo: ¿Y si centrara mi tesis de doctorado en una investigación para demostrar la existencia de otros documentales *contramonumentales*?

1.2. Objeto de estudio: ¿Qué son los documentales *contramonumentales*?

Los documentales *contramonumentales* reúnen una serie de características conceptuales, formales y funcionales que superan la lógica del documental ***clásico***, aquél que Bill Nichols denomina *expositivo* (Nichols, "Representación" 53) y que tiende a monumentalizar la realidad-objetividad-verdad del mundo histórico que representa en imágenes. Realizados, como mínimo, **entre el 2000 y el 2020**, los *contramonumentales* tratan la memoria de eventos históricos—ya sean políticos, económicos y sociales—ocurridos en los siglos XX y XXI, sin alzar monumentos a ningún discurso narrativo sobre el pasado. Este estudio analiza, en profundidad, cinco de estos largometrajes, estrenados en **España**, **México**, **Chile**, **Argentina** y **Brasil**, principales países productores de cine en español y en portugués (Caballero 16). Unos films que no vuelven a acontecimientos pasados para intentar resolver enfrentamientos dialécticos entre agentes de la 'Historia o memoria oficial' y promotores de la 'contramemoria' o memorias alternativas. Retornan a esos sucesos, ya acaecidos y largamente discutidos, para poder releerlos a través de los efectos que los hechos todavía tienen en la experiencia vital de los cineastas que ruedan y protagonizan las cintas. Los *contramonumentales*, que presentan rasgos del Primer, del Segundo y del Tercer Cine, funcionan como obras del **Cuarto**[38] al producir discursos narrativo-

[38] Al igual que no todos los documentales del Tercer Cine son 'Cine Militante', no todos los documentales del Cuarto Cine son *contramonumentales*. Los directores del Cuarto Cine pueden producir otros tipos de documentales. Los documentales del Cuarto Cine que son *contramonumentales* son aquellos que tratan la memoria de eventos históricos ocurridos en los siglos XX y XXI sin alzar monumentos a ningún discurso narrativo sobre el pasado.

argumentativos de interpretación libre que viabilizan una reflexión sobre el pasado desde el presente, abierta a la participación de todos.

Conceptualmente, los *contramonumentales* al igual que los documentales *clásico-monumentales*, se engendran a partir de un objetivo de investigación sobre un tema o problema con raíces en el mundo histórico. La diferencia entre ambos tipos de films consiste en que los autores de largometrajes *monumentales* conciben el documental como una argumentación genérica sobre un problema a resolver y los autores de trabajos *contramonumentales* entienden el documental como una experiencia concreta de un problema a reconocer. Para los realizadores/as de *contramonumentales*, la noción de' documental' no tiene por qué corresponderse a la de copia cinematográfica—o a la de representación fiel— de un problema procedente de la 'realidad', analizado y solucionado desde el exterior por medio de un discurso argumentativo. Para los *contramonumentalistas*, un documental es definible como una construcción fílmica que puede servir para dar visibilidad a sólo una parte de un problema. La parte que en el presente es vivida como conflictiva—cognitiva y afectivamente—por la misma persona que pone en marcha y dirige el rodaje. A los directores, y a la vez protagonistas de documentales *contramonumentales*, les mueve contribuir a una rememoración viva e inclusiva de eventos históricos ocurridos en sus respectivos países.

En el aspecto formal, los documentales *contramonumentales* suelen rehuir tanto el 'semblante' como los 'materiales' que utilizan los documentales *monumentales*. Con relación al semblante, los textos fílmicos *contramonumentales* no se estructuran en torno a un esquema de planteamiento/solución de un problema del mundo histórico. En cambio, éstos sí suelen organizarse alrededor de un esquema afectivo-experiencial de la realidad y de la investigación

Aquellos documentales que no cumplan estas dos premisas pueden ser documentales del Cuarto Cine, pero no *contramonumentales*.

que los origina. Todo, para poder ofrecer a la audiencia el *making of* o el resultado secuenciado de unas pesquisas 'no objetivas' sino 'subjetivas' y, también, 'intersubjetivas' cuya credibilidad se basa, fundamentalmente, en la transparencia con la que en la obra se comparten los logros y los fracasos de la actuación de los realizadores como investigadores y documentalistas. Respecto a la materia prima con la que están construidos los *contramonumentales*, éstos pueden utilizar recursos inherentes al documental *canónico* o al cine narrativo no documental aunque, siempre, gestionados de manera no convencional. La voz en *off*, los testimonios o las imágenes de archivo—materiales propios del documental *canónico*—pueden no aparecer en los documentales *contramonumentales*, pero si lo hacen tienden a ser gestionados de maneras no tradicionales para expresar sospechas sobre la confiabilidad absoluta que comunmente se les otorga. En cuanto al uso de recursos propios del cine narrativo no documental, los realizadores de *contramonumentales* se sienten libres de recrear narradores, personajes y acciones, espacios y tiempos si los eventos escenificados posibilitan una mejor comprensión de los hechos ocurridos en el pasado, recordados y rastreados en el presente.

Por último y en lo que concierne al **funcionamiento** comunicativo de los documentales *contramonumentales*, este tipo de films no difunden unidireccionalmente verdades *monumentalizadas* sobre el pasado o sobre el presente. En contraposición a los llamados documentales de la 'memoria histórica'[39], creados para rebatir discursos oficiales y

[39] La 'memoria histórica' es un concepto confuso. Entre otros motivos, porque desde los años 20 del siglo pasado es un término que ha sido definido de múltiples formas por teóricos como Charles Blondel, Jean Nogué, Maurice Halbwachs, Pierre Nora o Marie-Claire Lavabre. Es por tanto, un concepto polisémico y ambigüo en palabras de Francisco Erice Sebares en "Memoria histórica y deber de memoria: las dimensiones mundanas de un debate académico" (2008). De acuerdo con Erice Sebares, "aparecen a grosso modo tres tipos de concepciones" de lo que pudiera entenderse como memoria histórica. Según la primera de estas concepciones, "la memoria histórica se identifica de una u otra forma, con la Historia". En la segunda de estas concepciones, "la memoria histórica designaría la memoria colectiva" [. . .]; "o bien aludiría a la inserción de lo biográfico-individual en lo histórico-colectivo" (Erice Sebares 85). El tercer tipo de concepción, que da lugar, por ejemplo, a la Ley de Memoria Histórica de España, es aquella en la que la memoria de los perseguidos, de los marginados o de los excluidos se presenta como una forma de conocimiento que opera en contraste con la Historia escrita por los vencedores y por los

hegemónicos, los *contramonumentales* optan por generar narrativas no confrontacionales, con vasta apertura interpretativa, para hacer factible un ejercicio de remembranza receptivo a la participación de todas las partes comprometidas en la búsqueda de conocimiento sobre hechos pretéritos de latente actualidad. La indeterminación consustancial en los *contramonumentales*, con origen en un concepto y una forma no *clásico-canónicos* del documental, es la que posibilita un cambio de relaciones en la tríada 'director-obra-espectador'. Como si de un texto literario se tratara, los *contramonumentales* facilian un diálogo entre lo que el largometraje dice y lo que el receptor interpreta que dice. Al determinar—parte o todo—lo indeterminado, el público tiene la oportunidad de construir un texto vinculado con el creado por el director, pero no idéntico al que produjo. Al no imponer una lectura única sobre los acontecimientos registrados, los documentales *contramonumentales* no contemplan a los integrantes de la audiencia como compradores de memoria 'oficial' ni tampoco como consumidores de 'contramemoria', sino como posibles y legítimos coconstructores de discursos narrativo-argumentativos sobre un pasado-presente.

1.3. Justificación: ¿Por qué estudiar los documentales *contramonumentales* en España y en Latinoamérica?

En el momento de escribir este apartado, dos hipótesis justifican el interés de investigar sobre los *contramonumentales*. La **primera hipótesis** toma en consideración la posibilidad de que estos largometrajes representen un nuevo estadio en el desarrollo del cine documental. Utilizo el vocablo 'evolución' para expresar que los *contramonumentales*, si se confirmara la hipótesis anterior, serían descendientes con modificación de los films realizados con anterioridad

poderosos (*Ibid*. 91).En este estudio, el concepto de 'memoria histórica' responde a la última de las definiciones aportadas.

porque manifiestan cambios respecto a las producciones previas. No obstante, los documentales *contramonumentales* no tienen por qué ser considerados como un escalón que asciende de lo inferior a lo superior. Los *contramonumentales* no son mejores ni peores en comparación con otros documentales producidos en el pasado o que se realizan en paralelo. Serían, por así decirlo, otro tipo de 'ser vivo' perteneciente a un mismo reino cuya pervivencia estaría determinada por el mantenimiento, o no, de las condiciones del mismo medioambiente[40] que ha favorecido las mutaciones que exhiben. Por consiguiente, la respuesta concreta a la pregunta genérica de por qué indagar sobre los documentales *contramonumentales* en España y Latinoamérica, inevitablemente, se parece a la respuesta que la Ciencia da, una y otra vez, al interrogante de por qué estudiar un nuevo organismo no descubierto hasta el momento. La contestación es conocida: para aportar información que permita colaborar en el desarrollo de una explicación del mundo, en este caso, del mundo cinematográfico.

La **segunda hipótesis** que justifica la pertinencia y la relevancia de profundizar en el estudio de los *contramonumentales* nace de la intuición que estos documentales contribuyen a cuestionar antiguos paradigmas de conocimiento[41] y a empoderar a la ciudadanía que los visiona.

[40] Algunas de las condiciones que favorecen el surgimiento de los *contramonumentales* son: 1) Los avances tecnológicos y estéticos (desde los años 60); 2) La aparición en Alemania de una generación de artistas que deshecha los presupuestos éticos y estéticos de los monumentos (años 70); 3) el boom de la memoria y giro subjetivo (desde los 80); y 4) el giro afectivo (años 90).

[41] En *Qualitative evaluation and research methods* (1990), Michael Q. Patton afirma que los paradigmas de conocimiento científico son una especie de gafas que permiten al investigador poder ver la realidad desde una perspectiva determinada y poder dar sentido a las complejidades que presenta. Para Patton, los paradigmas establecen aquello que es importante, legítimo y razonable con respecto al saber relacionado con el mundo histórico (Patton 69). En el contexto de este intento permanente por conocer y entender la realidad, Egon Guba y Yvonna Lincoln en "Paradigmatic Controversies, Contradictions, and Emerging Confluences" (1994), indican que existen cuatro paradigmas que pueden sustentar los procesos de investigación (el positivismo, el post-positivismo, la teoría crítica y el constructivismo) y que el investigador cuando se encuentra en la etapa inicial de la formulación de un proyecto debe ser consciente de qué paradigma direcciona la aproximación que tiene hacia el fenómeno de estudio. En opinión de Guba y Lincoln para que un investigador se posicione en uno de ellos debe responder a tres preguntas: la ontológica (¿cuál es la forma y naturaleza de la realidad?); la epistemológica (¿cuál es la relación entre investigador y aquello que puede ser conocido?); y la metodológica (¿cómo el investigador puede descubrir aquello que él cree puede ser conocido?) (Guba y Lincoln 164–65).

Por una parte, los documentales *contramonumentales* invitan a replantearse el sistema de creencias que establece que al hablar de conocimiento, los integrantes de cualquier sociedad se dividen en dos grupos: productores y consumidores. Los directores de los *contramonumentales*, a diferencia de los realizadores de los documentales *monumentales*, no se autoconsideran los únicos productores de conocimiento ni tratan a los espectadores como meros consumidores del mismo. Los *contramonumentalistas,* en contraste con los *monumentalistas*, no creen proyectar una imagen del mundo histórico fiel de la realidad, 100% objetiva y que acerca al público a la verdad. Los autores de *contramonumentales*, conciben la realidad como una construcción, tienden a combinar subjetividad e intersubjetividad en sus investigaciones y se presentan como buscadores de conocimiento en diálogo con los sujetos a los que entrevistan y con la audiencia. Ellos no observan a los espectadores como consumidores de conocimiento sino como coproductores o prosumidores[42] de él.

Por otra parte, también en relación a la producción de conocimiento, los *contramonumentales* animan a reexaminar el conjunto de suposiciones que establecen que el 'saber' sólo puede ser resultado exclusivo de procesos de investigación propios de la Ciencia y de los científicos. Los documentales *contramonumentales,* lejos de proponer oposiciones binarias ('Ciencia'-'Arte') o esquemas de contrarios ('científicos' vs. 'artistas')[43], muestran a los directores como investigadores y cineastas. En los *contramonumentales*, el clásico realizador-

[42] La palabra 'prosumidor' es un término formado por la fusión de los vocablos 'productor' y 'consumidor'. El prosumidor es aquel que produce y a la vez consume aquello que produce (Toffler, "Tercera" 171). Alvin Toffler acuñó el término en *La tercera ola* (1980), libro de aire futurista que se basa en la historia de la civilización humana para describir la configuración que tomará el mundo una vez superada la era industrial.

[43] Antonio García Gutiérrez en "La organización del conocimiento desde la perspectiva poscolonial: itinerarios de la paraconsistencia" (2013), explica que la producción tradicional de 'saber' se basa en dicotomías (conceptos binarios, opuestos y jerarquizados) que generan conocimiento, no cabe duda. No obstante, se trata de un conocimiento parcial, reduccionista y excluyente (García A. 103–04) porque no permite lectura ni pensamiento sobre el mundo histórico desde otro punto de vista que no sea el propio (dominante o alternativo) y porque, por consiguiente, elimina la oportunidad de caminar hacia un saber no jerárquico e integral sobre la realidad.

investigador-periodista procedente del área de las Ciencias Sociales deviene director-investigador-cineasta de la memoria, aproximándose a ella no tanto con instrumentos propios de las Ciencias Sociales sino con herramientas propias de las Artes y de las Humanidades. Además, el director-investigador-*contramonumentalista* renuncia a ser un actor externo, supuestamente ajeno a la investigación, para no esconder que es parte de ella con la misma importancia que el resto de participantes en el film.

Por más revolucionario que pueda parecer el perfil de 'documental' y de 'documentalista' *contramonumentalista* descritos con anterioridad, de hecho, no lo es porque como indica Bruzzi cualquier documental producido previamente ya podía ser considerado una construcción y una *performance* (7). En cambio, aquello que sí es innovador en los *contramonumentales* es la honestidad del realizador al hacer visibles los principales procesos de producción del documental y al reconocer no ser propietario de ninguna verdad absoluta sobre los eventos acaecidos en el mundo histórico. Con esta manera de proceder, el cineasta-investigador *contramonumentalista* empodera a la audiencia: viabiliza que esta pueda evaluar el trabajo llevado a cabo por él y además, hace factible que ésta pueda contribuir, si así lo desea, a explorar y coconstruir desde el presente una memoria viva y no monolítica de los sucesos ocurridos en el pasado.

1.4. Objetivos: ¿Qué metas se quieren lograr?

El **propósito general** de la investigación es doble. Por un lado, probar la existencia de documentales *contramonumentales* en España, México, Chile, Argentina y Brasil, principales países productores de cine en español y en portugués. Unos largometrajes realizados como mínimo entre 1980 y 2020; que tratan la memoria de eventos históricos sucedidos en los siglos XX y XXI; y que no alzan monumentos a ningún discurso narrativo sobre el pasado. Por otro

lado, la presente disertación también tiene como objetivo global demostrar que los documentales *contramonumentales* pueden catalogarse como obras del Cuarto Cine al producir discursos narrativo-argumentativos no confrontacionales y de interpretación libre que viabilizan una reflexión sobre el pasado desde el presente, abierta a la participación de todos.

De las dos grandes metas anteriores, se derivan los **tres objetivos específicos** del trabajo que han de permitir confirmar o refutar tanto la existencia de documentales *contramonumentales* como su pertenencia al Cuarto Cine. Para ello, el **primer objetivo** concreto a cumplir es determinar cuáles son los rasgos conceptuales, formales y funcionales que definen las obras *contramonumentales* cinematográficas en comparación con los contramonumentos arquitectónicos. Listadas las características de los documentales *contramonumentales*, el **segundo objetivo** específico consiste en crear una herramienta, que a modo de lista de verificación de atributos, permita identificar y seleccionar los posibles films de interés entre el considerable número de trabajos estrenados sobre memoria tanto en España como en Latinoamérica, en los últimos 40 años. El diseño de la herramienta debe posibilitar la detección de los principales rasgos conceptuales de los *contramonumentales* (la 'reflexividad' del largometraje, la 'testimonialidad' del cineasta y la 'emocionalidad'); las características formales primordiales (la 'performatividad', la 'intersubjetividad' y la 'narratividad'); y los atributos funcionales básicos (la 'indeterminación', la 'apertura interpretativa' y la 'transaccionalidad').

El **tercer objetivo** específico, definitivo para ratificar o desmentir la existencia de documentales *contramonumentales* y su pertenencia al Cuarto Cine, es poder escoger entre los documentales *contramonumentales* detectados y preseleccionados, los cinco que conformarán la muestra de estudio compuesta por un film de España, uno de México, uno de Chile, uno de Argentina y uno Brasil. La localización de al menos un *contramonumental* producido entre 1980

y 2020 en cada uno de los principales productores de cine en español y en portugués ha de facultar el poder analizar con detalle las obras y certificar una cronología de producción que si se confirmara, abarcaría cuatro décadas entre dos siglos y cinco países situados a ambos lados del Atlántico.

1.5. Metodología: ¿Qué métodos voy a utilizar para alcanzar los objetivos establecidos?

A fin de determinar si los documentales *contramonumentales* existen y si éstos forman parte del llamado Cuarto Cine, se resuelve utilizar una **metodología cualitativa de investigación**[44] por tres razones: la naturaleza del objeto de estudio, el tipo de metas que se desea lograr y la limitación de tiempo existente para completar el trabajo. Por los motivos apuntados y porque en el momento de procesar los datos obtenidos no se va a pretender ser 'objetivos' ni 'subjetivos', sino 'interpretativos', la metodología cualitativa se juzga como la más indicada. Con base a esta decisión, se decide combinar hasta **tres técnicas**[45] de recogida de información para compensar las posibles limitaciones que unas y otras puedan presentar. Las tres técnicas de investigación elegidas son: la exploración bibliográfica, la criba y selección de títulos y el análisis de los cinco largometrajes finalistas.

La **exploración bibliográfica** que tiene dos objetivos, identificar textos teóricos de referencia y crear una lista inicial de documentales potencialmente contramonumentales, va a

[44] La metodología de investigación es el conjunto de procesos y técnicas que se utilizan para realizar un estudio ("Metodología" s.p.). Una de las dos metodologías de investigación que tradicionalmente se han utilizado en las Ciencias Sociales es la 'metodología cualitativa' que se contrapone a la 'metodología cuantitativa'. Se centra en los aspectos no susceptibles de cuantificación. La metodología cualitativa se caracteriza por: ser inductiva; tener una perspectiva holística; buscar comprender, más que establecer relaciones de causa-efecto entre los fenómenos; llevar a cabo estudios intensivos a pequeña escala. La crítica más común que se hace a la metodología cualitativa es su carácter subjetivo, impresionista y falto de medidas exactas cuantificables ("Metodología cualitativa" s.p.).
[45] Las 'técnicas de investigación' son el conjunto de herramientas, procedimientos e instrumentos utilizados para obtener información y conocimiento. Se utilizan de acuerdo a los protocolos establecidos en una metodología de investigación determinada ("Técnicas de investigación" s.p.).

extender en cuatro direcciones**.** En primer lugar, en la lectura de textos básicos sobre la Historia del documental, como pueden ser las obras de Betsy McLane o de Paulo Antonio Paranaguá. En segundo lugar, la revisión de bibliografía se va a centrar en volúmenes teóricos sobre el documental como 'producto' cinematográfico, entre ellos, los firmados por Bill Nichols, Stella Bruzzi, Michael Renov o Carl Plantinga; por autores latinoamericanos como Pablo Piedras o por académicos españoles como Antonio Weinrichter. En tercer lugar, la exploración bibliográfica buscará un conocimiento más preciso de los principales teóricos del Cuarto Cine: Sergio García, Silvestre Byrón y Barry Barclay. Finalmente, en cuarto y último lugar, las lecturas van a procurar el repaso de artículos y libros de James Young, creador del concepto 'contramonumento'.

A este trabajo de revisión de la bibliografía especializada, se va a añadir **la criba y la selección** de hasta cinco *contramonumentales* estrenados en España y en los tres extremos de Latinoamérica: México, Chile, Argentina y Brasil. La selección de los países responde a la voluntad de investigar la existencia o no de los *contramonumentales* a uno y otro lado del Atlántico, en los países de mayor producción cinematográfica en español y en portugués (Caballero 16). La elección de las fechas tampoco es aleatoria. Veinte años antes de cerrar el siglo XX y veinte después de iniciar el XXI suponen una ventana de cuatro décadas en las que descubrir si los documentales *contramonumentales* son una casualidad o un nuevo estadio en la evolución del documentalismo.

La selección final de los cinco títulos que habrán de conformar la muestra de estudio va a ser resultado de tres fases de criba llevadas a cabo partiendo de la lista inicial de documentales *contramonumentales* fruto del trabajo bibliográfico exploratorio, de textos impresos y en línea, ya realizado. En una **primera fase**, para reducir el número de films candidatos a formar parte de la muestra, el filtraje va a basarse en la lectura atenta de las sinopsis de cada uno de los

largometrajes listados susceptibles de ser *contramonumentales*. En dicha lectura de la descripción de las producciones se pretende detectar posibles rasgos conceptuales, formales y/o funcionales de los *contramonumentales* y descartar aquellas películas que no parecen coincidir con los parámetros de búsqueda.

La **segunda fase** de la criba va a estar condicionada por la posibilidad de acceso, o no[46], a los films que se mantienen en la lista. En caso de poder acceder a ellas, éstas se van a someter a un proceso de evaluación efectuado por medio de la 'herramienta de selección' creada para detectar de manera sistemática la presencia, o no, de los rasgos característicos de los *contramonumentales* en los documentales visionados. La respuesta afirmativa a al menos siete de las quince preguntas planteadas en la herramienta de selección de los documentales *contramonumentales* supondrá el mantenimiento del título en la lista. En caso contrario, el descarte. En la **tercera y última fase** de preselección para la elección final de los cinco *contramonumentales* a analizar con detalle en la disertación, va a tenerse en cuenta: la necesidad de proporcionar un ejemplo de documental *contramonumental* producido en cada país de los cinco estudiados y la obligatoriedad de que los cinco ejemplos juntos abarquen los 40 años de actividad productiva señalados.

Finalmente, para compensar las posibles limitaciones de los procesos de exploración bibliográfica y de los de criba y selección de documentales, va a efectuarse a cabo un **análisis** de los documentales preseleccionados mediante una herramienta creada específicamente para ello. Con ésta en la mano, van a llevarse a cabo el número de visionados que sea indispensables para a encontrar imágenes (planos/escenas/secuencias) y sonidos (voz en *off*/diálogo/ambiente/música y

[46] La posibilidad de acceso, o no, a algunos films puede estar condicionada por distintos factores. Entre ellos, las restricciones del préstamo interbibliotecario, la falta de presupuesto para la compra de un número elevado de documentales de interés no generalizado y la no venta y distribución de copias del largometraje en Estados Unidos o en España.

otros recreados) que, a modo de prueba, certifiquen que los largometrajes examinados poseen las características conceptuales, formales y funcionales que definen a los *contramonumentales*. La 'herramienta de análisis' habrá de dejar constancia de los minutajes de los fragmentos de película que han de servir como argumento en favor de tal definición y que será fundamento indispensable de los cinco ensayos en forma de artículo publicables contendrá la disertación.

CAPÍTULO 2. EL CINE DOCUMENTAL:

DEL *MONUMENTO* AL *CONTRAMONUMENTO*

En "El cine como contra-monumento", artículo publicado por primera vez en la revista *Constelaciones* en 2015, **Jonathan Perel**—realizador de la misma generación que Albertina Carri—se formula, entre otras preguntas, cómo se trata la 'memoria' en el cine y qué se espera del cine como 'vehículo' de la Historia[47]. Perel se responde a sí mismo a lo largo del artículo en diversos pasajes del texto. En su opinión, el cine de hoy en día "como los monumentos, vendría a [erradamente intentar] responder a esa demanda de [recuperar la] memoria, queriendo hacerse cargo de la responsabilidad de recordar, confiando en tener capacidad para dar cuenta del tiempo pasado" (Perel, "Cine" 516). Ante ello, el cineasta manifiesta reiteradamente que existe la necesidad de producir películas que funcionen como ***contramonumentos*** con dos finalidades: romper la lógica didáctico-doctrinal del cine-monumento que "condena al espectador a la pasividad en la observación" y devolver a la audiencia la responsabilidad de la construcción de la memoria (*Ibid.* 517–18).

Perel, junto con Cecilia Macón (2004) y con Domingo Martínez Rosario (2013), es de los primeros investigadores a ambos lados del Atlántico que detecto que hablan del cine como *contramonumento*. No obstante, ninguno de ellos profundiza en su estudio. La prueba es que el autor de trabajos como *El predio*[48] (2010) reclama empezar a pensar el cine como *contramonumento*, aparentemente, sin él ser consciente de que su ópera prima sobre el paso del

[47] Historia con 'H mayúscula' refiere a la Ciencia y a los acontecimientos considerados 'memoria oficial' del pasado. La historia con 'h minúscula' alude a hechos y relatos que se considera que no tienen importancia suficiente como para ser materia de estudiado.

[48] En "Interrogantes en lugar de respuestas" (2011), Luciano Monteagudo describe la ópera prima de Perel "como una sucesión de planos fijos [. . .] que prescinde de explicaciones y entrevistas" y que "registra una brecha en el tiempo, aquélla en la cual la ex ESMA pasa a convertirse en el Espacio para la Memoria" (Monteagudo s.p.).

tiempo en el antiguo edificio de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA)[49] es un documental susceptible de ser considerado como tal. **Macón**, por su parte, en "Los rubios o del trauma como presencia" (2004), se limita a señalar que resulta posible asociar algunas de las premisas del film de Carri "a las desarrolladas para describir—y justificar—los contramonumentos" (Macón 46). Finalmente, **Martínez Rosario** en "La obra de arte como contramonumento. Representación de la memoria antiheroica como recurso en el arte contemporáneo" (2013), incluye sólo a modo de apunte que algunos documentales de la directora española María Ruido "funcionan como un contramonumento temporal en los museos, galerías o espacios del arte contemporáneo en los que se pueden visualizar" (Martínez Rosario 452).

Para comprender la **evolución** del cine documental *monumental* al *contramonumental* y la convivencia de ambas tipologías de films como mínimo desde los años 2000 en adelante, este capítulo 2 describe, primero, las diferencias entre monumentos y *contramonumentos* para en los siguientes subapartados, exponer los factores que pueden explicar la realización de documentales *monumentales* y *contramonumentales* y sus rasgos respectivos.

Del monumento al *contramonumento*

Etimológicamente, la palabra **'monumento'** proviene del término latín *moneo* y significa recordar ("Moneo" s.p.). Conforme con **Aloïs Riegl**[50], por *monumento* "se entiende una obra realizada por la mano humana y creada con el fin específico de mantener hazañas o destinos individuales [. . .] siempre vivos y presentes en la conciencia de las generaciones venideras". A

[49] Según *Wikipedia*, "la Escuela de Mecánica de la Armada, mejor conocida por sus siglas ESMA, (después Escuela de Suboficiales de Mecánica de la Armada) funcionó en el predio que el Concejo Deliberante de la ciudad de Buenos Aires cedió al Ministerio de Marina en 1924.1 Allí funcionó el centro clandestino de detención, tortura y exterminio más grande de la última dictadura cívico-militar argentina" ("Escuela" s.p.).

[50] Aloïs Riegel (1858–1905) publica en 1903 en Viena *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*. Este escrito, que termina por ser de referencia, supone una profunda reflexión crítica sobre la noción de 'monumento' y sobre los valores que la sociedad reconoce en ellos.

la definición anterior, Riegl añade que el *monumento* puede ser "artístico o escrito, en la medida en que el acontecimiento que se pretenda inmortalizar se ponga en conocimiento del que lo contempla sólo con los medios expresivos de las artes plásticas o recurriendo a la ayuda de una inscripción" (Riegl 23). En las páginas siguientes, por medio de las aportaciones teóricas de Riegl así como de las de otros teóricos de referencia en este campo de estudio, describo el proceso de transición del concepto de 'monumento' al de 'contramonumento'.

Durante la mayor parte del siglo XIX y XX, los *monumentos* nacionales[51] funcionaron como uno de los dispositivos más utilizados por el poder político para transmitir una versión particular de la Historia. De acuerdo con **Andreas Huyssen**, la trascendencia de los *monumentos* es, y ha sido, tal que a menudo su sola edificación, conservación o destrucción simboliza la perpetuación o el derrocamiento de todo un ideario político y social. Algunos *monumentos*—explica Huyssen—"son derribados con regocijo en tiempos de revueltas sociales mientras otros preservan la memoria en su formas más osificada, ya como mito, ya como cliché" (Huyssen, "En busca" 144). En pocas palabras, se puede decir que durante de alrededor 150 años en Occidente, los *monumentos* nacionales—como instrumento del poder político—son las obras que se construyen, se mantienen o se derrocan para oficializar o desmentir un determinado recuerdo del pasado.

És después de dos guerras mundiales, del Holocausto, de los procesos de descolonización y de la caída de las dictaduras militares latinoamericanas, entre otros eventos históricos traumáticos, cuando se va gestando una necesidad casi global por la búsqueda de historiografías

[51] Andreas Huyssen explica en su libro titulado *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalizadón* (2001) que en el siglo XIX "lo monumental se encarnaba ante todo en los monumentos de la Antigüedad clásica". Huyssen señala que "mientras los monumentos clásicos proveían a las naciones europeas de un anclaje en sus raíces culturales", los monumentos nacionales del siglo XIX y XX son los que crearon el pasado nacional "que diferenciaba a una cultura determinada de sus otros europeos y no-europeos" (Huyssen, "En busca" 175).

alternativas (Huyssen, "En busca" 14) a las promovidas hasta el momento por los estados nacionales. Desde los años 60 y hasta los 90, paulatinamente tiene lugar un **cambio** de las concepciones tradicionales de 'pasado', de 'Historia', de 'memoria' y de 'monumento'. Por un lado, se rompe con el uso de las palabras 'pasado' e 'Historia' como sinónimos. El **'pasado'** se identifica con los acontecimientos sucedidos en una época anterior y la **'Historia'** se define como la narración más o menos verificable de dichos acontecimientos. Por otro lado y con respecto a la **'memoria'**, hasta entonces relegada al ámbito personal, ésta comienza a percibirse como un recurso para cuestionar la Historia. La memoria, poco a poco, empieza a concebirse, incluso, como una versión más veraz que la Historia porque se disemina la idea de que los testimonios son los únicos realmente comprometidos con la narración verídica de los hechos pasados[52].

En paralelo a este cambio de las concepciones tradicionales de 'pasado', de 'Historia' y de 'memoria', el concepto de **'monumento'** también se ve modificado. Si antes los *monumentos* conmemoraban hazañas heroicas y victorias nacionales, después de la 2ª Guerra Mundial, y a lo largo de cuarenta años, estos empiezan a erigirse para recordar a las víctimas de los acontecimientos históricos traumáticos[53]. La nueva forma de proceder busca dar visibilidad a la experiencia vital de individuos sin relevancia pública, damnificados por los sucesos ocurridos y, hasta el momento, ninguneados por la Historia y por el *monumentalismo* tradicional. Evidencia de ello es, por ejemplo, el Parque de la Memoria en Buenos Aires. Construido en 1998 para conmemorar a las víctimas del terrorismo de Estado, la misma página web del lugar define el

[52] A principios de los 90, Francis Fukuyama declara el "fin de la historia". Fukuyama no sostiene que la Historia haya terminado sino que anuncia que es el fin de la concepción tradicional de la Historia como un proceso de encadenamiento de acontecimientos, único y coherente (Fukuyama xii).

[53] Los creadores de *monumentos* siguen el camino abierto por los historiadores quienes de los 60 en adelante, en lugar de seguir interesándose únicamente por los avatares de los estados y de las grandes personalidades políticas, sociales y culturales, desplazan su atención hacia la experiencia personal vivida por individuos sin relevancia pública (Wieviorka 57).

espacio como el "Parque de la Memoria-Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado" ("Sobre" s.p.).

El **nuevo tipo de *monumento***—relator de la experiencia de las personas agraviadas—surge en paralelo a un nuevo método de hacer Historia que, según Annette Wieviorka en *The Era of the Witness* (2006), se abre paso a partir de inicios de los 60 y que convierte el testimonio en un elemento central para reconstruir la Historia. Los procedimientos documentales utilizados hasta la fecha—afirma Wieviorka—hacían Historia sin memoria (Wieviorka xv), una afirmación que comparto con matices. En mi opinión, para ser más precisas, hasta los 60, los procedimientos documentales empleados de forma hegemónica hacían una Historia alimentada por una sola memoria, la considerada 'oficial'. Después del juicio en 1961 en Israel a Adolf Eichmann—alto cargo de las SS y responsable del plan del Tercer Reich (1933-1945) para eliminar la población judía europea—, el testimonio de las víctimas del genocidio—una 'memoria extraoficial' o 'contramemoria' desechada hasta el momento—se torna en elemento central para reconstruir el Holocausto. De esta manera y por primera vez, se pone en circulación la idea de que la Historia puede y debe componerse de más de una memoria.

En Alemania, antes que en otras naciones, el cómo tratar, representar y conmemorar las víctimas del Holocausto es motivo de debate en los concursos tanto de *monumentos* como de memoriales[54]. En *At Memory's Edge* (2020), James Young detalla que a partir de los años 70 surge una generación de artistas alemanes, encabezada por Jochen Gerz, que se presentan a los concursos convocados en diversas ciudades de la República Federal fomentando una **reflexión**

[54] Arthur Danto cree necesario distinguir entre 'monumentos' y 'memoriales' y afirma que "erigimos monumentos para que siempre recordemos, y construimos memoriales para que nunca olvidemos". Conforme con él, "los monumentos hacen que los héroes y triunfos, las victorias y las conquistas estén siempre presentes y sean parte de la vida. El memorial [por contra] es un precinto especial, extrudido de la vida, un enclave segregado donde hacemos honor a la muerte (Danto 152). Young, por su parte, considera la distinción de Danto infructuosa, ya que en su opinión, una misma construcción puede realizar ambas funciones (Young, "Texture" 3).

crítica sobre el concepto de 'monumento' y sobre aquello que los *monumentos* deberían mostrar (Young, "Edge" 120–21). Estos artistas de la memoria cuestionan que para recordar a las víctimas, se usen *monumentos* convencionales por ser éstos, típicamente, utilizados para difundir una única visión posible de la Historia y por estar este tipo de obras directamente asociadas con el régimen nazi.

Gerz y otros creadores como Horst Hoheisel ponen en entredicho los *monumentos* porque desde su punto de vista, incluso cuando éstos se dedican a la figura de las víctimas, acaban por de alguna manera ensalzar su sufrimiento, que es una vía indirecta de justificarlo y no de reflexionar sobre él. Desde la óptica de los integrantes de esta generación, los *monumentos* son resultado de una memoria concreta que los grupos políticos y sociales hegemónicos consideran deseable que se haga pública. De ahí que, para evitar caer en partidismos y en petrificaciones partidistas de la memoria, propongan el levantamiento de otra tipología de obras. Con el fin de referirse a ese tipo de construcciones que desafían las características conceptuales, formales y funcionales del *monumento* convencional, **James Young** acuña el término **'contramonumento'** y lo define. Los *contramonumentos*—asegura Young—son obras que se **conciben** para retar el concepto clásico de *monumento* como mauloseo de la Historia y de la memoria. Son piezas que no buscan—al contrario que los *monumentos*—perpetuar una memoria sellada y petrificada de los acontecimientos sino que persiguen cuestionar la existencia de una supuesta versión única de los hechos. Su aparición se debe a la manera de pensar de algunos artistas que desechan el uso de las formas tradicionales para conmemorar el pasado porque entienden que los *monumentos* al asumir el trabajo de recordar, autorizan a la sociedad a olvidar (Young, "Piedras" 80 y 82). Los *contramonumentos*—versus los *monumentos*—son ideados partiendo del supuesto que solo un proceso memorial inconcluso es capaz de garantizar que la

memoria de cualquier grupo se mantenga viva (Young, “Edge” 92–96).

En el **aspecto formal**, los *contramonumentos*—siguiendo con Young—también pretenden salvaguardar la memoria de la fosilización al rehuir tanto la apariencia como los materiales propios de los monumentos tradicionales. En relación a la apariencia, los *contramonumentos* pueden recurrir a un semblante antifigurativo o de vacío con la finalidad de que el público tenga espacio para realizar el acto de recordar, si así lo desea. Con respecto a los materiales, los *contramonumentos* rechazan el uso sistemático de aquellos componentes que son típicos de los *monumentos*, por el totalitarismo e inmovilismo que proyectan (Young, “Edge” 7–8 y 94–95).

Por último, y en cuanto al **funcionamiento comunicativo** de los *contramonumentos*, Young subraya que éstos no tienen por objetivo ser ni didácticos ni adoctrinantes. Tampoco “consolar sino provocar; no permanecer fijo[s] sino cambiar; no ser eterno[s] sino desaparecer; no ser ignorado[s] por los viandantes sino reclamar interacción; no permanecer puro[s] sino invitar a su propia violación y desacralización; no aceptar gentilmente la carga de la memoria sino devolverla a los pies de la ciudad” (Young, “Edge” 7).

2.1. El cine documental *monumental*

El cine *monumental* o “cine-monumento”, como lo denomina **Jonathan Perel**, es solo “uno de los cines” que existen. Para el realizador, este cine que asume la responsabilidad de recordar, irónicamente podría ser en cierta medida causante de la amnesia propia del tiempo actual, ya que las películas *monumentales* como los *monumentos*, según Perel, no pueden hacer memoria por el espectador aunque quieran, porque la memoria es algo que se construye colectivamente de generación en generación. Por este motivo, en palabras del docente e

investigador de la Universidad de Buenos Aires, todo lo que hacen los artistas para recordar los crímenes del pasado estaría mal. Desde su punto de vista, por más que se esfuercen, los creadores, entre los que él se incluye, sólo pueden hacer su trabajo "más o menos mal" porque, citando a Horst Hoheisel, entiende que ningún autor jamás va a poder conseguir con sus obras "trazar la verdadera imagen de la verdadera historia" (Perel, "Cine" 516). "Mal" es un adverbio contundente que el mismo Perel intenta matizar precediéndolo de la expresión "más o menos" porque el cineasta, probablemente, aquello que desea comunicar, como hace más adelante, es que cualquier obra de arte que *monumentalice* la memoria—consciente o inconscientemente—obvia su naturaleza. De acuerdo con él, la memoria no es una cosa ni "fija" ni "estable" sino que es una tierra "inestable" y "pantanosa" (*Ibid.* 517), por lo que intentar petrificarla por parte de unos pocos contradice sus propiedades. En cambio, tratar de mantenerla viva sería un trabajo que llevar a cabo deseablemente por todos.

Esta disertación no considera que las **obras-*monumento*** sean 'buenas' o 'malas', utilizando el calificativo de Perel. Los *monumentos* son artefactos que se han creado para recordar desde antes de la Antigua Grecia, en época de la conformación y consolidación de los estados nacionales y hasta la actualidad. Otro tema sí cuestionable es qué recuerdan las obras-*monumento* en función de quién las construye y si sirven para recordar. En este trabajo se defiende que los *monumentos*, tanto los difusores de visiones dominantes del mundo como aquellos que transmiten visiones alternativas a las hegemónicas, son producto de una configuración absolutista, rígida y adoctrinante de qué es la 'realidad' y de qué es la 'verdad'. Igualmente, se sostiene que la contraposición de visiones *monumentales* del mundo histórico no necesariamente contribuye a la vivacidad de la memoria y en ocasiones, incluso parece prestar asistencia a su definitiva aniquilación. Las creaciones-*monumento*—adquieran la forma que

adquieran—arquitectónica, escultórica, pictórica, impresa o audiovisual—se engendran para difundir y para perpetuar en generaciones venideras visiones totalizantes, monolíticas y supuestamente indiscutibles de la realidad vivida. Las obras-*monumento*—y las películas *monumentales* no son una excepción—son resultado de una combinación de factores históricos, políticos, culturales, epistemológicos y tecnológicos particulares y atesoran unas características conceptuales, formales y funcionales concretas que las definen. Los dos próximos subapartados se centran tanto en las circunstancias como en los rasgos que pueden explicar la existencia de documentales *monumentales* para de este modo poder enmarcar y comprender la posterior aparición del cine *contramonumental*.

2.1.1. Factores que pueden explicar la existencia de los documentales *monumentales*

El término 'documental *monumental*' es un binomio que puede inducir a confusiones con cierta facilidad. Por consiguiente, antes de emprender la tarea de describir los factores históricos, políticos, culturales, epistemológicos y tecnológicos que dan lugar a la producción de documentales *monumentales* es recomendable aclarar el significado que ambas partes del binomio tienen en este trabajo.

Respecto a la noción de **'documental'**, definirlo dentro de un marco que sea complaciente para todos los estudiosos y académicos del sector, constituye una tarea ardua y complicada, no ahora sino desde sus orígenes. El uso de la palabra 'origen' en su forma plural no es una casualidad ni una elección estilística, responde al hecho de que en la presente disertación, el documental se considera un 'cine de cines' al nacer de cinco formas diversas de entender la actividad cinematográfica: el cine de atracciones[55]; el cine-documento de un hecho, de un

[55] El 'cine de atracciones' es un término acuñado por Tom Gunning que se refiere al cine de los orígenes, comprendido en el período que va desde 1895 hasta 1908, y que produce films que generan una curiosidad similar al

espacio y de un tiempo; el cine poético; el cine narrativo y el cine retórico. Tradicionalmente, el documental se ha identificado con uno solo de los cinco cines referidos: 'el cine-documento', definible como prueba objetiva del mundo. Esta concepción ignora no solo la heterodoxia histórica del documentalismo sino que olvida que la 'objetividad' es un principio de actuación idealizado, ya que es imposible que un director produzca una obra sin asignar algún sentido a aquello que expone desde el mismo momento en que apalabra la realidad y la proyecta la realidad con unas imágenes y no, con otras.

De ahí, el uso del adjetivo **'monumental'** para identificar estos documentales porque, como los *monumentos*, asumen la responsabilidad de contener y difundir una narrativa objetiva y verdadera—clausurada, rígida y didáctico-adoctrinante—sobre un tiempo pasado más o menos reciente. Teniendo en cuenta todo lo anterior y con base en la última propuesta de clasificación de documentales hecha por Bill Nichols en *Introduction to Documentary* (2001), el documental *monumental* por excelencia sería el documental *expositivo*, aquel que Nichols denomina *clásico* (Nichols, "Representación" 53) y que se inclina a monumentalizar la realidad-objetividad-verdad del discurso que expone sobre los sucesos registrados. No obstante, no debe caerse en el error de pensar que el *expositivo* es el único tipo de documental susceptible de ser catalogado como *monumental*. Cualquiera de las modalidades descritas por Nichols tiene la potencialidad de constituirse como documental monumental si totemiza la 'realidad', la 'objetividad' y/o la 'verdad' del mundo histórico que representa. El *monumentalismo* de los documentales—que no se circunscribe ni a una tipología de films ni tampoco a uno u otro periodo del siglo XX o XXI—no siempre es absoluto. Éste puede tener grados en función del número de características conceptuales, formales y funcionales que una obra manifieste.

---

de los aparatos o artilugios que generaban expectación en ferias a finales del siglo XIX e inicios del XX. El cine de atracciones entiende el cine como una experiencia visual sin orientación narrativa (Kuhn y Westwell 76-77).

2.1.1.1. Factores históricos

El *monumentalismo* en el documental—tanto el primero como el segundo—surge con la **Modernidad**. La Edad Moderna, junto con la Edad Antigua, la Edad Media y la Edad Contemporánea, también llamada, por algunos Edad Posmoderna[56], es uno de los cuatro grandes periodos históricos en que se divide la Historia de la humanidad. Conforme con Pedro Treviño, la Modernidad abarca tres etapas: el Renacimiento (1400–1650), el Siglo de las Luces (1650-1800) y desde inicios del siglo XIX hasta 1950[57]. Como periodo histórico, la Modernidad supone un proceso de ruptura con la cultura, la política, la economía y la sociedad medievales y en su tercera etapa, se caracteriza por el alumbramiento de un cúmulo de revoluciones gestadas durante las dos anteriores (Treviño 9–10). Dos de dichas revoluciones son clave para explicar tanto el nacimiento del cine como el del documental *monumental*: la revolución científico-tecnológica y la revolución filosófica. Esta última revolución—protagonizada por nombres como G.W.F. Hegel (1770-1831)—en paralelo con la revolución científico-tecnológica—explicable a través de personalidades como las de Auguste Comte (1798-1857), Leopold von Ranke (1795-1886) o los hermanos Lumière (Auguste (1862-1954) y Louis (1864-1948))—sirve para, muy resumidamente, poner en claro los factores históricos que fundamentan, primero, la aparición del

[56] No existe acuerdo en que la Posmodernidad sea una etapa histórica después de la Modernidad. Según Jean-François Lyotard en *La condition postmoderne: rapport sur le savoir* (1974), la Posmodernidad es una condición, un nuevo modo de pensar y de entender el saber por parte de ciudadanos occidentales "después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX" (Lyotard, "Condición" 4). En cambio, para Terry Eagleton en *Las ilusiones del posmodernismo* (1997), la Posmodernidad sí alude a un periodo histórico específico, que cuestiona las nociones clásicas de 'razón', 'objetividad', 'verdad' y las grandes narrativas vinculadas a la idea de 'progreso' universal (Eagleton 11). En este estudio se identifica el término 'Posmodernidad' con un modo de pensar y de entender el saber por parte de ciudadanos occidentales en un periodo específico de tiempo que se inicia en los años 80 y que llega hasta la actualidad.

[57] Este trabajo parte de la premisa que la tercera etapa de la Edad Moderna podría llegar a incluir las décadas 60, 70 y 80 del siglo XX teniendo en cuenta las fechas de publicación por parte de Lyotard de *La condition postmoderne: rapport sur le savoir* (1974) *y Le Postmoderne expliqué aux enfants: Correspondance 1982-1985* (1986). De acuerdo con él, es hacia fines de los años 80 cuando tiene lugar a la crisis de los grandes relatos sociales de la Modernidad, que él resume en cuatro: iluminismo, marxismo, tecnocientifismo capitalista y cristianismo (Lyotard, "Posmodernidad" 29).

cine en 1895 y, posteriormente, la identificación del documental con un solo tipo de film: el documental *monumental*.

En *Memoria, cine y modernidad: una propuesta crítica para aproximarse al pasado* (2012), **Paola Peña** expone por qué, a su entender, 'cine' y 'Modernidad' son algo indisociable. De acuerdo con Peña, en el origen del cine "hay un componente fundamental de investigación científica y de espíritu aventurero que presentan los primeros cineastas-científicos como exploradores de los inéditos dominios de la imagen en movimiento" (Peña 119). Los también llamados camarógrafos son los operadores del cinematógrafo, un aparato inseparable del invento de la fotografía, que se crea con el objetivo inicial de registrar y reproducir los movimientos que acontecen en el mundo moderno, aquel que se caracteriza por el deseo de una ruptura con lo previo, encarnado en la tradición. La cámara de cine no es, por tanto, una máquina más en una etapa de avances técnicos como pueden ser la máquina de coser, el automóvil o el tren. Es la primera máquina que puede actuar como testigo y como testimonio no fijo sino dinámico de acontecimientos cotidianos e históricos. Más tarde, el cinematógrafo será la primera máquina que permitirá producir, incluso, obras de arte en movimiento, aunque inicialmente los intereses e inquietudes de sus operadores estuvieran alejados de cualquier pretensión artística (*Ibid.* 121). El mundo moderno, concretamente en su tercera etapa—la que va desde inicios del siglo XIX hasta los años 80 del XX—es un mundo científico antes que y por encima de cualquiera otra cosa. En él, de la mano de la ciencia, se abandona la creencia de que todo puede ser explicado mediante la religión y se procede a buscar argumentos científicos para justificar la realidad. Por primera vez, la razón se antepone a la fe.

Auguste Comte (1798-1857) es una figura clave del 'positivismo', la perspectiva epistemológica que afirma que el único conocimiento auténtico es el conocimiento científico.

Para entender el advenimiento del positivismo y la posterior aparición del cine es indispensable retroceder en el tiempo al Renacimiento y a la Ilustración, etapas en las que la fe y Dios empiezan a ser sustituidos por la 'razón' y el 'hombre'. La razón se torna en motor de todo pensamiento y actividad del ser humano. La humanidad cambia su visión de la realidad y de sí misma y se constituye "como sujeto absoluto y último fin de la historia" (López N. 101). De este modo es como la monitorización y la documentación del ser, del estar y del progreso del hombre en el entorno en el que se maneja, se convierten en la finalidad de las distintas áreas de conocimiento, las cuales a través de la aplicación del método científico en sus estudios ganan rango de disciplinas académicas legítimas. Según la teoría de Comte, "todas las ramas del conocimiento [científico] que merecen su nombre dependen de los mismos procedimientos básicos de observación, reflexión conceptual y verificación" y para él, la Historia—con la que el documental va a tener una estrecha vinculación—no es la excepción (Sánchez Jaramillo 56–57). Es en este contexto en el que la Historia, como relato oficial escrito de lo ocurrido, deviene en sí misma disciplina científica aunque con particularidades respecto a otras. A la Historia, a diferencia de otras ciencias, se le reconoce que su estudio involucra no solo la ocurrencia de hechos objetivos, sino también el pensamiento y la narración de estos, actividad que se hace posible mediante los documentos existentes y a través de la conciencia crítica del historiador (*Ibid.* 61).

La **nueva noción de la 'Historia'** como una actividad que debe llevarse a cabo con objetividad—por medio de un enfoque científico que prioriza las fuentes primarias, las pruebas y los datos cuantitativos—tiene, de entrada, un número mayor de partidarios que de detractores. No obstante, también halla críticos desde el comienzo. Entre las recriminaciones—hoy todavía vigentes—sobresalen dos. Por una parte, están las de aquellos que consideran que en el oficio de

historiador, la objetividad es un principio de actuación idealizado. Por otra, se encuentran las críticas de otros que cuestionan la asunción por parte de los historiadores científicos de la lógica racionalista del progreso ligada al Iluminismo. El filósofo alemán G.W.F. Hegel (1770-1831) es el padre del Iluminismo, una corriente de pensamiento que defendía que la lucha entre ideas racionales había de llegar a crear "la utopía de una sociedad perfecta". Conforme con Hegel, "todo movimiento [histórico] iba en la dirección de la perfección de los ideales y de la humanidad" (Treviño 16–17). Con el Iluminismo y con Hegel es cuando el principio de 'objetividad' y la noción de 'progreso' se convierten en consustanciales a la Historia moderna occidental y a los distintos tipos de textos producidos en la Modernidad. Unos textos, inicialmente sólo escritos, que se gestan en Alemania y que primero van a circular dentro del país; después, entre el resto de sociedades europeas[58] y que finalmente, van a transitar entre estas sociedades radicadas en Europa y aquellas a las que impusieron su civilización como, por ejemplo, las presentes en América.

De acuerdo con **Robert Nisbet**, "la idea de progreso es característica [definitoria] del mundo occidental. Otras civilizaciones más antiguas han conocido sin duda los ideales de perfeccionamiento moral, espiritual y material, así como la búsqueda, en mayor o menor grado, de la virtud, la espiritualidad y la salvación", pero sólo en la civilización occidental, según Nisbet, existe explícitamente la visión de que toda la Historia "puede concebirse como el avance de la humanidad en su lucha por perfeccionarse, paso a paso, a través de fuerzas inmanentes, hasta alcanzar en un futuro remoto una condición cercana a la perfección para todos los hombres" (Nisbet 7). Esta manera totalizadora de ver y de concebir el pasado, el presente y el

[58] Treviño señala que cabe aclarar que así como el Renacimiento nace en Italia y la Ilustración en Francia, cabe aclarar que ambos fenómenos "se difundieron no sólo por Europa entera, sino que también se exportaron en donde las naciones europeas tuvieron colonias" (Treviño 10).

futuro—que se presenta como resultado del supuesto estudio objetivo, racional, desinteresado y desapasionado de la realidad—se hegemoniza en Occidente, subyace durante décadas en todo texto que se produce, primero escrito y después audiovisual, y deviene—con conocimiento o sin conocimiento manifiesto de sus autores—en un *monumento* a las ideas y a los valores de la Modernidad. De ahí nace el primer *monumentalismo*, el que va a dar paso al segundo, el cual germina con las secuelas de los totalitarismos políticos, las descolonizaciones, las dos guerras mundiales y el Holocausto. Estos sucesos, entre otros, explicarán el escepticismo que va ganando terreno durante la primera mitad del siglo XX alrededor de la existencia de un progreso predeterminado y de una manera de hacer Historia que va a predominar hasta los años 60[59]. La Historia científica, que a finales del siglo XIX supuestamente había resuelto el problema de la 'subjetividad' en el quehacer de los historiadores, a partir de la década de los 60 del nuevo siglo, va acumulando críticas porque se demuestra que en aras de la 'objetividad', no solo ha desdeñado la memoria de las personas y de los grupos[60] no dominantes sino que ha reducido los hechos históricos a los hechos políticos, aplicando las pautas de **Leopold von Ranke** (1795-1886). Este introductor del positivismo como enfoque cuantitativo[61] para la investigación

[59] La historiadora Annette Wieviorka sostiene, en *The Era of the Witness* (2006), que la era del testigo oral se abre durante el desarrollo en 1961 del juicio a Adolf Eichmann, alto cargo de las SS y responsable del plan del Tercer Reich (1933-1945) para llevar a cabo la eliminación sistemática de la población judía europea (Wieviorka 57).

[60] Auguste Comte asegura que el espíritu del 'Positivismo' es social porque "el hombre propiamente dicho no existe, no puede existir más que la Humanidad, puesto que todo nuestro desarrollo se debe a la sociedad, desde cualquier punto de vista que se le mire. Si la idea de sociedad parece todavía una abstracción de nuestra inteligencia, es, sobre todo, en virtud del antiguo régimen filosófico" (Comte, "Discurso" 94–95). Contrariamente a las palabras del fundador del positivismo, teoría que alimenta la nueva manera de hacer Historia, en la práctica, los historiadores científicos a lo largo del siglo XIX van apartándose de la Historia social. Peter Burke ilustra el por qué: "La revolución histórica asociada con Ranke fue, sobre todo, una revolución de las fuentes y los métodos, un viraje del uso de las historias o "crónicas" anteriores hacia el uso de los registros oficiales de los gobiernos". Burke, además, añade: "Los historiadores empezaron a trabajar regularmente en los archivos y elaboraron técnicas cada vez más sofisticadas para evaluar la confiabilidad de esos documentos. Y sostenían que, debido a eso, sus historias eran más objetivas y más "científicas" que las de sus predecesores". En definitiva, según este académico, el alejamiento de la Historia de lo social se debe a que "la historia política era considerada (por lo menos por los profesionales) como más real, o más seria, que el estudio de la sociedad o de la cultura" (Burke 16–17).

[61] En este estudio, el 'enfoque' de una investigación científica se define como "el punto de vista o perspectiva con que se ve determinada cuestión o problema" y el 'método' como "el camino para alcanzar un objetivo" (Manhães s.p.).

histórica es quien promueve que los historiadores se focalicen en el estudio de documentos que extraen de los registros oficiales de los gobiernos y que son producidos por ellos o por instituciones relacionadas (Philp 253).

La evolución de la Historia y del documentalismo cinematográfico como disciplinas tiene paralelismos y mantiene un vínculo estrecho ya desde el nacimiento del cine de la mano de los hermanos Lumière dado que los primeros films—y posteriormente los documentales *clásicos*—destilan cientifismo al igual que los estudios históricos tradicionales. Los Lumière (Auguste (1862-1954) y Louis (1864-1948)) antes que cineastas se consideran creadores de un invento científico capaz de testimoniar de forma objetiva el presente del mundo histórico. El documentalismo ulterior, por su parte, concibe, mayoritariamente, el documental más que como un arte, como una fuente de conocimiento gracias a la imagen y al sonido que captura y que contempla como documentos objetivos extraídos de la realidad[62]. En la misma línea se expresa **Román Gubern** en *Historia del cine* (1969) cuando afirma que en los tiempos de la Modernidad, el realismo es una exigencia "a la que la tecnología ofrece sus instrumentos: la fotografía, el fonógrafo y el cine" (Gubern 13). Incluso ahora, en la actualidad, el término 'documental' sigue siendo definido por algunos como aquello "que se funda en documentos o se refiere a ellos" ("Documental" s.p.). Lo expuesto evidencia que históricamente, el concepto de 'cine documental' se ha querido asociar al de 'documento' y al de 'objetividad' como presuntos garantes para el conocimiento racional, desapasionado y verdadero de la realidad, dos presunciones teóricas que han marcado su teoría, su práctica y su desarrollo.

[62] En febrero de 1926, John Grierson escribe en *The New York Sun* sobre el valor documental de Moana, de Robert J. Flaherty. Grierson en la primera frase del segundo párrafo de su artículo escribe que "Moana siendo un informe visual de los acontecimientos en el día a día de un joven polinesio, tiene un valor documental" (Kahana 86).

En **España**, los primeros que contribuyen a *monumentalizar* una versión de la realidad captada través del cinematógrafo son camarógrafos franceses. Ellos son los que en 1896 llevan el nuevo invento primero a Madrid, Barcelona y Valencia y después, al resto de la Península. Entre ellos sobresalen los nombres de Alexandre Promio (1868-1927), de Charles Kalb (¿?-¿?) y de Eugene Lix (¿?-¿?)[63]. Los españoles pioneros en filmar películas no lo hacen hasta 1897. Es el caso de Fructuós Gelabert (1874-1955)[64] que rueda con una cámara que había construido él mismo. Gelabert, siguiendo el tipo de producciones que entonces era habitual, crea dos piezas: *Salida de los trabajadores de la fábrica España Industrial* y *Salida del público de la Iglesia Parroquia de Sants*[65]. A pesar de que en el año 97, la primera película de Gelabert—*Riña en un café*—no es un documental, en este periodo inicial del cine la gran mayoría de filmaciones sí son documentales en el sentido de que registran actividades cotidianas o eventos sociales, culturales o políticos. A estas primeras manifestaciones del cinematógrafo se las conoce con el nombre genérico de 'vistas'[66], cuando registran pequeños fragmentos de la realidad cotidiana, y con el de 'actualidades'[67] cuando tratan de asuntos de interés informativo. El cine-documento en estos primeros tiempos se estima más atractivo que el cine de ficción, el cual existía, pero era menos

[63] Alexandre Promio fue un operador de cámara de los hermanos Lumière y uno de los pioneros de la cinematografía mundial. Se le considera además el primero en rodar películas en España ("Alexandre Promio" s.p.). El francés Charles Kalb al igual que su compatriota Eugène Lix eran contratados para hacer demostraciones del cinematógrafo. Ellos son quienes exhiben el cinematógrafo por primera vez en el territorio valenciano en el Teatro-Circo de Apolo en septiembre de 1896 y en los meses siguientes también en el Teatro Ruzafa y en el Teatro Princesa ("La llegada" s.p.).

[64] En *Los oficios cinematográficos en España* (1895-1936), disertación completada en el año 2015, Laura López Martín cita a Carlos Fernández para referirse a Gelabert como el padre del cine español (López L. 182), considerado autor de la primera cinta argumental, *Riña en un café* (1897).

[65] Jon Letamendi y Jean-Claude Seguin en "Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza: la fraudulenta creación de un mito franquista" (1999) defienden que durante la dictadura franquista por razones políticas se quiso adjudicar la paternidad del cine español a la película de Eduardo Gimeno Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza (Letamendi y Seguin 397).

[66] Jean Breschand en *El documental. La otra cara del cine* (2004) escribe que en las 'vistas', "el mundo aparece como una serie de cuadros, de momentos aislados, perfectamente recortados" (Breschand 10).

[67] Los primeros films que se producen tanto en España como en México, Chile, Argentina y Brasil son películas a medio camino entre el cine de atracciones y el cine-documento.

apreciado. En *Desvíos de lo real. El cine de no ficción* (2004), Antonio Weinrichter confirma que el cinematógrafo comenzó siendo utilizado como un aparato para documentar la realidad por el "carácter fotográfico del invento". Weinrichter subraya que entonces aún "no se sabía que éste servía para otra cosa" como "contar historias" (Weinrichter 25).

En **América Latina**, las primeras imágenes en movimiento también las filma en 1896 un operador extranjero. Gabriel Veyre (1871-1936), empleado de los hermanos Lumiére en México, es señalado por Rosario Vidal Bonifaz como el autor de 32 producciones catalogables por medio de etiquetas como "escenas cotidianas" (*Alumnos de Chapultepec desfilando*, *El canal de la Viga*); "cuadros folclóricos" (*Jarabe tapatío*, *Pelea de gallos*); "cintas indigenistas" (*Desayuno de indios*, *Grupo de indios al pie del árbol de la noche triste*); "estampas campestres" (*Un amansador*, *Baño de caballos*); "estampas militares" (*Carga de rurales en la Villa de Guadalupe*, *Desfile de rurales al galope el 16 de septiembre*); y imágenes de culto a la personalidad del dictador Porfirio Díaz (*Grupo en movimiento del General Díaz y su familia*, *El presidente de la república paseando a caballo en el bosque de Chapultepec*) (Vidal 76–77). Un año más tarde, en 1897, Ignacio Aguirre (¿?-¿?) se convierte en el primer realizador mexicano de cine al registrar en la capital los films *Riña de hombres en el Zócalo* y *Rurales mexicanos al galope* (García E. 1847). Paralelamente en Buenos Aires, Eugenio Py (1859-1924) rueda *La bandera argentina* y en Chile, Luis Oddó Osorio (1865-1899) estrena tres films: *El desfile en honor del Brasil*, *Una cueca en Cavancha* y *La llegada de un tren de pasajeros a la estación de Iquique*. Brasil, para poder disponer de las primeras imágenes en movimiento, tendrá que esperar hasta 1898 cuando Affonso Segretto (¿?-1920) filma *Una vista de la Bahía de Guanabara* [Uma vista da Baia de Guanabara] (Mouesca y Orellana 14–15).

2.1.1.2. Factores económicos y políticos

Al estudiar el cine—el documental y el no documental—cabe tener siempre presente que las primeras filmaciones son muestra del punto de vista que tenía la burguesía de la realidad, ya que las primeras productoras cinematográficas estaban en manos burguesas. **'Burguesía'**[68] es un término que nace para denominar al grupo social formado por los habitantes de los 'burgos', barrios e incluso pequeñas villas que ya en la Edad Media, se erigen en torno a un mercado que se había establecido previamente al lado de una iglesia o de un castillo (Vicens Vives 155). Los primeros burgueses eran mercaderes, artesanos o ejercientes de las llamadas profesiones liberales, por ejemplo, médicos, escribanos o abogados. No eran campesinos ni siervos y tampoco pertenecían a los estamentos privilegiados (nobleza y clero). Eran personas que, dentro del sistema feudal[69], tenían la libertad de realizar operaciones de compra y venta de productos o de servicios con la finalidad de obtener un beneficio económico para sustentarse. Esta burguesía comercial, nacida en Europa, es la que empieza a acumular el capital que va a hacer posible financiar la 1ª Revolución Industrial (1750-1840)[70] y la que va a sentar las bases para los

[68] En "De la burguesía comercial a la burguesía industrial" (1977), Pedro Molas indica que "quienes tengan alguna familiaridad con la bibliografía histórica habrán observado que se habla, con referencia a siglos muy distantes entre sí en el tiempo, del proceso llamado «del nacimiento de la burguesía». Tal fenómeno, según Molas, "se halla fechado cuando menos del siglo XII al XVIII" y "a cada una de las centurias intermedias se le ha atribuido la ubicación cronológica de este importante hecho histórico". Esta divergencia, conforme su experticia, "no puede por menos que hacernos pensar en que una misma palabra puede recubrir formas sociales diversas, o bien que la llamada burguesía, bajo la sociedad estamental, presenta diferencias notables con el mismo grupo social de los dos últimos siglos" (Molas 89).

[69] El feudalismo es la denominación del sistema político predominante en Europa Occidental en los siglos centrales de la Edad Media (entre el X y el XI), aunque no hay acuerdo entre los historiadores sobre su comienzo y su duración. El feudalismo surge por la inseguridad social e inestabilidad política de la época de las invasiones que se fueron sucediendo durante siglos (pueblos germánicos, eslavos, magiares, musulmanes y vikingos) ("Feudalismo" s.p.). Ante la incapacidad de los monarcas para proteger la totalidad de sus territorios, la única protección provenía de las autoridades locales, nobles laicos o eclesiásticos, que controlaban castillos o monasterios fortificados en entornos rurales (Duby 205 y 288).

[70] La 1ª Revolución Industrial es el proceso de transformación económica, tecnológica y social que se inició en la segunda mitad del siglo XVIII (1750-1780) en Gran Bretaña, que se extendió unas décadas después a gran parte de Europa occidental y a la América anglosajona, y que concluyó entre 1820 y 1840. Durante este periodo se vivió el paso de una economía rural basada en la agricultura y el comercio local a una economía urbana fundamentada en la industria y en la ampliación y diversificación del comercio exterior (Chaves Palacio 95–98).

cambios económicos y políticos que van a suponer el paso del Antiguo Régimen al Nuevo[71]. El acopio de recursos económicos por parte de los burgueses, que va a dar origen al capitalismo y al cambio de modelo de Estado, tiene lugar en tres periodos de tiempo. El primero, el de la Baja Edad Media, se extiende entre el siglo XI y el XV; el segundo periodo, el del Renacimiento, abarca del siglo XV al XVII; y el tercero, el del Siglo de las Luces, comienza en el siglo XVII y finaliza a inicios del siglo XIX.

El **primer periodo de acumulación de capital (s.XI-XV)**—indispensable no sólo para explicar la Revolución Industrial (1750-1840) y el capitalismo, sino también para comprender tanto el surgimiento del Estado moderno (s.XV-XVI) como la aparición del cine (1895) y sus *monumentalismos*—, se inicia en el momento que en Europa cesan las agresiones entre pueblos europeos y las invasiones extranjeras (Landes 10). Entonces, se introducen nuevas técnicas de cultivo como los sistemas de rotación o el uso del molino de agua que favorecerán el aumento en la producción de las tierras. También tienen lugar mejoras en la explotación de la ganadería y todos estos progresos generan un excedente agropecuario que en épocas pretéritas no existía, lo que hace posible el auge del comercio en distancias cortas y, más adelante, en largas. La expansión, primero, comercial y, después, militar de los europeos hacia África, Asia y América conecta el primer periodo en el que la burguesía hace fortuna con el segundo: el del Renacimiento.

[71] El Antiguo Régimen (AR) es un orden político, social, económico que caracterizó Europa y sus colonias durante los siglos XVII y XVIII hasta la llegada de la Revolución Francesa (1789) cuando se da inicio a un Nuevo Régimen. En el AR, la forma de gobierno es la monarquía absoluta, caracterizada por el mandato de un rey elegido por Dios para atesorar los tres poderes (judicial, legislativo y ejecutivo). La sociedad en el AR está constituida por tres grupos cerrados a los que se accede fundamentalmente por nacimiento. Dos de tipo privilegiado—formados por la nobleza y el clero—y un tercer grupo no privilegiado—llamado tercer estado—, en el que se encuentra la mayoría de la población. Por un lado, los burgueses y los artesanos y por el otro, los campesinos, los siervos y los mendigos en una situación más precaria que los anteriores. En cuanto a la economía, la principal actividad en el AR es la agricultura. Se produce lo justo para sobrevivir y por ello, a esta economía se la considera de subsistencia aunque en esta etapa, el comercio es creciente ("Antiguo régimen" s.p.).

Este **segundo periodo de capitalización** de la burguesía—que comprende entre el siglo XV y el XVII—está marcado por el inicio del colonialismo portugués (1415), español (1492), francés (1534), inglés (1577) y neerlandés (1603) y es un tiempo que hace posible que la semilla de la modernidad económica europea germine. Por una parte, la colonialización aporta a los burgueses "el capital necesario para [seguir con el camino hacia] la reconversión económica de un exclusivo sistema de producción agrícola-ganadero en uno comercial o mercantil". Por otra parte, el colonialismo y la concentración de capital en manos de la burguesía hace factible que ésta lidere la siguiente fase de un capitalismo incipiente, una fase "más elaborada" que se caracteriza por contar con el "intercambio monetario", "con una banca, con préstamos, con seguros y con una economía que [definitivamente] desafía a los terratenientes de la aristocracia así como a los de la iglesia)" (Treviño 12–13). Los miembros de esta nueva burguesía financiera junto con los de la antigua burguesía comercial son los que acaban por sentar las bases de la transición del 'feudalismo' al 'capitalismo', entendiendo este último como el régimen económico que se basa en el capital privado como elemento de producción de riqueza[72]. Ambas burguesías—preocupadas por la protección y el desarrollo de sus intereses y actividades—van a encontrar sus mejores aliados en las cortes protestantes, embriones de los estados modernos[73]. Es en estas cortes independientes de la Iglesia católica y en las que, a diferencia de las cortes

[72] La definición de la palabra 'capitalismo' ha generado y genera debate. En 2014, la Real Academia Española (RAE) definía 'capitalismo' como "régimen económico fundado en el predominio de bienes de capital como elemento de producción y creador de riqueza" (Barahona s.p.). En 2021, la RAE establece que el capitalismo es un "sistema económico basado en la propiedad privada de los medios de producción y en la libertad de mercado" ("Capitalismo" s.p.). El cambio se debe a la constatación que tanto en el capitalismo como en el socialismo predominan los bienes de capital—inmuebles, maquinaria o instalaciones de cualquier género—como elemento de producción y creador de riqueza. No obstante, en el primero existe la propiedad privada, el mercado y el precio y en el segundo, no (Sánchez s.p.).

[73] Frente a las ambigüedades en el uso de la palabra 'Estado' y de la expresión 'Estado moderno', este apartado parte de dos presupuestos. El primero es la definición de 'Estado' como sistema de organización política que puede tomar diversas formas. El segundo presupuesto es la visión de que en Occidente, el 'Estado moderno', con base en los grandes periodos históricos establecidos por Treviño, es fruto de un largo proceso de evolución que abarca desde la Baja Edad Media hasta mitad de siglo XX en el cual se suelen diferenciar cuatro manifestaciones diferentes: el Estado absoluto, el Estado liberal, el Estado totalitario y el Estado de derecho (democrático y social) (Enériz 45–65).

feudales, la autoridad del rey es ya absoluta y se alza por encima de clérigos y de señores donde se reúnen nuevos pensadores, por un lado, y, por el otro, burgueses interesados en financiar "los proyectos científicos que en en el siglo XVIII generarían una revolución industrial" (Treviño 12–13) y darían origen, también, a la aparación del cinematógrafo 100 años más tarde.

Para poder explicar la evolución científico-tecnológica, económica y política que se va a vivir en Europa, es importante tratar antes sobre el **tercer periodo de acopio de recursos** por parte de los burgueses, el llamado Siglo de las Luces (s. XVII-XIX). En este tiempo es cuando se da la consecución de otra revolución clave, primero auspiciada y después traicionada, por la burguesía: la Revolución Francesa (1789-1799). La inadecuación entre el considerable poder económico que ya tenían los burgueses y el nulo poder político que detentaban, les lleva a reclamar y a luchar por una nueva organización del estado: el liberal, aquél en el que en el que el poder de la máxima autoridad estatal ha de estar sometido al reconocimiento del súbdito-ciudadano como portador de derechos fundamentales y como sujeto de libertades públicas. Asimismo, el poder de la máxima autoridad del estado—creen los burgueses y el resto de revolucionarios—ha de estar condicionado a la aceptación de la separación de poderes que ha de dar lugar a un órgano de representación social—el parlamento—y a una constitución que apoye el contrato social entre una sociedad y sus gobernantes. Gracias al Estado liberal es cómo la burguesía accede por vez primera al poder político desde donde—parapeteada en el racionalismo, el cientifismo, el capitalismo y el liberalismo[74]—propugna una forma nueva de ver

[74] El liberalismo—un movimiento político de origen económico y filosófico—defiende que la libertad personal individual es la vía para conseguir el progreso de la sociedad. En el siglo XIX, el liberalismo va a modificar el estatus político de los hombres caucásicos libres, individuos no vinculados ni con la Iglesia ni con la aristocracia. Estos consiguen acceder al sufragio censitario, el derecho de voto para aquéllos cuyas rentas superan una mínima cuantía. Más tarde, los hombres caucásicos libres lograrán el sufragio universal. En cuanto a las mujeres, éstas quedan excluidas del sufragio censitario y universal durante largo tiempo. El surgimiento del movimiento sufragista femenino oficialmente se sitúa en 1848 en Estados Unidos con la Declaración de Sentimientos de Seneca Falls. Esta declaración—considerada como el texto fundacional del feminismo como movimiento social (De Miguel y Cobo 205)—es el inicio del fin de la delimitación del derecho a voto. No obstante, es de rigor no olvidar que en otras

el mundo basada en la posibilidad de progreso material, moral y espiritual para todos los individuos de la sociedad. Según afirman los burgueses, sin distinciones entre personas aunque en realidad, sí las haya.

Por ejemplo, existen claras diferencias entre cómo vive la nueva burguesía industrial—surgida después de la comercial y la financiera—y los cómo sobreviven los obreros[75], futuros espectadores de cine. Las condiciones de explotación por las jornadas de trabajo prolongadas[76], por la discriminación salarial de las mujeres y por el empleo infantil dan lugar en 1848, también en Francia, a un nuevo tipo de movilizaciones que se expanden con rapidez por prácticamente toda Europa central. Estas movilizaciones—que se caracterizan por ser las primeras reivindicaciones no de carácter político, sino obrero—cuentan inicialmente con el apoyo de la media-baja burguesía[77] que ante una alta burguesía[78] que monopoliza el poder desde 1830, decide aliarse con el proletariado para reclamar al Estado protección y mejora de sus condiciones de vida y de trabajo. En el instante que los obreros empiezan a ganar fuerza y amenazan el nuevo orden sociopolítico en el que los burgueses son la clase social dominante, las dos burguesías se unen de nuevo[79] para hacer fracasar la revuelta. Sin embargo, las demandas que motivan las movilizaciones fallidas van a transcender el año 48 y van a servir para impulsar una nueva

culturas las mujeres habían luchado por su reconocimiento con anterioridad (García Campos s.p.).

[75] Un obrero es un individuo que desarrolla una labor física a cambio de una remuneración. Habitualmente trabaja en entornos industriales. La aparición de esta figura se sitúa históricamente en el nacimiento de la industria moderna, con la 1ª Revolución Industrial y los cambios socioeconómicos que conlleva ("Obrero" s.p.).

[76] Cabe señalar que en estos tiempos en el continente, la semana laboral oficialmente establecida podía alcanzar los siete días sin descanso alguno, con turnos de trabajo de 14 horas ("Revolución" s.p.).

[77] La 'burguesía media' incluye a pequeños empresarios o empleadores de pequeño número de personas y la 'baja' está formada por individuos que cuentan con un mínimo nivel de propiedades y renta. La burguesía 'media' y la 'baja' constituyen la a menudo llamada 'baja burguesía ("Burguesía" s.p.).

[78] La 'alta burguesía', también conocida como gran burguesía, es un grupo social formado por "individuos de gran cantidad de patrimonio", "emplean a otros muchos" y constituyen parte de las "élites sociales, políticas y económicas" ("Burguesía" s.p.).

[79] Entre 1789 y 1848, la burguesía pasa de ser una clase 'revolucionaria' a una clase 'conservadora'. En Francia, la revolución de 1848 "tuvo dos episodios diferentes: el de febrero y el de junio. Contra la 'gran burguesía' se hizo la revolución de febrero, pero cuando el proletariado amenazó el orden social en junio, la 'pequeña' [media y baja] y la 'gran burguesía' [alta] se unieron ante la subversión proletaria" ("Revoluciones" s.p.).

transición política: la del Estado liberal al democrático, otro estadio del Estado moderno, en el que se incrementa la participación obrero-ciudadana en el ejercicio del poder. Si antes de 1848 las primeras asociaciones obreras fundadas a partir de 1830 actuaban como organizaciones políticas extraparlamentarias inspiradas por el socialismo utópico[80], después del 48 y con la publicación del "Manifiesto comunista"[81] de Karl Marx (1818-1883) y Friedrich Engels (1820-1895), el camino de estas agrupaciones proletarias hacia su constitución formal como partidos y su entrada oficial en los parlamentos es cuestión de pocas décadas más.

En 1869, nace el **primer partido socialista** fundado en Europa. De carácter reformista aunque también marxista, el Partido Socialdemócrata Obrero de Alemania (SAPD), precedesor del actual Partido Socialdemócrata Alemán (SPD), vive en 1875 un profundo debate que influirá en el resto de partidos socialistas europeos y que prologará la posterior Guerra Fría (1945-1989), un enfrentamiento económico, político, ideológico, militar e informativo iniciado al término de la 2ª Guerra Mundial entre los bloques Occidental (capitalista) y Oriental (comunista), liderados por Estados Unidos y la Unión Soviética respectivamente ("Guerra Fría" s.p.)[82]. A un lado del SAPD, se encuentran los partidarios de seguir con las directrices de Marx. Ellos defienden que

[80] El término 'socialismo utópico' se refiere al primer socialismo que nace en Europa. Es un socialismo crítico con la incapacidad de los partidos burgueses para garantizar a los obreros los derechos y las libertades que propugnan para todos, pero a la vez, es ineficiente al proponer soluciones realistas para mejorar las condiciones de vida de los trabajadores. El socialismo utópico, cuyos representantes más destacados son Henri de Saint-Simon (1760-1825) en Francia y Robert Owen (1771-1858) en Inglaterra, es anterior al 'socialismo científico', también conocido como marxismo ("Socialismo utópico" s.p.).

[81] El "Manifiesto comunista" es un encargo de la Liga de los Comunistas, una organización revolucionaria nacida en Londres en junio de 1847 para la emancipación de la clase obrera, liderada por la misma clase obrera. El texto, un detallado programa teórico y práctico destinado a servir de guía ideológica y de actuación de la Liga, se convierte en el documento fundacional del 'socialismo científico' o 'marxismo' que defiende la instauración del comunismo para acabar con la lucha entre explotadores y explotados, entre clases dominantes y clases oprimidas ("Manifiesto" s.p.).

[82] Existe un cierto desacuerdo sobre cuándo comenzó exactamente la 'Guerra Fría'. Mientras que la mayoría de historiadores sostienen que empezó nada más acabar la 2ª Guerra Mundial, otros afirman que los inicios de la 'Guerra Fría' se remontan al final de la 1ª Guerra Mundial cuando se producen tensiones entre el Imperio ruso, por un lado, y Estados Unidos, por el otro. Para ellos, el choque ideológico entre el 'comunismo' y el 'capitalismo' se habría producido a partir de 1917, tras el triunfo de la Revolución rusa. Éste habría sido uno de los primeros eventos que provocó erosiones considerables en las relaciones ruso-estadounidenses (Gaddis 57).

para mejorar las condiciones de trabajo de los obreros, se debe tomar el control del poder político en lugar de la burguesía por medio de una revolución e implantar la Dictadura del Proletariado que ha de llevar a acabar con el capitalismo, la propiedad privada y la sociedad de clases. Al otro lado de la contienda partidista abierta en Alemania, se hallan los reformistas, los que en contraste con las tesis de Marx, propugnan 'no destruir' sino 'reformar' la sociedad capitalista a través de medios pacíficos y democráticos manteniendo el sistema parlamentario y la democracia liberal. La primera facción constituida por los defensores de las ideas de Marx son los llamados revolucionarios-marxistas/comunistas. La segunda, la integran los reformistas-socialistas. Ambas facciones representan los dos grupos en los que se va a escindir el socialismo en Europa[83], un movimiento político y económico cuya Historia es clave para entender el progresivo acceso por parte de la clase obrera a tiempo de ocio[84].

Durante la ***Belle Époque*** **(1871-1914)**[85]—con parte del proletariado ya disponiendo de cierta cantidad de tiempo lúdico—los hermanos Lumière inventan el cinematógrafo. Antes existieron toda una serie de espectáculos visuales previos al cine, entre otros, sombras chinescas, linternas mágicas y artilugios ópticos como el quinetoscopio[86] que presentaban imágenes cada

[83] Los principios y los partidos revolucionarios-comunistas son los que al comenzar el siglo XX triunfan en el este de Europa, pero a medida que las décadas avanzan, los partidos socialistas de la zona oeste aceptan las reglas de la democracia y defienden el Estado del Bienestar Social.

[84] El *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE), define 'ocio' como "tiempo libre de una persona" ("Ocio" s.p.). El concepto contemporáneo de 'ocio' en contraposición con el de 'trabajo', surge a mediados del siglo XVIII de una reivindicación del movimiento obrero en Gran Bretaña que durante la 1ª Revolución Industrial demanda reducir la extensión de la jornada laboral y establecerla en ocho horas diarias. El lema de la demanda "8 horas para trabajar, 8 horas de recreo, 8 horas para dormir" es creado en 1817 por el socialista utópico Robert Owen difusor de la idea de que la calidad del trabajo de un obrero tiene una relación directamente proporcional con la calidad de vida del mismo ("Jornada" s.p.).

[85] La *Belle Époque* es una expresión en francés utilizada para designar el período de la Historia de Europa comprendido desde el final de la Guerra franco-prusiana en 1871─coincidiendo la Paz armada, con la 2ª Revolución Industrial y con el segundo periodo de colonización─hasta el estallido de la 1ª Guerra Mundial en 1914 ("Belle" s.p.).

[86] En 1891 Thomas Edison y William Dickson inventan el quinetoscopio. El dispositivo era un aparato desarrollado a partir de la versión del zoopraxiscopio de Eadweard Muybridge y destinado a la visión individual de bandas de imágenes continuas, pero sin la posibilidad de ser proyectadas en una pantalla. El quinetoscopio tampoco era una máquina para grabar imágenes ("Quinetoscopio" s.p.).

vez más próximas a la realidad y que establecieron una tipología de espectáculos y una forma de consumo de los mismos que se heredaron y se mantuvieron en los primeros momentos de la aparición del cinematógrafo (Fontanella 14). Estos espectáculos—a los que se suma el cine y a los que eran aficionados no únicamente las clases acomodadas, sino también las obreras—tienen lugar en las ferias donde unas y otras clases se entremezclan. Por ello, el cine de los orígenes se conoce como 'cine de atracciones', término acuñado por Tom Gunning y que se refiere al período que va desde 1895 hasta 1908 cuando se producen los primeros films que venden la oportunidad de tener una experiencia visual a través de la contemplación de la realidad en movimiento (Kuhn y Westwell 76–77).

Las **vistas**—films breves, de un solo plano-secuencia, que reproducen el movimiento, el espacio y el tiempo reales—son películas primigenias del 'cine de atracciones' y del 'cine-documento'[87] que consiguen gran éxito de público en Francia. Ante este logro, los Lumière deciden encargar al ingeniero Jules Carpentier fabricar un gran número de cámaras, nombrar a agentes de su empresa en las principales capitales de Europa y de América, y formar a jóvenes operadores dispuestos a viajar por los cinco continentes para rodar escenas locales. Pedro García Martín explica que "la selección de personal resultó fácil y barata: [los Lumière] entrevistaron a los recién licenciados de las facultades y escuelas técnicas de Lyon más capaces para el oficio y les impartieron un curso acelerado de filmación y proyección. Asimismo, les proporcionaron un equipo técnico y las credenciales necesarias para realizar su trabajo por todo el mundo" (García Martín s.p.). Es así como los hijos de un burgués francés propietario de un estudio fotográfico,

[87]Claro ejemplo de la naturaleza dual de las primeras películas protodocumentales es *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1985). El film de los Lumière parece que se hizo célebre por el impacto que provocaba en sus espectadores, quienes al visionar por primera vez las imágenes tenían la impresión que a la llegada a la estación de La Ciotat, el tren se precipitaba sobre ellos. Aunque la veracidad del hecho no pueda contrastarse, el éxito de la película sí habla de una temprana lección que aprenden los camarógrafos: la atracción del público por las escenas de acción.

dos hermanos formados en distintas áreas científicas—la Medicina y la Biología por parte de Auguste, y la Física y la Química en el caso de Louis—logran a partir de 1896 expandir internacionalmente su invento y sus **películas protodocumentales**.

Tanto en **España** como en **México**, **Chile**, **Argentina** y **Brasil** las primeras 'vistas' de la realidad se captan y se proyectan gracias a la pericia de los camarógrafos de los Lumière hasta que paulativamente éstos son substituidos por operadores locales, miembros de la burguesía autóctona. Comienza también en esta época, el registro de **actualidades**, es decir, la filmación de personalidades, de eventos y de celebraciones consideradas de interés informativo y que a inicios del siglo XX, darán paso a las noticias (filmadas y/o recreadas)[88]. Estos registros con cierto tratamiento periodístico—que son los que aparecerán entre 1905 y 1908 en los **noticiarios cinematográficos**[89]—pueden estar compuestos de un plano único (sin montaje) o de un conjunto de planos y, según María Antonia Paz e Inmaculada Sánchez, pueden llegar a mezclar imágenes extraídas de la realidad con imágenes obtenidas de una realidad recreada en caso de "obstáculos [técnicos, de infraestructura o gubernamentales] para acceder a la información" (Paz y Sánchez 17).

En 1918 aparece un cuarto tipo de película protodocumental: los ***travelogues*** o films de

[88] José María Lora sostiene que fue Georges Méliès quien "popularizó la reconstrucción de acontecimientos que intercalaba en sus proyecciones a modo de [los futuros] noticieros, como *El zar de Rusia en París* (1896) o *El acorazado Maine* (1898)" (Lora 55). Juan José Díaz Aznarte, por su parte, revela que "en ocasiones, ambas formas (noticias filmadas y reconstruidas), se presentan conjuntamente" como en el caso de La coronación de Eduardo VII (1902), ceremonia que filmó con un amplio grupo de actores y figurantes y en la que incluyó imágenes no recreadas de la comitiva real rodadas en exteriores (Díaz Aznarte 5). Mención a parte merecen las películas que Díaz Aznarte califica de "noticias patrocinadas" como es el caso de *A Day in the Life of a Coal Miner* (1910), financiada por la compañía de ferrocarriles London & North Western Railway (10).

[89] El nacimiento de los noticiarios modernos a principios de siglo, en 1905 en Estados Unidos y en 1908 en Francia con Pathé (Paz y Sánchez 1). Los primeros noticiarios en América Latina son *Cinejornal Brasil* (1912-1913) de Alberto y Paulino Botelho y en Argentina, *Film Revista Valle* (1920-1931) de Federico Valle (Paranaguá 25). *Chile Actualidades de Magallanes* (1920-1922) de Antonio Radonich y José Bohr y *Revista Ehlers* (1922-1929) de las mexicanas Adriana Elhers y Dolores Elhers son otros ejemplos primerizos producidos en el subcontinente americano. En España, el primer noticiario documentado es *Revista Española/Revista Studio* (1915-20) de Joan Solà y Alfred Fontanals (Díaz Aznarte 2).

viajes (Ortega s.p.). Estas películas a las que también se conoce como *film documentaires* funcionan como ventanas abiertas al mundo, permitiendo al espectador occidental conocer culturas y territorios considerados exóticos. En una época en que el turismo es un lujo para unos pocos privilegiados, los *travelogues*—que jugarán un rol clave en la consolidación del documental de las décadas del 20 y 30—satisfacen la curiosidad popular e incluyen al mismo tiempo, un componente educativo demandado por el gusto burgués de la época. Sin embargo, este componente educativo de las películas de viajes no es altruista. Los *travelogues* al ser producto de una tecnología dominada exclusivamente por el hombre blanco burgués, son también "vehículo para transmitir las ideas, los prejuicios y los modos de ver [la realidad] específicos de sus productores". En tanto que producciones discursivas, estos films más que informar sobre uno u otro lugar o sobre una u otra cultura, pretenden convencer o persuadir al espectador sobre un punto de vista concreto respecto al mundo histórico y para ello emplean "una modalidad expositivo-argumentativa que partía siempre de una premisa [de la realidad] más o menos definida" (Cuarterolo s.p.). La confianza ciega que el espectador de la sociedad decimonónica—el burgués y el no burgués—deposita en la capacidad del cine para reproducir objetivamente el mundo histórico hace que los *travelogues* se conviertan en la primera forma fílmica compleja usada para sustentar discursos monolíticos sobre la realidad. La segunda es el último tipo de película protodocumental: la'propaganda'[90]. Estos films—que sientan las bases del primer *monumentalismo*—antes de la 1ª Guerra Mundial (1914-1918), también empezarán a ocupar las pantallas de cine.

[90] Este estudio entiende como 'propaganda' todo "intento deliberado de un individuo o grupo de formar, controlar o alterar las actitudes de otras personas [por medio de la distribución o difusión de información parcial o sesgada sobre un asunto] con el propósito de que la reacción de los influenciados sea la deseada por el propagandista" (Qualter 27).

El primer *monumentalismo* nace con el cine documental de los años 20 y no muere con el surgimiento del segundo *monumentalismo* en los años 60. El primer cine documental *monumental*—que se presenta a sí mismo como fuente fiable de conocimiento de la realidad y de la verdad por aproximarse al mundo histórico de manera objetiva—existe todavía hoy para seguir reafirmando el *statu quo*. También persisten las producciones del segundo cine documental *monumental*, el que después de las dos guerras mundiales y el Holocausto convierte el testigo en un elemento central para conocer la realidad de lo ocurrido. El segundo *monumentalismo*—difusor de una narrativa alternativa a la establecida por la Historia o 'memoria oficial'—deposita confianza ciega en los testimonios a los que trata como legítimos sustitutos de documentos para representar el mundo histórico con fidelidad. Los realizadores de esta tipología de *monumentalismo*—en contraste con los del primero—entienden que la representación de la realidad y la verdad puede basarse en pruebas y argumentos subjetivos, además de los objetivos. Los segundos *monumentalistas* conciben los términos 'realidad', 'objetividad' y 'verdad' de forma menos absolutista que los primeros. No obstante, se resisten a que dejar de diseñar y describir sus trabajos por medio de estos tres conceptos porque tienen miedo que si así lo hicieran, sus films serían invalidados como fuente de conocimiento sobre el mundo histórico.

2.1.1.3. Factores culturales

La **civilización occidental moderna**—entendida como un conjunto de costumbres, ideas, creencias, cultura y conocimientos científicos y técnicos que caracterizan a un grupo humano en un momento de su evolución ("Civilización" s.p.)[91]—se caracteriza por el

[91] La definición de 'civilización' corresponde a la acepción número 3 del término publicado en del *Diccionario de la Real Academia Española* ("Civilización" s.p.).

predominio de la tecnología y de los intereses económicos y militares ligados a ella. Son muchos los avances científico-tecnológicos que aporta la Modernidad, un periodo que abarca más de cinco siglos y que en su etapa postrera supone un proceso de ruptura con la Edad Media. Destacan, por ejemplo, los avances relacionados con los medios de comunicación, como el teléfono (1854) y la radio (1894) o los vinculados con los medios de transporte, como la locomotora (1804) y el avión (1890). Otros inventos novedosos de la época que cuentan con el patrocinio directo de la burguesía—grupo social dominante del momento—son la fotografía (1830) y el cine (1895). Esta última innovación va a ser clave para difundir y monumentalizar creencias, valores y prácticas que rompen con la tradición religiosa medieval, que abrazan el pensamiento científico-racionalista y que sitúan al hombre en el centro del mundo en lugar de Dios, haciéndolo dueño y responsable de su destino. Por primera vez en la Historia, el ser humano piensa y siente que él y no Dios tiene la capacidad de decidir sobre su propia vida, sobre su presente y sobre su futuro. Es en este contexto cuando se establece el 'progreso' individual y social como el objetivo a alcanzar y con él, aparecen los metarrelatos que venden, entre otras narrativas, la razón como único instrumento organizador de la sociedad, la libertad generalizada a todos los hombres o el enriquecimiento de la humanidad a través de la tecnociencia.

El cine no es el único medio por el que estas metanarrativas o ideologías del progreso se hacen eco. Durante la Modernidad, tanto el arte como la **ciencia** y la **tecnología** van a colaborar a propagar discursos absolutistas y totalizadores que ofrecen un único marco para la comprensión y la interpretación del mundo; y que basan la validez de la idea de 'progreso' que proponen en la presunta satisfacción de un interés común universal y en la supuesta garantía que en un futuro, dicha idea habrá de hacerse realidad (Lyotard, "Posmodernidad" 29–30). No obstante, el cine—por su carácter popular y por su capacidad de difusión—se convierte en el

medio más eficaz para transmitir y totemizar las ideologías del progreso, tanto a través de producciones documentales como no documentales. Puede existir el credo equivocado que alzar monumentos no es compatible con la idea de 'modernidad', que un monumento moderno no tiene motivo de existir porque ser moderno "supone cortar radicalmente todos los lazos con el pasado" (Huyssen, "En busca" 147). A pesar de esta creencia típica y tópica, cualquier civilización—y la moderna no es una excepción—genera inventos, discursos e instituciones para relatarse, monumentalizarse y para pasar a la posteridad. Esta tendencia ya se observa en las pinturas y en los grabados rupestres, los antecedentes más cercanos a los símbolos previos a la escritura. Más tarde, se evidencia también con el primer sistema de codificación de signos gráficos para transmitir y conservar información; un sistema nacido de la mano de los sumerios, quienes en torno al 3.500-3.000 a.C ya grababan mensajes religiosos, comerciales y épicos en escritura cuneiforme.

En la civilización moderna, la obsesión memorialística de la burguesía se certifica y vehicula a través de los primeros films *monumentales* producidos. Así también lo interpretan Jean Breschand y Andrea Cuarterolo. **Breschand** afirma que las 'vistas', las 'actualidades' y las primeras películas filmadas "no dejan de remitir a la forma [compulsiva] en que una burguesía se representa a sí misma y representa su dominio del mundo"; y subraya que con los primeros films, "toda una estética del monumento aflora" (Breschand 10). En la misma línea se expresa **Cuarterolo** quien hablando de los films de viajes o *travelogues*—considerados por John Grierson (1898-1972) el primer capítulo de la Historia del documental (Sussex 29)—sostiene que éstos casi siempre presentan el mismo relato: el de "un choque o lucha entre la civilización encarnada en la figura del explorador blanco" y "la barbarie representada [. . .] por los pueblos 'primitivos'" que habitan las tierras que este visita (Cuarterolo s.p.). Las afirmaciones tanto de

Breschan como de Cuarterolo demuestran que, al igual que en otras etapas históricas anteriores, en la Edad Moderna existe la obsesión de los grupos económicos y políticos dominantes por hacer patente su supremacía social y por perpetuar su recuerdo a través de una **'cultura de la memoria'** única que sólo refleja la perspectiva y la experiencia que tiene del mundo quien administra el poder.

Dos hechos relacionados con la memoria sí son propiamente novedosos de la etapa de la Modernidad. El primero es que en ella, se utiliza, por vez primera, un medio audiovisual para difundir discursos monolíticos que propagan esta memoria única, también llamada oficial o Historia (Jelin 40). El segundo hecho que singulariza la cultura de la memoria de la Edad Moderna es que en esta época se vislumbran los albores de lo que se puede denominar **'cultura de la contramemoria'** que con el paso de las décadas también tendrá en el cine un aliado indispensable para su reconocimiento y expansión. No es que la 'contramemoria' no existiera antes de la Modernidad. Volviendo a Jelin, ésta deja claro que al mismo tiempo que quedan establecidas las narrativas canónicas públicas o oficiales, siempre se fundan los relatos alternativos en los cuales se refugian las 'memorias privadas' (Jelin 41). Sin embargo, en la Edad Moderna es la primera vez que aquellos que detentan el poder—en este tiempo, los miembros de la burguesía—admiten públicamente la posibilidad de que existan discursos sobre el pasado y sobre el presente que no comulguen con los que ellos tienen la voluntad de convertir en dominantes y hegemónicos. El Estado 'democrático' y más adelante el 'social'—principalmente a través de la institución parlamentaria—son los que hacen posible la emisión y circulación en el espacio público de discursos antes silenciados sobre la vida presente y pasada de grupos políticamente no dominantes.

Es el caso, en particular, de los discursos de los integrantes de los primeros partidos

marxistas/comunistas quienes dentro y fuera de la sede parlamentaria—gracias a los derechos de libertad de expresión adquiridos—refutan la visión idealizada de la Modernidad que diseminan los partidos burgueses al contraponerla con la realidad vivida por los obreros en las fábricas. Mientras la burguesía y la cultura burguesa defienden la segura emancipación del ser humano durante la Edad Moderna por medio, por ejemplo, de la existencia de libertad de trabajo o de la posibilidad de ascender en la escala social, los partidos marxistas/comunistas denuncian la explotación del proletariado por parte de la burguesía y la de las naciones no europeas en manos de las europeas (Marx y Engels 74). La lucha memorialística entre el discurso de la burguesía y el de los portavoces de contrarelatos y de contramemorias no se origina sólo—como típicamente se ha inducido a creer—en la diferencia de 'clases' o en la diferencia de 'culturas', sino también en la manera de ver e interpretar la idea de 'progreso' en el presente y en el pasado, por no hablar del futuro. El nuevo debate público entre la memoria y la contramemoria del progreso vivido emerge y se enmarca en una civilización moderna impuesta que se define "en lo económico, por el industrialismo y el capitalismo; en lo político, por el estatismo y el régimen de partidos; y en lo cultural, por el materialismo científico[92] y las ideologías" (Razeto s.p.).

Con el paso de las décadas, este debate entre 'memoria' y 'contramemoria' se va a

[92] El 'materialismo científico'—también llamado materialismo vulgar por sus críticos—es una forma de materialismo, una corriente filosófica que surge como contrapartida de otra denominada 'idealismo' para responder a aquella cuestión fundamental de la filosofía sobre qué es primero: el pensamiento o lo material. El materialismo le da absoluta preeminencia al mundo material, defendiendo que lo material siempre precede al pensamiento. El concepto no afecta solo a la visión filosófica del mundo sino también a la Ciencia ("Materialismo" s.p.). El materialismo científico—aparecido en Alemania a mediados del siglo XIX—defiende una visión general del mundo basada en la que idea de 'progreso' está basada en el desarrollo de la Ciencia como vía de conocimiento de la realidad. Para sus partidarios, el mundo es material y existe de manera objetiva, independientemente de la conciencia. Según esta concepción, el mundo está formado únicamente por entidades materiales—que son como las describen las Ciencias Naturales—y está gobernado exclusivamente por fuerzas físicas. Engels y Marx critican el materialismo científico por limitar la concepción del mundo a una realidad física, excluyendo del campo del análisis los procesos históricos y las realidades sociales. Esta forma de materialismo, que consideran inconclusa, es calificada por Engels de "vulgar", porque consiste, en el mejor de los casos, en una simple comprensión de los mecanismos de la naturaleza. Marx, por su parte, condena la aplicación del método de estudio de las Ciencias Naturales al estudio de la organización social porque esta manera de proceder conduce, según él, a legitimar el orden existente ("Materialismo científico" s.p.).

trasladar al cine. Con las secuelas de los totalitarismos políticos, las descolonizaciones, las dos guerras mundiales y el Holocausto, entre otros sucesos, el escepticismo va ganando terreno durante la primera mitad del siglo XX alrededor de la Modernidad, de la existencia de un progreso predeterminado y de una manera de hacer Historia y cine que va a predominar hasta la llegada de los años 60. A partir de esta década, el cientifismo—estrechamente vinculado a un tipo de civilización, de cultura, de Historia y de cine documental—va acumulando críticas porque se demuestra que en aras de la objetividad, no sólo se ha desdeñado la memoria de las personas y de los grupos no dominantes sino que se ha reducido los hechos históricos a meros hechos políticos. En estas circunstancias, al **primer *monumentalismo***, transmisor de la 'memoria oficial', se le suman los segundos documentales *monumentales*, promotores de la 'contramemoria'. De la mano del Tercer Cine, los segundos monumentalistas—difusores de la perspectiva de 'los otros' dentro de una civilización dominada por la burguesía—van a depositar confianza ciega en los testimonios de los testigos anónimos del presente y del pasado para representar con fidelidad lo sucedido en el mundo histórico. El **segundo *monumentalismo***—a diferencia del primero—considera el testimonio oral de personas privadas legítimo sustituto de los documentos oficiales escritos, principal referencia valorada hasta el momento.

Durante la Edad Moderna, el invento del cine se convierte en transmisor de discursos *monumentalistas* y—utilizando la terminología de Christian Metz—también deviene una institución formada por sujetos que se relacionan con las películas de una manera u otra. La nueva institución—siguiendo con Metz—está constituida por los que hacen las películas, los que las ven y los que escriben y/o hablan sobre ellas (Metz 301–306). Los tres estamentos—en el caso del cine documental—producen, consumen y analizan producciones del primer *monumentalismo* hasta la década de los 60 y a partir de esta fecha, son testigos del surgimiento

de cineastas, espectadores y filmólogos[93] que muestran su disconformidad con la memoria oficializada del mundo y con la manera de hacer cine hasta la fecha. El segundo *monumentalismo*—surgido a partir de los 60—, sin duda, mira el presente y el pasado desde una perspectiva ideológica distinta al primero, pero está claro que sus cineastas cuando representan y argumentan sobre el mundo histórico totemizan su visión de la realidad al igual que los realizadores del primer *monumentalismo*. La polarización entre puntos de vista próximos a la 'memoria oficial' o a la 'contramemoria' no se limita a los directores, se extiende también entre los espectadores y los filmólogos. La división de cineastas, espectadores y filmólogos en dos extremos opuestos se explica como resultado del enfrentamiento vivido en los parlamentos de España, México, Chile, Argentina y Brasil por las **políticas de la memoria**. Estas políticas—aún cuando afectan a los intereses generales—son utilizadas como un instrumento partidista para manipular las emociones de los ciudadanos y para lograr que voten a un candidato u otro en beneficio de unas siglas políticas y no en pro de la convivencia.

2.1.1.4. Factores epistemológicos[94] y tecnológicos

El cine—como ya se apunta en apartados anteriores—nace en circunstancias históricas, económicas, políticas y culturales marcadas por el poder acumulado por la burguesía a lo largo de cinco siglos. Por tanto, no es de extrañar que de entrada, los films documentales *monumentalicen*—de manera premeditada o no—el mundo histórico visto por los ojos de los intereses burgueses. El impacto de la burguesía en la visión de la realidad por parte de las

[93] Aquí se usa el término 'filmólogo' porque como indica Luis Alonso García, pese a ser "tan raro como parece", "no hay otro para definir—frente al de cineasta referido a los que hacen películas—al crítico, teórico o historiador que hablan o escriben sobre ellas" (Alonso XX).
[94] En el marco de esta investigación, el término 'epistemología' se entiende como aquella disciplina interesada en estudiar qué es conocimiento, cómo se obtiene y de qué manera se valida.

sociedades occidentales en la Edad Moderna es tal que incluso aquéllos considerados 'el otro' por parte del burgués experimentan serias dificultades para desprenderse de las formas burguesas de mirar, sentir, pensar y actuar, interiorizadas a través de la educación formal y de la informal. Este último tipo de educación, transmitida recurriendo a medios de comunicación de masas como el cine.

El poder de la visión burguesa del mundo llega al punto que incluso los cineastas que asumirán en su trabajo la representación de la 'otredad' y los que utilizarán el documental para revisualizar la realidad con el fin de poder transformarla van a acabar por producir films con alma burguesa. El motivo es que aunque visibilicen otro mirar, sentir, pensar y actuar—implícita o explícitamente—parten de la cosmovisión burguesa del mundo para definir otra de signo contrario—sí—, pero igual de totalizadora de la realidad. Tanto en manos de los primeros documentalistas *monumentalistas*—promotores de una visión y una 'memoria oficial' del mundo afines a los intereses de la burguesía—como bajo el control de los segundos *monumentalistas*—difusores de la perspectiva de la otredad o 'contramemoria'—el cinematógrafo—aparato científico inventado para registrar la realidad y poder conocerla[95]—se convierte en una herramienta que pudiendo servir para constatar la complejidad del mundo histórico, se utiliza—las más de las veces—con el fin de presentar lecturas unilaterales y reduccionistas de la actualidad[96].

[95] Existe amplio consenso en señalar la 'cronofotografía' como antecedente directo del cine. El término, que designa una técnica para el estudio científico del movimiento de personas y animales mediante fotografías sucesivas, fue invento del científico francés Étienne-Jules Marey (1830-1904). No obstante, son los experimentos de Edward James Muggeridge (1830-1904), como el de "El caballo en movimiento", los que sirvieron de base para el posterior invento del cinematógrafo (Frutos 99–106).

[96] El concepto de 'actualidad' arrastra algunos problemas de interpretación porque suele ser identificado, exclusivamente, como sinónimo de 'novedad' o 'noticia'. En cambio, como argumenta Pablo Capilla, "cualquier acontecimiento puede ser 'actual' independientemente del momento en que se haya producido" mientras lo ocurrido tenga "repercusión en el presente" (Capilla 271). Por ejemplo, son actualidad las inhumaciones de restos de republicanos asesinados durante y después de la Guerra Civil española y las desapariciones forzadas de personas durante las dictaduras que gobernaron América Latina durante la segunda mitad del siglo XX porque pese a tratarse

Los **primeros documentalistas *monumentalistas***—en un 99% hombres blancos y burgueses—acostumbran a concebir sus films como una exposición argumentativa acerca del mundo histórico. Esta exposición—supuestamente irrefutable—la suelen dirigir al espectador directamente, con una voz en *off* o con intertítulos. Las imágenes y los sonidos registrados, los emplean como ilustración o contrapunto de las argumentaciones[97] que generan sobre la realidad con el afán de dar impresión de objetividad y de juicio bien establecido (Nichols, "Representación" 68). Esta modalidad descrita es la del **documental *clásico***, aquél que Bill Nichols denomina ***expositivo*** (*Ibid*. 53), y que tiende a construir y a transmitir discursos que encumbran una interpretación única y absoluta de la realidad vivida. Se puede decir que el documentalismo *monumental* nace con el documental *expositivo*. Sin embargo, conviene no incurrir en la equivocación de creer que el *expositivo* es el único tipo de documental susceptible de ser catalogado como *monumental*.

Para comprender los factores epistemológicos que dan origen al *monumentalismo*, es relevante ahondar en la naturaleza y las características de los **primeros documentales *monumentales***. Éstos aparecen porque sus directores comulgan con concepciones tradicionales y tradicionalistas de las ideas de 'realidad', de 'objetividad' y de 'verdad'. En cuanto a la **'realidad'**, los primeros documentalistas *monumentales* suelen concebir sus películas bajo el auspicio de una lógica que asume que el mundo es aprensible en su totalidad y que la infinitud de la realidad puede caber en la finitud de un film. Los primeros realizadores *monumentalistas* acostumbran a confundir el mundo con la realidad contenida en sus largometrajes y también,

de hechos sucedidos hace más de 50 años, todavía hoy son percibidos como algo que nos afecta en el presente.

[97] De acuerdo con Bill Nichols, "el comentario es el modo en que un documental ofrece una afirmación particular acerca del mundo [. . .]. Es una forma más directa y evidente de argumentación. [. . .] Puede incluir no sólo el tratamiento directo del espectador (narradores en *voice-over* o autoridades que aparecen en la pantalla, por ejemplo) sino también otras tácticas o recursos (elementos de estilo y retórica)" (Nichols, "Representación" 162).

tienden a igualar el mundo con el discurso que hacen sobre él. Parecen ignorar que sus documentales son sólo una construcción de la realidad, no fiel ni objetiva, sino audiovisual, discursiva y lingüística. Por ello, los primeros *monumentalistas* no suelen enfocar la atención del espectador hacia los términos y las condiciones del registro del mundo o del montaje del film.

Los realizadores de los primeros documentales *monumentales* son proclives a creer que su obra es un espejo de la realidad y la principal base epistemológica de este enfoque sería el principio de **'objetividad'**. Para los primeros cineastas *monumentalistas*, el documental es, sobre todo, un 'documento de documentos objectivos', ya sean visuales, sonoros o escritos. Olvida el primer *monumentalista* que ningún documento es sinónimo de realidad sino una interpretación de ella porque quien crea el documento es un ser humano. La realidad por sí sola no produce documentos y aún sabiéndolo, los primeros documentalistas *monumentales* piensan que si se aplica una metodología rigurosa para registrar objetivamente un hecho, un acontecimiento o el testimonio de un experto, su film no ha de tener adherencias subjetivas. Los primeros *monumentalistas* son propensos a rechazar la 'subjetividad' como fuente de conocimiento del mundo histórico con la misma fuerza que en su momento, el realismo decimonónico la repele. Contemplan el 'documento' como principal aval de la cientificidad del 'saber' que aporta el cine documental. Esta *monumentalización* del documento está estrechamente relacionada con el vuelco cientifista del historicismo alemán del siglo XIX liderado por Leopold von Ranke (1795-1886). El influjo de von Ranke persiste incluso a día de hoy en determinadas formas de entender la Historia, el periodismo[98] y el documentalismo que todavía pretenden que se puede establecer

[98] En la **sección 2.1.1.1**, ya se ha hecho referencia a la cercana relación existente entre la 'Historia' y el 'documentalismo'. La vinculación entre éste, el 'periodismo cinematográfico' y posteriormente 'el televisivo' es igual de íntima a causa de dos hechos. En primer lugar, el 'documentalismo' y el 'periodismo' generan desde sus inicios productos que lidian con la 'actualidad', con la 'objetividad' y con la 'monumentalidad'. En segundo lugar, el 'documental' cuando, acabada la 2ª Guerra Mundial, es relegado a un segundo plano en el cine, se refugia en la televisión para sobrevivir (Soler 46 y McLane 186).

qué fue lo acontecido sin la intervención de un sujeto y con un 100% de fidelidad.

Respecto a la **'verdad'**, los primeros documentalistas *monumentales* acostumbran a considerar que la finalidad de sus films es difundirla porque imaginan que los espectadores de sus películas albergan la expectativa de que al ver sus largometrajes, recibirán conocimiento 100% fiable sobre la realidad, derivado de una representación documentada, objetiva y racional del mundo. Por ello, los primeros *monumentalistas* suelen poner el foco en 'documentos' y 'expertos oficialistas' como argumentos con los que avalar la autoridad de su propia voz y de lo que ellos transmiten como autores del documental. Los directores del primer *monumentalismo* pese a que tienden a censurar la subjetividad en el documental, al mismo tiempo—paradójicamente—, se inclinan a suponer que el conocimiento de la realidad puede ser producto de un acto individual e interno que ellos llevan a cabo como sujetos. No acostumbran a contemplar el 'saber' como resultado de la interacción activa con otros sujetos porque para ellos, el 'conocimiento' no es cuestión de aproximaciones o probabilidades sino de certezas absolutas. Los primeros realizadores *monumentalistas* tienen predisposición a autoetiquetarse como investigadores próximos al método 'científico', de ahí que tiendan a organizar sus films alrededor de una argumentación lógico-racional que plantea y soluciona un problema, y que legitima su razonamiento con base en las pruebas o documentos aportados para justificar su tesis. Los cineastas del primer *monumentalismo* también actúan como actúan porque suelen autoobservarse como portadores de un conocimiento validado y cerrado que—al ser 'verdad'—debe ser transmitido unidireccionalmente para ser consumido por la audiencia.

El segundo *monumentalismo*

El acceso total a la 'realidad', la supuesta 'objetividad' inquebrantable del documental y la pretensión de servir en bandeja la única 'verdad' posible son tres premisas que resultan sospechosas para los **segundos documentalistas *monumentales***. No sólo porque la visión y la memoria que quieren transmitir del mundo no coinciden con las de los primeros *monumentalistas*, sino también porque—en contraste con ellos—consideran que para ser realmente 'objetivo'—más allá del uso de la tecnología, en general, y del cinematógrafo, en particular—se requiere aceptar que 'información' y 'conocimiento' siempre están mediados por la 'subjetividad' humana. Para los segundos *monumentalistas* la 'verdad' tiene que ver menos con 'documentos y expertos oficiales' y más con el 'testimonio subjetivo de personas privadas'. No obstante, los autores del segundo *monumentalismo* documental son igual de *monumentalistas* que los del primero. La finalidad de sus films es dar a conocer la 'verdad'. En este caso, la verdad que emana de las voces de la 'contramemoria'. Por esta razón, los segundos realizadores *monumentalistas* suelen dar protagonismo en sus films a 'documentos contraoficiales', a los 'expertos contraoficialistas' y—sobre todo—al testimonio de aquellas personas no escuchadas por parte del oficialismo aún siendo testigos de lo ocurrido. Los cineastas del segundo *monumentalismo* también utilizan la información extraída de las fuentes anteriores para dar validez a su voz como documentalistas y a su autoetiqueta como investigadores o científicos 'sociales'. Ellos y los films que crean—a pesar de presentar singularidades respecto al primer *monumentalismo*—también se erigen como portadores de un conocimiento indiscutible que los espectadores supuestamente esperan y deben recibir.

Factores tecnológicos

Cuando se habla de evolución en el cine documental, se suele argumentar que son las transformaciones en el equipamiento cinematográfico las que dieron pie a los cambios en el modo de hacer películas. En este trabajo—reconociendo el peso de la tecnología en el desarrollo de la cinematografía—se quiere subrayar que quien crea un documental es siempre un ser humano, no el equipamiento. El cinematógrafo no genera por sí solo films que contienen un discurso difundido para un supuesto mejor conocimiento de lo ocurrido en el mundo histórico. Cabe no olvidar que una cámara, una imagen o un sonido por sí mismos no dicen nada sin el director y sin el espectador de la película. Por tanto, la tecnología—el 'medio' del que habla Marshall McLuhan en su libro *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964)—puede ser un factor que contribuya a explicar el nacimiento del primer y del segundo cine *monumental*, pero no debería considerarse el 'todo' si uno no quiere asumir las tesis de los **primeros *monumentalistas***. Éstos—por como construyen sus films y sus discursos argumentativos—demuestran tener una confianza absoluta en el poder de la tecnología para captar fielmente el mundo histórico. Los **segundos *monumentalistas***, en cambio, son aquellos que admiten sólo en 'parte' la importancia del equipamiento tecnológico para la obtención y transmisión de conocimiento. Como se explica en párrafos anteriores, los autores del segundo *monumentalismo* entienden que cualquier 'saber' sobre la realidad siempre está intermediado por la subjetividad humana.

La confianza 'total' o 'parcial' que tiene el documentalista en la tecnología para poder expresar aquello que quiere comunicar es clave para entender el desarrollo del documentalismo y para explicar el paso del primer al segundo cine *monumental*. Con base en los tipos de

documentales incluidos en la taxonomía de Bill Nichols[99], es posible probar que es el cineasta y no la tecnología el que impulsa la evolución del documental. En el **documental *expositivo***[100] producido por los primeros documentalistas *monumentales* se advierte que éstos atribuyen la validez, la objetividad y la irrefutabilidad de la 'memoria oficial' que difunden sobre todo al equipamiento tecnológico. En contraste, en el film *expositivo* creado por los segundos documentalistas *monumentales*, estos cineastas—sin dejar de apreciar la capacidad de la tecnología para representar la realidad—desidealizan el concepto tradicional de 'objetividad' y de 'memoria oficial'. Desde su perspectiva—y aunque pueda sonar paradójico—no se puede aspirar a hacer 'documentales objetivos' sin aceptar que en ellos interviene la subjetividad y la memoria de aquéllos que los realizan y que están involucrados. Es esta carrera entre unos y otros *monumentalistas* para encontrar formas de captar el mundo histórico presuntamente sólo con la finalidad de difundir un conocimiento lo más fiel posible a la realidad lo que contribuye al desarrollo del cine documental, no únicamente los avances tecnológicos.

En cuanto al **documental *observacional***—asociado al 'cine directo'—es cierto que éste puede aparecer gracias a las innovaciones técnicas como las cámaras de 16mm y como los dispositivos de captura del sonido sincrónico, con ventajas en costos y en facilidad de transporte

[99] La última propuesta de clasificación de documentales hecha por Bill Nichols en *Introduction to Documentary* (2001) e incluye seis modalidades de representación: poética, expositiva, observacional, interactiva/participativa, reflexiva y performativa ("Introduction" 99–138). Esta taxonomía es criticada por Stella Bruzzi en las dos primeras páginas de *New Documentary: A Critical Introduction* (2001). Para Bruzzi, el primer problema de la teorización de Nichols "es la imposición en la historia documental de un 'árbol genealógico'". El segundo es considerar que "el documental ha evolucionado en la línea darwiniana, que el documental ha pasado de ser primitivo tanto en forma como en argumento a ser sofisticado y complejo". El tercer problema básico de la clasificación de Nichols, según Bruzzi, es que con su "'árbol genealógico" de supervivencia del más apto", "impone un desarrollo cronológico [del documental que es] falso" (Bruzzi 1–2).

[100] El *expositivo* es sucesor del documental *poético* en la última propuesta de clasificación de documentales hecha por Bill Nichols en *Introduction to Documentary* (2001). El modo *poético* de representación de la realidad es particularmente hábil para abrir la posibilidad de formas alternativas de conocimiento a: 1) la simple transferencia de información, 2) el enjuiciamiento de un argumento o punto de vista particular y 3) la presentación de proposiciones razonadas sobre problemas que necesitan solución. Este documental *poético* presenta como fuente de conocimiento estados de ánimo, tonos y afectos más que demostraciones de saber o actos de persuasión. En él, el elemento retórico permanece subdesarrollado (Nichols, "Introduction" 103).

(Nichols, "Introduction" 109). No obstante, estas novedades tecnológicas—en línia con lo ya apuntado—no surgen por sí solas de la nada. Vienen motivadas por la voluntad de los primeros y los segundos *monumentalistas* de minimizar su presencia como realizadores para transmitir al espectador la idea de 'cine no controlado'[101]. Sin embargo—tal como escribe Nichols en *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental* (1997)—ninguno de los documentalistas que se dedica a la observación tiene intención alguna de perder el control sobre lo que aparece en sus films (Nichols, "Representación" 109).

La determinación de—objetivamente—cuál es la 'realidad' y qué es la 'verdad'—debate implícito entre los creadores del primer y del segundo cine *monumental*—también está detrás de la llegada del **documental *interactivo***, aquél en el que el director interactúa abiertamente con los actores sociales con el fin de conocer el mundo histórico. La aparición del otramente conocido como 'cinéma vérité'—de nuevo—acostumbra a explicarse como factible a raíz de las mejoras en el equipamiento, que a finales de los años 50 se vuelve más ligero. Sin embargo una vez más, es importante señalar que no es la tecnología sino lo que los cineastas quieren hacer con ella aquello que marca la evolución del documental.

El documental *interactivo* surge porque los autores del primer y del segundo cine *monumental* coinciden en que para alcanzar un mayor conocimiento de la realidad, no es últil crear exposición clásica, didáctico-adoctrinante y moralizadora sobre el mundo histórico (Nichols, "Representación" 66) ni tampoco limitarse a ser un 'ojo' mecánico de registro cinematográfico. Los documentalistas *interactivos*—al contrario de los cineastas expositivos y los observacionales—concuerdan en creer que la 'realidad' y la 'verdad' del mundo es producto

[101] Richard Leacock–uno de los pioneros del cine directo–soñaba con el ideal de un 'cine no controlado' en el que la noción de objetividad y la transparencia de la representación estaban asociadas a la observación en tiempo real y sin artificios (Leacock 23–25).

de una interacción entre el director y los actores sociales en la película que no se daría si no fuera por la cámara (Nichols, "Introduction" 118). En lo que no están de acuerdo los primeros y segundos *monumentalistas interactivos* es en el tipo de testigo que totemizan como fuente de información: unos a los representantes de la 'memoria oficial' y otros, a los de la 'contramemoria'.

El caso de **documental *reflexivo***—el siguiente tipo de film en la clasificación de Nichols—es especialmente significativo. El *reflexivo* es un largometraje que, por primera vez, pone "énfasis en la duda epistemológica" e invita al espectador a cuestionarse quién construye el largometraje, cuál es el grado de realidad de la representación y cómo habla acerca del mundo histórico (Nichols, "Representación" 93–106). Por un lado, este documental—como ningún otro—evidencia que es el ser humano y su voluntad de conocer la realidad quien empuja el desarrollo del cine gracias a los avances tecnológicos y no a la inversa. Por el otro, el largometraje *reflexivo* supone un primer quiebro en la tradición documental *monumental* que allana el camino al *contramonumentalismo*. Para los realizadores de films *reflexivos*, "el acceso realista al mundo, la capacidad para ofrecer pruebas persuasivas, la posibilidad de la argumentación irrefutable, [y] el nexo inquebrantable entre la imagen indicativa y aquello que representa" son nociones que "resultan sospechosas". Por ello, se puede decir que los directores de documentales *reflexivos* se alejan tanto del primer *monumentalismo* como del segundo al presentarse ante la audiencia, una "actitud menos ingenua y más desconfiada con respecto [a su propia autoridad para hablar del mundo histórico y] a las posibilidades [absolutas] de comunicación y de expresión [de la realidad] que otras modalidades dan por sentadas" (*Ibid.* 97). Sin embargo, vale la pena recordar que el creador de largometrajes *reflexivos* no está totalmente excento de la potencialidad de caer en el *monumentalismo* y acabar construyendo un documental

monumental. Por ejemplo, si usara la 'reflexividad' como argumento para imponer una visión única y totalizadora del mundo.

El **documental *performativo***—el último en aparecer de acuerdo con la taxonomía de Nichols—implica un **segundo quiebro** en la tradición documental *monumental* e incrementa las probabilidades del surgimiento de los films *contramonumentales*. Evidentemente, las mejoras en los equipamentos tecnológicos y la democratización de su uso entre la población contribuyen a la aparición de los documentales *performativos*, pero una vez más, es determinante el deseo de los cineastas de proporcionar un mejor y mayor conocimiento sobre el mundo histórico. En *Blurred boundaries* (1994), Nichols afirma que los *performativos* son aquellos documentales que aparecen en los años 80 y 90 y que proporcionan una representación explícitamente subjetiva, y no objetiva, del mundo histórico. Según el autor, los documentales *performativos* son manifiestamente subjetivos porque se proponen aportar un conocimiento de la realidad mediado por la figura y por las vivencias de los directores que los filman y que los protagonizan. Estos cineastas, de acuerdo con Nichols, hablan del mundo histórico de manera indirecta, a través de la filmación de las actuaciones que llevan a cabo en él y de las respuestas afectivas que tienen ante las experiencias que viven. Sustituyen la forma típica del documental *clásico*, organizado en torno a un esquema lógico-racional de planteamiento/solución de un problema, por un esquema afectivo-experiencial de la realidad en busca de implicar a la audiencia en la representación e interpretación de la realidad planteada (Nichols, "Blurred" 94–100 y "Introduction" 132).

Aún con todo, tampoco el creador de largometrajes *performativos* está libre de llegar a construir documentales *monumentales*. Esta circunstancia sería posible si, en concreto, el director totemizara su subjetividad para dar cuenta de su propia experiencia del mundo como única vía válida para construir conocimiento sobre el presente y sobre el pasado. El *monumentalismo* es

una forma de ver y de comunicar el mundo que se escuda, en mayor o menor medida, en la tecnología para legimitar las premisas y las conclusiones de las argumentaciones que difunde a través de los documentales. El marco tecnológico-modernista que rodea el documental hasta finales del XX sirve para proteger la predominancia durante cerca de 100 años de los films *monumentales*, tanto de los del primer *monumentalismo* como los del segundo. Con los albores del siglo XXI, del posmodernismo y de las nuevas tendencias filosóficas y culturales que van a consolidarse—la duda radical, la incertidumbre, el escepticismo, la ironía y el relativismo existencial—el *contramonumentalismo* cinematográfico poco a poco va haciendo su camino.

2.1.2. Concepto, forma y funcionamiento de los documentales *monumentales*

Los documentales *monumentales* son reflejo de maneras totemizadas de ver, de procesar y/o de interpretar eventos políticos, económicos y sociales u otros sucesos de actualidad que—independientemente del momento en que hayan ocurrido—tienen repercusión en el presente. Los *monumentales*—que acostumbran a posicionarse a favor o en contra de la narrativa oficial establecida sobre lo acontecido—son producto y resultado de una teoría y una práctica cinematográficas regidas por la lógica del documental *clásico*, aquél que Bill Nichols denomina *expositivo* (Nichols, "Representación" 53). No obstante, no debe caerse en el error de pensar que el *expositivo* es el único tipo de documental susceptible de ser catalogado como *monumental*. Cualquiera de las modalidades descritas por Nichols en *La representación de la realidad* (1997) y en *Introduction to Documentary* (2001)—obras de referencia para académicos y profesionales de la materia—tiene la potencialidad de constituirse como documental *monumental* si totemiza la 'realidad', la 'objetividad' y/o la 'verdad' del mundo histórico que representa. También cabe advertir que el *monumentalismo* de los documentales—que no se circunscribe ni a una tipología

de films ni tampoco a uno u otro periodo del siglo XX o XXI—no siempre es absoluto. Este puede tener grados en función del número de características conceptuales, formales y funcionales que una obra manifieste.

Conceptualmente, los documentales *monumentales* se engendran a partir de la voluntad de su **'autor'** de investigar y corroborar una hipótesis—para él certera—sobre un tema o problema con raíces en el mundo histórico. Los directores de los **primeros *monumentales***—portavoces del relato oficialista de los hechos—tienden a creer que la realidad es científica y tecnológicamente captable en su totalidad, representable de forma fiel y potencialmente transformable por el hombre moderno, que ha sustituido la 'fe' por la 'razón' y que piensa que él y no Dios tiene la capacidad de decidir sobre su propio destino. Por las razones expuestas, los primeros *monumentalistas* suelen considerarse—implícita o explícitamente—una 'autoridad' para representar el mundo histórico de manera lógica y sin sesgos a través de las imágenes y de los sonidos captados por sus cámaras y que funcionan como pruebas de sus discursos. La 'fidelidad', la 'autoridad' y la 'racionalidad', absoluta que caracterizan el concepto de los primeros documentales *monumentales* son rasgos que derivan de una motivación primordial en el documental, que es el 'realismo' y de una idea, si no hegemónica sí hegemonizada hasta los años 80-90, de que el documental 'representa' el mundo. La motivación de 'realismo' lleva a los documentalistas—recuperando a Nichols—a "una presentación de las cosas como las perciben el ojo y el oído en la vida cotidiana" (*Ibid*. 218). La idea de que para los primeros monumentalistas, el documental 'representa' el mundo—no obstante—es más difícil de explicar. De acuerdo con el *Diccionario de la Real Academia Española,* este término puede llegar a tener hasta tres significados relacionables con el documentalismo: 1) "sustituir a alguien o hacer sus veces, desempeñar su función o la de una entidad"; 2) "ser imagen o símbolo de algo, o imitarlo

perfectamente"; y 3) "informar, declarar o referir" (Nichols, "Representación" s.p.).

Los realizadores de **los segundos *monumentales***—difusores de una narrativa que contrasta con la establecida por el oficialismo—conciben sus films partiendo del cuestionamiento de la realidad captada y representada por el primer *monumentalismo*. La confianza ciega que los creadores de los primeros *monumentales* tienen en la ciencia y en la tecnología para captar y representar el mundo histórico, los segundos *monumentalistas* la depositan en los testigos y en sus testimonios a los tratan como legítimos sustitutos de documentos; como informadores y declarantes infalibles; y como pruebas de una memoria, esta sí, 100% verdadera. A los documentalistas del segundo *monumentalismo* no les importa compartir parcialmente su 'autoridad' como fuente de información con los testigos y los testimonios subjetivos que incorporan en sus largometrajes. No es que renuncien a representar la realidad con fidelidad, de manera lógica y sin sesgos, pero asumen que todo conocimiento sobre el mundo histórico siempre está intermediado por la 'subjetividad' de las personas. De esta manera es como los segundos *monumentalistas* relativizan los conceptos tradicionales de 'fidelidad', 'autoridad' y 'racionalidad' en el documentalismo. Sin embargo, se resisten a que dejar de diseñar y describir sus trabajos por medio de estas tres características porque tienen miedo que si así lo hicieran, sus films serían invalidados como 'fuente de saber' sobre la realidad. Los autores de los segundos *monumentales* siguen siendo herederos del 'realismo' y continúan pensando que el documental 'representa' la realidad.

Formalmente, los documentales del **primer *monumentalismo*** son **textos audiovisuales** que suelen contar con la apariencia y con los materiales propios de los films *clásico-expositivos*. Respecto a la apariencia, los primeros *monumentales* acostumbran a estructurarse en torno a una argumentación formulada a través del planteamiento y la solución de

un problema del mundo histórico, un esquema que suscita impresión de objetividad y de juicio bien establecido. En lo tocante a los materiales, los primeros documentales *monumentales* tienden a valerse de los mismos recursos comunicativos que los largometrajes *expositivos* y al igual que en ellos, la voz en *off*; las imágenes filmadas para la ocasión; las de archivo o las entrevistas quedan subordinadas a servir como evidencia de la supuesta imparcialidad de la argumentación ofrecida. Teniendo en cuenta lo anterior, no es sorprendente que los primeros *monumentales* suelan tener como rasgos formales, además de la '(im)parcialidad', la 'presencia normativizada del realizador' y la '(no)narratividad'. Paradójicamente, los primeros realizadores *monumentalistas*, que sí suelen aceptar que cualquier intento de conocer la realidad pasa por la necesidad de producción de un discurso, no siempre admiten que éstos puedan tener secuencias narrativas porque identifican incorrectamente la narración con el Primer Cine, también mal llamado 'cine de ficción'. Para la mayoría de los primeros autores de películas *monumentales*, la narrativa es una modalidad textual inherente al 'cine-espectáculo' que no es admisible en el documental, 'cine-refugio' de la información y del conocimiento.

Respecto a la forma de los documentales del **segundo *monumentalismo***, ésta suele identificarse con la de los films *interactivos*, sin negar la posibilidad de otras. En los segundos *monumentales* no es extraño observar rasgos de las otras cinco modalidades de representación establecidas por Nichols: la poética, la expositiva, la observacional, la reflexiva y la performativa. En relación con la apariencia, los segundos *monumentales* tienden a organizarse alrededor de un proceso de investigación histórica y social en el que se internan los realizadores en su diálogo con testigos de los hechos ocurridos con el objeto de desarrollar su argumentación. En cuanto a los materiales, los segundos documentales *monumentales* acostumbran a valerse de los mismos recursos comunicativos que los primeros, si bien dan un mayor protagonismo a las

entrevistas con los testigos y a los testimonios recogidos. En lo formal—igual que en lo conceptual—los autores de los segundos *monumentales* desidealizan las características de los primeros, pero—de nuevo— rehúsan romper drásticamente con las convenciones establecidas para definir formalmente qué es y qué no es un documental. Los segundos *monumentalistas* no quieren que sus trabajos sean catalogados con la etiqueta de ficción. Por ello, en sus films no dejan de lado al 100% las exigencias de '(im)parcialidad', de 'presencia normativizada del realizador' y de 'no narratividad'.

Por último y en lo que concierne al **funcionamiento** comunicativo de los documentales *monumentales*, es de interés poner de relieve que entre los realizadores tanto del primer y como del segundo *monumentalismo*, existe la creencia generalizada de que con sus films, generan y entregan al **espectador** un conocimiento 'verdadero' sobre la realidad. Este credo se origina en dos presupuestos de los directores *monumentalistas*. El primero es el convencimiento de que los enunciados acerca del mundo histórico que contienen sus películas guardan relación directa con la realidad. El segundo es la convicción profunda de que aquello que se dice en los discursos que ellos producen es cierto. De ahí que los primeros y los segundos *monumentalistas* no acostumbren a tener reparos en poner sus trabajos al servicio de instituciones o de causas sociales que promueven el didactismo, la instrucción o, en casos extremos, el adoctrinamiento. Los directores del **primer y del segundo *monumentalismo*** no temen la 'determinación' del mensaje a transmitir a la audiencia limitando—habitualmente—la posibilidad de que ésta interprete la realidad en otro sentido que no sea el dado por ellos. El 'cierre interpretativo' y la 'unidireccionalidad' de la comunicación entre el director y el espectador se observa en el hecho de que, comúnmente, los *monumentalistas* suelen caer en la tentación de decirle al público qué debe pensar o cómo debe actuar sobre el problema del mundo histórico tratado en el

largometraje. Los primeros y los segundos *monumentalistas*, aunque presenten pequeños matices que les diferencian, tienden a tratar a los espectadores como simples receptores de información más que como interlocutores con los que coconstruir conocimiento sobre la realidad.

2.1.2.1. El concepto de documental *monumental*

El **concepto** de documental *monumental* está intrínsicamente vinculado a la existencia de un perfil concreto de **autor** cinematográfico, aquél que realiza films que reflejan una manera totemizada de ver, de procesar y de entender la actualidad aunque él, honestamente, pueda creer que los largometrajes que produce representan fielmente la **'realidad'**. El creador de *monumentales* suele confundir los discursos que genera sobre la 'actualidad' con el mundo histórico porque alberga la convicción de que tiene 'capacidad tecnológica' y 'autoridad epistemológica'[102] para proyectar ante el espectador una '**representación'** fiel y racional de la realidad al establecer una conexión lógica causa/efecto entre los sucesos ocurridos, las secuencias incluidas en el largometraje y las conclusiones esgrimidas. El cineasta *monumentalista* es alguien profundamente influenciado por la noción de 'realidad' que se configura en la Modernidad y que prevalece hasta los años 80, cuando cambia con la revolución en el campo de la computación personal[103]. Para el *monumentalista*, la realidad es 'aprehensible', 'explicable' y potencialmente 'transformable' gracias a la ciencia, a la tecnología y a la facultad, competencia y posibilidad del ser humano de decidir sobre su propia vida—sobre su presente y sobre su futuro—individual y colectivamente. Este punto de vista sobre la realidad que, con matices, acostumbran a compartir los primeros y los segundos *monumentalistas* impregna la

[102] La 'autoridad epistemológica' es la que proviene del prestigio y crédito que se reconoce a una persona o institución por su legitimidad o por su calidad y competencia en alguna materia (García Perea 77–79).
[103] En 1981, se lanza al mercado el IBM PC, el primer ordenador personal que marcaría una revolución en el campo de la computación personal y que se convertiría en un éxito comercial ("IBM PC" s.p.).

noción de '**documental *monumental***', un concepto que a su vez determina la forma y el funcionamiento comunicativo de esta **supramodalidad**[104] de films.

2.1.2.1.1. La realidad en el documental *monumental*

La tarea de definir qué es la **'realidad'** es un reto milenario que a lo largo de la Historia, se ha intentado llevar a cabo desde la filosofía, la ciencia y el arte. Por un lado, la filosofía ha visto 'el problema de la realidad' como un asunto metafísico, de esencia o de existencia (Ferrater 535–37). Por el otro, la ciencia tradicionalmente ha llamado 'real' a "lo que existe en algún lugar del continuo espacio temporal de cuatro dimensiones"[105] (Bunge 76). Mientras, el arte—según Wladyslaw Tatarkiewicz—se ha aproximado a la realidad por medio de la 'mímesis'[106] o del 'análisis' (Tatarkiewicz 301–24). El **cine documental *monumental***, hereda de la filosofía, de la ciencia y del arte—con más acatamiento el primer *monumentalismo* y con menos el segundo—la concepción de 'lo real' como aquello que existe objetivamente en un espacio y un tiempo, que es tecnológicamente copiable y reproducible con fidelidad. Para los cineastas *monumentalistas*, la realidad es 'externa', es perceptible a través de nuestros sentidos y se manifiesta a través de los 'objetos', de los 'hechos' y de los 'sujetos'. Además de accesible, la realidad, para ellos, es entendible y transformable gracias al uso de la razón y del cinematógrafo. En definitiva en el

[104] De acuerdo con *Wiktionary: The Free Dictionary* de Wikimedia Foundation, el prefijo 'supra-' es de origen latino y significa 'sobre', 'por encima de', 'más allá de' ("Supra-" s.p.). Al identificar los documenales *monumentales* y *contramonumentales* como supramodalidades, la intención es apuntar que ambas modalidades pueden contener dentro de ellas otros tipos de documentales, como por ejemplo los definidos por Bill Nichols o los de Erik Barnouw (1908-2001). No obstante, el uso del término 'supramodalidad' no comporta ninguna intención de implicar superioridad de la nueva taxonomía propuesta respecto a otras.

[105] En *La investigación científica* (1985), Mario Bunge explica que según las matemáticas, existen cuatro dimensiones: las tres primeras—ancho, altura y profundidad—corresponden al espacio y la cuarta, al tiempo.

[106] Wladyslaw Tatarkiewicz en *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (1992) aclara que existen dos significados vinculados al término 'mimesis'. Uno, el de la Grecia del siglo V aC, entiende 'mimesis' como reproducción del mundo exterior. El otro, el de Sócrates, Platón y Aristóteles, interpreta 'mimesis' como copia de la apariencia de las cosas.

documental *monumental*, la realidad es lo que capta y registra la cámara y el discurso que el autor del film construye sobre la misma. En el primer y en el segundo cine documental *monumental* no existe diferencia entre la 'realidad' y el 'discurso' que se crea sobre ella. En el primer cine documental *monumental*, la realidad se corresponde con un discurso o 'memoria oficial' de la realidad. En el segundo cine documental *monumental*, la realidad coincide con un discurso alternativo al oficial, con una 'contramemoria' de lo ocurrido.

La realidad captada y proyectada, tanto por el primer *monumentalismo* como por el segundo, es producto de la tercera etapa de la **Edad Moderna**, que se abre con el siglo XIX y que podría llegar a incluir las décadas de los años 60, 70 y 80 del XX[107]. La realidad de esta Modernidad tardía—la que sucede al Renacimiento (1400–1650) y al Siglo de las Luces (1650-1800) en Occidente—está marcada, en el espacio público, por los avances técnicos y tecnológicos financiados por la burguesía. También, por la llegada del Estado liberal (1789-1848), del democrático (1848-1918) y del democrático-social (1918 y en adelante)[108], tres formas de organización estatal mediante las cuales los burgueses consiguen acceder al poder y consolidarse como fuerza dominante, política y económicamente. La burguesía parapeteada en el racionalismo, el cientifismo, el liberalismo y el capitalismo promueve el advenimiento de una nueva realidad y de una nueva manera de ver el mundo con base en la promesa de progreso 'moral', 'espiritual' y 'material' para todos los individuos de la sociedad; en teoría, sin distinciones aunque en la práctica, sí las haya. En este contexto, el cinematógrafo—un aparato científico inventado en 1895 gracias al patrocinio de la burguesía con el objeto de registrar

[107] Teniendo en cuenta las fechas de publicación por parte de Jean-François Lyotard de *La condition postmoderne: rapport sur le savoir* (1974) y *Le Postmoderne expliqué aux enfants: Correspondance 1982-1985* (1986), puede argumentarse que la tercera etapa de la Edad Moderna que se inicia con el siglo XIX, podría llegar a incluir las décadas 60, 70 y 80 del XX.

[108] Las fechas relacionadas con la vigencia del Estado liberal; del democrático; y del democrático y social se extraen de la obra *Instituciones básicas de derecho constitucional* (2003) de Francisco Javier Enériz Olaechea (Enériz 45–65).

imágenes en movimiento—se convierte para los primeros *monumentalistas*, en un vehículo para transmitir el modo de ver la 'realidad' de sus inventores y de sus productores, tanto su ideario como sus prejuicios. Es así como el primer cine documental pudiendo servir para constatar la complejidad del mundo histórico, se utiliza, las más de las veces, para presentar lecturas burguesas, institucionalizadas y monumentalizadas de la realidad.

Robert Flaherty y John Grierson, reconocidos como padres del documentalismo en los años 20 y 30 del siglo XX, son dos ejemplos de realizadores del **primer *monumentalismo***. Ambos—como señala Magdalenda Sellés en *El documental* (2008)—compartían la idea de que el cine documental era un medio de comunicación que tenía que servir para conocer el mundo histórico y para favorecer la comprensión entre los pueblos (Sellés, "El documental" 21–22 y 36). Flaherty pretende descubrir ante los espectadores otras culturas y difundir con su cine, la noción neorousseauniana de 'el buen salvaje'[109] (*Ibid*. 21). Grierson—por su parte—igualmente interesado en conocer otros grupos y naciones, le reprocha a Flaherty la falta de análisis de las condiciones sociales que permitían algunas condiciones de vida de los sujetos filmados (*Id*.). A pesar de sus diferencias al aproximarse a la realidad, ni el Flaherty más bucólico ni el Grierson más crítico parecen percatarse que en los inicios del documentalismo, siempre son los integrantes de la burguesía de unos pueblos los que graban miembros de otros y no a la inversa, por lo que la supuesta comunicación entre pueblos—si se puede llamar así—era absolutamente unidireccional. Flaherty y Grierson en teoría, veían el documental como un medio de comunicación sobre la realidad, pero en la práctica, utilizan este tipo de film como un medio de educación burguesa.

[109] El mito de 'el buen salvaje' es un tópico en la literatura y el pensamiento europeo de la Edad Moderna, que nace con el contacto con las poblaciones indígenas de América, de África y, más tarde, de Oceanía. Este mito difunde la creencia de que, por naturaleza, los seres humanos son desinteresados, pacíficos y tranquilos, y que males como la codicia, la ansiedad y la violencia son producto de la civilización ("Buen salvaje" s.p.). En esta línea se expresa Rousseau en 1755: "Algunos se han apresurado a concluir que el hombre es naturalmente cruel y que hay necesidad de organización para dulcificarlo, cuando nada hay tan dulce como él en su estado primitivo" (Rousseau 256–57).

Además, Grierson—en contraste con Flaherty—se siente comprometido no sólo con promover la existencia de ciudadanos 'educados' sino también con hacer que la sociedad de la que forman parte y el Estado que la gobierna funcionen mejor (McLane 76). En otras palabras, Grierson produce películas para transmitir conocimiento de la realidad y para contribuir a potenciar el Estado democrático y social de raíz burguesa como forma óptima de organización política. Grierson en ningún momento esconde sus motivaciones e incluso en un momento dado llega a afirmar, sin rubor, que veía "el cine como un púlpito" y que lo utilizaba "como propagandista" (*Ibid.* 88).

El **segundo cine documental *monumental***—enfrentado a la lectura o a la memoria institucional de la realidad—no surge de un día para otro ni tampoco hace desaparecer el primero. Ambos cines documentales *monumentales* coexisten sincrónicamente, pero la aparición del segundo se produce a resultas del reto y del enfrentamiento con el primero, respecto a la manera que este primero habla sobre la realidad. Gradualmente, los documentalistas *monumentalistas* toman conciencia de que el concepto, la forma y el funcionamiento de los primeros documentales (Grierson y Flaherty) empañan la representación y la comunicación de la realidad por su cualidad de llevar al espectador a ver el mundo histórico a través de los lentes y de los intereses—presuntamente objetivos—de la burguesía y de las instituciones. Los segundos *monumentalistas*—atraídos por difundir otras lecturas no oficiales del mundo histórico—son minoría en los años 30[110], pero como nuevo grupo de cineastas son un hecho consumado en los 60 y 70 (Solanas y Getino y Guzmán). En estas dos últimas décadas, el segundo *monumentalismo*—identificado como Tercer Cine—se expande por medio del **documental *interactivo***, una modalidad de film que permite a sus autores dar protagonismo a la visión de la

[110] *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1932) de Luis Buñuel es una obra clasificable como un film del primer cine documental *monumental* realizado antes de la década de los 60.

realidad de testigos no oficialistas y de voces no escuhadas hasta el momento. Llegados los 80, la tendencia al alza de los trabajos del segundo *monumentalismo*—entonces llamados documentales de la 'memoria histórica' o de la 'contramemoria'—se tambalea de la mano del **film *reflexivo***. La nueva modalidad de representación—al focalizarse menos en el mundo histórico y más en los procedimientos de construcción del discurso sobre la realidad (*Ibid*. 93)— evidencia que en todo film, pueden esconderse intereses ideológicos, los institucionalizados y los no instritucionalizados.

2.1.2.1.2. La representación en el documental *monumental*

El documentalismo *monumental*—tanto el primero como el segundo—iguala la **'realidad'** con la **'representación'** que hace de ella. Ésta es la misma operación básica que da origen al Realismo pictórico[111] y al literario[112]. El **'Realismo'** es un movimiento cultural que surge en Europa—concretamente en Francia—en la primera mitad del siglo XIX y tras la revolución burguesa de 1848. En 1856, el Realismo ya dispone de una de sus primeras definiciones. En esta fecha, en *Réalisme*, la revista fundada por los escritores Jules Champfleury y Edmond Duranty, se puede leer que el Realismo "pretende la reproducción exacta, completa, sincera, del ambiente social y de la época en que vivimos" y que "esta reproducción [para ser realista] debe ser lo más sencilla posible para que todos la comprendan" (De Vicente et al. 317).

[111] En 1855, Gustave Courbet, fundador y máximo representante del Realismo pictórico—hombre cercano al socialismo científico o revolucionario—inaugura una exposición bajo el título "Realismo" en la que muestra *El taller del pintor*, una obra que se califica de obscena y que provoca un sonoro escándalo en los medios artísticos por su antiacademicismo y por su crudeza ("Pintura" s.p.).

[112] Los autores pioneros del Realismo literario fueron franceses: Honoré Balzac, Henri Beyle «Stendhal» y Gustave Flaubert. Hacia la mitad de siglo XIX también publican grandes obras maestras escritores ingleses como William M. Thackeray y Charles Dickens y los alemanes Gustav Freytag y Wilhelm Raabe. En España, la aparición de la literatura realista fue algo posterior. Surgió hacia 1870 después de que se produjese la tardía revolución burguesa de 1830 en La Gloriosa de 1868, y tuvo su apogeo en la década de 1880, con autores como Benito Pérez Galdós y Leopoldo Alas «Clarín» ("Realismo literario" s.p.).

Más tarde, en 1883—también en Francia—Ferdinand Brunetière, historiador y crítico literario, señala que "el Realismo viene a ser en arte lo que el positivismo es en la Filosofía" (Brunetière 700–701). Al hacer estas declaraciones, Brunetière iguala el Realismo al **'Positivismo'**, una corriente filosófica que afirma que el único saber auténtico es el conocimiento científico y que tal saber, solo puede surgir del método científico. Este método—que históricamente ha caracterizado los estudios hechos por la Ciencia y no por el Arte—consiste en la observación sistemática, la formulación de hipótesis, la experimentación, la medición y el análisis de los datos recogidos.

El **primer documentalismo *monumental*** utiliza el **'realismo objetivo'** y el 'positivismo' como instrumentos para establecer tanto los modos de ver y de representar el mundo histórico como los procedimientos para actuar sobre la realidad. El documental—desde sus inicios—no deja de ser una acción comunicativa (Plantinga, "Documentary" 498) y en el primer *monumentalismo*, la representación realista y positivista del mundo es una herramienta de comunicación unidireccional[113] destinada a reafirmar el *statu quo*. Al presentar sus films como 'documento de documentos del mundo', el primer cine documental *monumental* legitima su utilización como fuente de conocimiento. Asimismo, justifica que los realizadores del primer *monumentalismo* puedan actuar como difusores de la bonanza del estado de las cosas o como contribuyentes a la mejora del estado de las cosas. Los primeros *monumentalistas* cuando ejercen de críticos respecto al *status quo*, abogan—tanto en el siglo XX como en el XXI—por

[113] En *The mathematical Theory of Communication* (1949), el ingeniero Claude Shannon y el sociólogo Warren Weaver son los primeros en estudiar los factores de la comunicación. Inicialmente, señalan seis elementos que intervienen en la transmisión de un mensaje o información: fuente, transmisor, señal, ruidos, receptor y destinatario. Posteriormente, amplian el esquema del proceso comunicativo e incluyen en él más elementos: emisor, código, mensaje, canal, redundancia, señal (emitida y recibida), situación y contexto. Además, especifican que los problemas de comunicación se podían analizar en tres niveles: técnico, semántico (referido al significado e interpretación del mensaje) y pragmático (sobre las consecuencias de la comunicación en el comportamiento de las personas).

reconfigurarlo, no por subvertirlo. En su manera de comunicar, el primer cine documental *monumental* tiene cierto parentesco con otros "discursos de sobriedad", como llama Nichols, por ejemplo, a la Ciencia o a la Economía. Discursos que según Foucault, pueden ser y son instrumentos de dominación social (Foucault, "Historia" 122 y "Orden" 14).

El **segundo cine documental *monumental***—que no respalda la representación oficial del mundo—también se sustenta en el 'realismo' y en el 'positivismo', al igual que el primero. No obstante, la representación de la realidad que llevan a cabo los films del segundo cine documental *monumental* presenta algunas particularidades y está dirigida a poner en duda el *estado de las cosas*. Los autores del segundo cine documental *monumental* ofrecen una representación realista del mundo, pero apuntalada en una 'contrarepresentación' de la realidad que también busca ser fidedigna y que pone en tela de juicio el relato oficial-hegemónico sobre el mundo. Para ello, el segundo cine documental *monumental* asume la idoneïdad de que exista un nexo indicativo entre imagen registrada y referente extrafílmico, aunque en caso de que no exista una evidencia filmable sobre aquello que se argumenta en contra del *status quo*, opta por dejar de lado el 'realismo objetivo' y por practicar un **'realismo subjetivo o psicológico'**, un tipo de realismo que, de acuerdo con Carmelo Melitón, "tiene sustancia humana" (Melitón 31) y que—volviendo a Nichols—"transmite una sensación de representación verosímil, creíble y exacta de la percepción y la emoción humanas" (*Ibid.* 224). En otras palabras, el segundo cine documental *monumental* no tiene reparos en representar el mundo a través de la experiencia personal vivida por individuos y—dado el caso—en reconocer su testimonio como único documento y fuente de conocimiento. A diferencia de los primeros *monumentalistas*, los segundos defienden la posibilidad de que exista un documentalismo hecho con 'memoria': no, la 'oficial' sino la 'contraoficial'; no la 'dominante' sino la 'alternativa'; y no, la de 'victoria' sino

la de la ‘derrota’. Sin embargo, del mismo modo que los primeros directores *monumentalistas*, los segundos pugnan por oficializar e institucionalizar como Historia la representación que ellos hacen del mundo histórico.

2.1.2.1.3. Características conceptuales del documental *monumental*

Los rasgos conceptuales, que los primeros y los segundos documentales *monumentales* comparten con matices, pueden resumirse en tres: la **‘autoridad’**, la **‘racionalidad’** y la **‘fidelidad’**. Estas tres características están estrechamente vinculadas con los dos principios rectores que guían la concepción de los films de los documentalistas *monumentalistas*: 1) una visión moderna, determinista y universalista de la realidad, a la que consideran aprehensible y transformable por el ser humano; y 2) una aproximación al conocimiento del mundo a través de ‘paradigmas’, exclusivamente, de ‘raíz científica’. Un ‘paradigma’ es una especie de gafas que permiten a cualquier investigador estudiar y concretar—desde una determinada perspectiva—la ‘naturaleza de la realidad’, la relación entre el ‘conocedor’ y ‘aquello que puede ser conocido’, y la ‘metodología’ adecuada para que el investigador obtenga resultados (Guba y Lincoln, “Paradigmas” 105–17). Los **primeros *monumentalistas*** acostumbran a acercarse al mundo histórico inspirados por el método científico utilizado en las llamadas **‘Ciencias Naturales’ (ver 2.1.3.2)**. Los **segundos *monumentalistas***—por su parte—tienden a abordar la realidad a través del método científico utilizado en las llamadas **‘Ciencias Sociales’ (ver 2.1.3.5)**. Ambos tipos de realizadores *monumentalistas* no sólo creen que el mundo es conocible sino que defienden que la finalidad principal del documental es ser fuente de conocimiento y de transformación. Ellos entienden que el documental es una forma de compromiso social constituida por un ‘ente organizativo’ que posee información y conocimiento; un ‘texto audiovisual’ que los transmite; y

un ‘sujeto’ que los obtendrá y actuará en consecuencia.

2.1.2.1.3.1. La autoridad

En esta disertación, el vocablo **‘autoridad’** se vincula a la primera acepción del término que aparece en el *Diccionario de la Real Academia Española*: “Poder que gobierna o ejerce el mando, de hecho o de derecho” (“Autoridad” s.p.). El poder que el **autor** o cineasta ejerce en cuanto al documental que produce y a la representación de la realidad que éste hace es difícilmente discutible aunque en los inicios del documentalismo cinematográfico no se pusiera especial atención en este aspecto. Tal como constata Bill Nichols, un modo común aunque engañoso de definir el documental ha consistido y consiste en sostener que los realizadores de documentales ejercen menos **control** sobre su película que sus homólogos del ‘cine-espectáculo’ (Nichols, “Representación” 42). Este dictamen—sustentado en la creencia errónea de que el director de documentales controla muchas menos variables de la preparación, del rodaje y del montaje del film en comparación con quien dirige un película-espectáculo (Bordwell y Thompson 23)—de acuerdo con Nichols, perpetúa una confusión sobre la naturaleza del documental (Nichols, “Representación” 44). Ésta no es una confusión “atroz” como la califica el crítico estadounidense, pero sí necesariamente ‘corregible’ porque pese al relativo reconocimiento del ejercicio de ‘autoridad’ llevado a cabo por parte de los creadores de documentales en la representación del mundo histórico, el poder del director sobre los demás actores comunicativos es un rasgo definitorio de los films *monumentales*.

Los cineastas del **primer documentalismo *monumental*** asumen una **‘autoridad de hecho’** en el sentido de que la circunstancia de formar parte de la burguesía—o de trabajar para ella—proporciona a los realizadores un estatus de observadores e intérpretes del mundo similar

al otorgado a los primeros historiadores. Esta posición—lejos de ser natural—se deriva de la pertenencia o connivencia con unas élites económicas y políticas **(ver 2.1.3.1)**. De este modo es cómo los primeros directores de documentales *monumentales* pueden y deben hablar de la realidad, siempre desde el punto de vista de la burguesía, la única clase que—como ella misma vende—demostró ser capaz de escalar en la jerarquía social y de promover el progreso moral, espiritual y material de todos los individuos de la sociedad. Al igual que no se discute la autoridad económica y política ganada por los burgueses, la autoridad de los primeros *monumentalistas* para representar el mundo histórico se da por sentada. Tampoco nadie se extraña cuando los primeros realizadores *monumentalistas* pretenden poder observar el mundo histórico como si no fueran parte de él, llegando a argumentar sobre la realidad como si en vez de ellos, fuera la voz de Dios la que hablara. Aparentemente, en el primer documentalismo *monumental* no se reflexiona sobre qué posiciones y relaciones de poder tienen lugar entre el director y sus entrevistados; entre el director y sus patrocinadores; o entre los productores y los distribuidores la película.

El surgimiento del **segundo documentalismo *monumental*** demuestra que a pesar de las apariencias, sí existe quien reflexiona sobre la circunstancia de que el cineasta y los actores sociales coexisten dentro del mundo histórico, pero que—hasta el momento—sólo el director del film es quien ha tenido la potestad para proyectarlo y comentarlo. Los directores del segundo documentalismo *monumental* sí son conscientes de que las facultades de 'representación' y de 'argumentación' son desempeñadas de manera autoritaria por los documentalistas de la 'memoria oficial'. Si en el primer cine documental *monumental*, los entrevistados y sus testimonios tienden a quedar subordinados a la representación y a la argumentación ofrecidas por los autores del largometraje, en el segundo—altavoz de 'contramemorias'—los realizadores

desplazan—en cierta medida—su autoridad, en beneficio de la de los los actores sociales reclutados cuyos testimonios devienen parte esencial de la argumentación de la película **(ver 2.1.3.4)**. No obstante, la capacidad y el poder efectivos para hablar sobre la realidad continúan en manos de los cineastas quienes en este caso, ejercen y justifican tener una **'autoridad de derecho'** con base en dos premisas. La primera es que los directores del segundo cine *monumental* presuntamente estarían poniendo fin a un documentalismo autoritario con tendencias gnoseológicas totalitarias. La segunda es que ellos—también supuestamente—estarían únicamente vehiculando el derecho de réplica de aquéllos a los que hasta el momento no se había dado voz, por no coincidir su testimonio con los postulados de la memoria 'institucionalizada'.

Conforme con Brian Winston, la mezcla de la contribución de Flaherty a la noción de 'documental' (el individuo como sujeto y el estilo romántico) con la de Grierson (preocupación social y propaganda) es el pósito que acabará por llevar al documentalismo a dar prioridad a las **'víctimas' como tema** (Winston 272). Sin embargo y pese a que en el segundo cine documental *monumental* se da clara preferencia al testimonio de los sin voz antes que al de los portavoces del mundo burgués, es de interés tener siempre presente que los segundos *monumentalistas* nunca abandonan el control sobre lo que filman con la cámara, cómo lo hacen y con qué fin. Los cineastas del segundo *monumentalismo*, sin duda, miran la realidad desde una perspectiva ideológica distinta a los del primero, pero no está tan claro que cuando actúan para representar y argumentar sobre el mundo histórico no sean igual de autoritarios que los realizadores del primer *monumentalismo*. Volviendo a Nichols, vale la pena preguntarse: "Cuando en Shoah, Claude Lanzman incita—cuando no exige—a sus testigos a hablar del trauma que sufrieron como víctimas de un campo de concentración, ¿podemos dar por sentado que los resultados son tan

terapéuticos como parece creer el señor Lanzman?" o "¿Qué responsabilidad tiene el realizador de las secuelas emocionales de esta experiencia, no sólo en el momento inmediato sino en años venideros?" (Nichols, "Representación" 81). Los autores del segundo cine *monumental* vehiculan el derecho de réplica de la 'contramemoria', pero no ponen fin al documentalismo autoritario. Con su proceder, evidencian que la 'autoridad' de los documentalistas sobre el film que producen—ya sea absoluta o relativa—es un rasgo del *monumentalismo*.

2.1.2.1.3.2. La racionalidad

Para comprender mejor las características del *monumentalismo,* cabe distinguir entre los términos 'racionalismo' y 'racionalidad'. El **'racionalismo'** se entiende como una corriente filosófica—fundada en el siglo XVII por René Descartes (1596-1650)—que sostiene que los conocimientos verdaderos sobre la realidad no proceden de los sentidos y de las experiencias, sino de la 'razón'. La **'racionalidad'**—en cambio—se interpreta como la capacidad humana que permite evaluar la mejor manera de alcanzar un determinado objetivo y que se manifiesta en juicios que se consideran válidos o correctos por estar acordes con la '**razón'** ("Racionalidad" s.p.), este último concepto definido como aquel sistema de coordenadas mentales dotado de la máxima objetividad y universalidad posibles (Cuno 206). El *monumentalismo* cinematográfico no se define por su 'racionalismo' y sí se caracteriza por su 'racionalidad'. Para el primer y el segundo *monumentalismo,* la percepción y la experiencia nunca son desechables como fuente de saber aunque por encima de ellas prime la razón. Es precisamente de la percepción y de la experiencia de las que los documentalistas *monumentales* extraen pruebas para respaldar la representación y la argumentación racional que exponen sobre el mundo histórico. No obstante, las representaciones y las argumentaciones que el primer y del segundo cine documental

monumental hacen de la realidad presentan disparidades. En las líneas siguientes, se detallan estas diferencias básicas que explican las variaciones entre la 'racionalidad' de uno y otro *monumentalismo*.

En el **primer *monumentalismo***, los realizadores representan y argumentan una visión racional de la realidad a la que se apoximan como si de un objeto de estudio científico se tratara. Los primeros *monumentalistas* conciben el documental como una herramienta epistemológica deudora de una racionalidad positivista radical. El paradigma 'positivista', conforme con Carmen Ricoy, es racionalista, cientifico-tecnológico, empírico-analítico y cuantitativo (Ricoy 14). Rasgos—todos—que describen el primer cine documental *monumental*, que lucha por ser tenido en cuenta como una fuente de conocimiento metódico y objetivo, propio de una racionalidad moderna. Los cineastas del primer *monumentalismo* al producir sus películas se puede decir que se apoyan más en la 'Ciencia' que en el 'Arte'. Por una parte, validan la percepción del mundo que tienen y que proyectan por medio de la capacidad de la tecnología para proporcionar imágenes y sonidos registrados de la realidad de manera mecánica **(ver 2.1.3.2)**. Por otra parte, toman en consideración la experiencia del mundo que, según este tipo de directores, se corresponde con una experiencia universal, compartida históricamente. De acuerdo con Hans Richter, en la Historia del documentalismo existió un periodo en que un hecho podía dejar de serlo si aparecía "bajo una luz demasiado hermosa" porque se presuponía que "una imagen 'bella' no podría haber sido normalmente obtenida salvo a expensas de su cercanía a la realidad" (Richter 42–44). También para Michael Renov, tal circunstancia se da, pero "más por una institucionalización de la oposición arte/ciencia que por una limitación inherente" (Renov, "Theorizing" 33).

En el **segundo cine *monumental***, los autores siguen representando y argumentando una

visión racional de la realidad aunque su acercamiento al mundo histórico es más propio de las 'Ciencias Humanas' que de las 'Ciencias Exactas'. Al igual que los primeros *monumentalistas*, los segundos justifican la percepción que tienen del mundo por medio de imágenes y sonidos captados de la realidad gracias a la tecnología. Sin embargo—en contraste con los documentalistas del primer *monumentalismo*—, los realizadores del segundo entienden que la percepción del mundo que tiene un documentalista no sólo se fundamenta en lo que la cámara es capaz de revelar sino también, en la manera en que él mira a través de la cámara, en sus valores y en sus preocupaciones **(ver 2.1.3.4)**. Los directores del segundo *monumentalismo* no aceptan que la única percepción y experiencia del mundo que deba tenerse presente sea la compartida históricamente, según la 'memoria oficial' promovida por las instituciones. Para los realizadores del segundo cine documental *monumental*, la experiencia de la realidad puede ser común, o no, en función de los colectivos sociales a los que se pertenezca. El segundo *monumentalismo* es cientifico-tecnológico, empírico-analítico, cuantitativo y cualitativo. También racionalista, aunque la racionalidad de su representación y argumentación pueda basarse: 1) en pruebas y argumentos 'subjetivos', además de los 'objetivos'; 2) en recursos expresivos artísticos aparte de los expositivos; y 3) en una perspectiva ideológica y memorialística diametralmente opuesta a la de los realizadores del primer cine documental *monumental*.

2.1.2.1.3.3. La fidelidad

El concepto clásico de cine documental parte de una doble presunción problemática: "se define, en primer lugar, por oposición al cine de ficción y en segundo lugar como una representación de la realidad" (Weinrichter 15). Los binomios 'ficción/no-ficción' y 'realidad/representación' revelan una de las supuestas vocaciones primigenias del documental,

de acuerdo con las convicciones y convenciones del documentalismo tradicional: ser fiel a la realidad. En la historia del cine, la **'fidelidad'**—entendida como característica definitoria del documental *monumental*—ha sido "una incesante fuente de quebraderos de cabeza para los documentalistas", pero también ha supuesto un indiscutible "motor de desarrollo" (*Id*.)[114]. Antes de proceder con la descripción de la 'fidelidad' como característica propia del primer y del segundo cine documental *monumental*, cabe precisar que ésta y la 'objetividad' a pesar de ser términos habitualmente interconectados, en este estudio no son tratados como equivalentes. Mientras que la 'fidelidad' se considera una vocación del documental *clásico-tradicional-monumental*, la 'objetividad' se contempla como el principio de actuación o garante que se establece, normativamente, para alcanzar dicha fidelidad **(ver 2.1.2.2.1.)**. El empeño del documentalismo cinematográfico convencional por ser fiel a la 'realidad' y la determinación de conseguirlo por medio de la 'objetividad' provienen de la época de los protodocumentales, a finales del siglo XIX, e incluso de épocas previas, por ejemplo, de los experimentos de Edward James Muggeridge, como el de "El caballo en movimiento" (1872-1878), que sirvieron de base para el posterior invento del cinematógrafo.

De este compromiso del documental por ser fiel a la realidad nace la obsesión de los realizadores del primer y del segundo documentalismo *monumental* por no ser etiquetados como autores de obras de **'ficción'**. Tradicionalmente, el concepto de 'ficción' ha estado asociado a la 'recreación' o 'construcción' de un mundo imaginario en el que actores y actrices interpretan roles. En cambio, el concepto de **'no-ficción'** ha estado vinculado con la 'mímesis' del mundo histórico en el cual viven las personas que no se dedican a la actuación. Los **primeros**

[114] Antonio Weinrichter en *Desvíos de lo real. El cine de no ficción* (2004) no habla de 'fidelidad' sino de 'evidencialidad', dos palabras que, por el contexto, se puede interpretar que utiliza como sinónimas (Weinrichter 15).

monumentalistas defienden que sus obras son 'espejo' de la realidad por la supuesta infalibilidad de la tecnología y por su acercamiento al mundo histórico, propio de las 'Ciencias exactas'. Tienen miedo que sus films sean calificados de 'ficción' porque como señala Bill Nichols, en los primeros tiempos del cine documental se entendía que "la ficción era aquello que defraudaba y distraía", lo que "hacía caso omiso del mundo [. . .] en favor de la fantasía y la ilusión" y que "no tenía mayor importancia, en especial si venía de Hollywood" (Nichols, "Representación 150"). Los **segundos *monumentalistas***, por su parte, tampoco quieren ser identificados como creadores de un mundo imaginario. Sin embargo—en contraposición con los primeros—manifestan algunas dudas sobre la infalibilidad de la 'Tecnología' y de las 'Ciencias Exactas' para representar la realidad de forma fiel. No en vano los segundos *monumentalistas* conciben sus films partiendo del cuestionamiento la 'fidelidad' de la realidad captada y representada por el primer *monumentalismo*.

El segundo *monumentalismo*—difusor de una narrativa que contrasta con la establecida por el oficialismo—admite únicamente en 'parte' la importancia del equipamiento tecnológico para conocer el mundo histórico con precisión. La confianza ciega que los creadores de los primeros *monumentales* tienen en la 'Tecnología' y en las 'Ciencias Exactas', los autores de los segundos *monumentales* la invierten en las 'Personas' y en las 'Ciencias Humanas'. No sólo porque la visión y la memoria que quieren transmitir del mundo no coinciden con las de los primeros *monumentalistas*, sino también porque—a diferencia de ellos—consideran que **una representación 'objetiva' de la realidad**—más allá del uso de la tecnología, en general, y del cinematógrafo, en particular—requiere aceptar que cualquier información y conocimiento sobre el mundo siempre están mediados por la subjetividad humana. Para los segundos *monumentalistas*—más próximos a las 'Ciencias Humanas' que a las 'Ciencias Exactas'—

representar fielmente y objetivamente la realidad significa tener en cuenta que 'objeto' y 'sujeto' de representación no son separables y además, entender que 'datos' y 'experiencias' son fuentes de 'saber' que no son incompatibles ni excluyentes. Los realizadores del segundo *monumentalismo*, al igual que los del primero, se identifican por querer marcar distancias con el cine de ficción. También se reconocen por promover un representación objetiva de la realidad aunque ellos interpretan que cualquier metodología rigurosa para registrar objetivamente un acontecimiento tiene necesariamente adherencias subjetivas.

2.1.2.2. La forma del documental *monumental*

La **'forma'** del documental *monumental* está directamente relacionada con el 'concepto' que tiene del documentalismo cinematográfico un perfil concreto de cineasta, aquél que tiene una manera totemizada de ver, entender, procesar y tratar la 'actualidad'. El director *monumentalista* justifica el valor epistemológico del **texto audiovisual** que crea por los dos 'instrumentos' que utiliza para ello y que considera infalibles para acercarse y aprehender la 'realidad': la 'objetividad' y la 'argumentación'. El creador *monumentalista* reivindica la **'objetividad'** como principio y garantía de la obtención de 'evidencias fieles' sobre el mundo histórico y emplea las imágenes y los sonidos presentados en el film como pruebas de la supuesta solidez, pertinencia e imparcialidad de la **'argumentación'** que esgrime sobre un evento o un problema. Estas dos herramientas—que, con variaciones, acostumbran a usar los primeros y los segundos *monumentalistas* para moldear sus documentales—condicionan la arquitectura de los largometrajes y la alejan de aquélla que es propia de los textos, estrictamente, 'narrativos'. Con el fin de desarmar cualquier posible acusación de producir películas de ficción, el *monumentalista* suele dar forma al documental por medio de una estructura cuatripartita que

implica: la exposición de una cuestión o problema presente en el mundo histórico; la presentación de los antecedentes del problema; el examen del mismo que puede incluir más de un punto de vista; y la solución o una vía hacia una solución de la cuestión, enunciada en la última parte del film. Obviamente, los documentales *monumentales* pueden tener otros esquemas 'textuales'. No obstante, conforme con Bill Nichols una "estructura paradigmática" para el documental es la que plantea un problema y ofrece una solución. Un esquema que—siguiendo con Nichols—incluso cuando no condiciona películas enteras, puede ejercer un influjo considerable en la organización de escenas (Nichols, "Representación" 48–49).

2.1.2.2.1. La objetividad en el documental *monumental*

Pocos debates han suscitado más controversia en el cine que los generados en torno a la **'objetividad'** en el **'texto'** documental. La objetividad es un término cuya concepción originaria es ante todo producto de un contexto histórico decimonónico que va a dar lugar a un progreso sin precedentes en el conocimiento del mundo físico. Este auge en el saber se atribuye a los avances en el estudio de la naturaleza gracias a la aplicación del llamado 'método científico', que consiste en seguir con rigurosidad una determinada serie de pasos ordenados, ejecutados con objetividad, para validar los conocimientos adquiridos. En el 'método científico' y en la 'objetividad' como principio de actuación se ven las causas últimas del desarrollo y del apogeo de las 'Ciencias Naturales' en el siglo XIX. Así es como uno y otra acaban por considerarse indispensables para generar conocimiento auténtico y terminan por tratar de aplicarse en el perfeccionamiento de todos los saberes que quieren ser vistos como legítimos. La 'objetividad'—definida en esta disertación como principio y garantía de actuación honesta para el estudio y el conocimiento racional, desinteresado y desapasionado de la realidad—se constituye en el mismo siglo XIX en

una de las piedras angulares para ejercer profesiones como la del historiador[115], la del periodista[116] y la del documentalista cinematográfico. La 'objetividad'—como norma en la práctica y también, en la teoría del documental—se alinea con la vocación del documentalismo por ser fuente de conocimiento sobre la realidad, un empeño que indica, de acuerdo con Bill Nichols, una forma de compromiso social (Nichols, "Representación" 232).

A lo largo del siglo XX, la noción de 'objetividad' adquiere matices de significado, observables al comparar cómo es concebida y aplicada por los realizadores del primer y del segundo cine documental *monumental*, siendo los primeros los que más rigurosamente delimitan el término y los segundos, los que más ponen su definición tradicional en tela de juicio. En el **primer documentalismo *monumental***—más allá de Grierson y de otros cineastas poco o nada incómodos con la etiqueta de propagandistas[117]—la mayoría de directores abanderan el uso de una objetividad 'absoluta' porque—al igual que Roland Barthes en su ensayo "El grado cero de la escritura" (1953)[118]—consideran que es posible hablar sobre el mundo histórico de forma "neutra", "transparente" y "guardando las distancias". Como Barthes, los primeros *monumentalistas* piensan que es factible una representación exclusivamente indicativa del mundo y "un estilo de la ausencia" a través del cual el pensamiento del autor "conserva toda su

[115] En 1824, Leopold von Ranke (1795-1886), padre de la Historia científica moderna, publica su manifiesto metodológico, *Historia de los pueblos latinos y germánicos de 1494 a 1514*, en el que plantea que el trabajo del historiador "se caracteriza por la tensión que existe entre la exigencia explícita de una investigación objetiva que rechaza rigurosamente todo juicio de valor y especulación metafísica, y los supuestos filosóficos y políticos implícitos que, en realidad, determinan la investigación" (Iggers 27).

[116] Según María Pilar Diezhandino, la 'objetividad' fue la fórmula gracias a la cual el periodismo de agencias pudo garantizar que sus noticias eran información estricta sin contaminación alguna de 'subjetividad' y pudo venderlas al mayor número posible de clientes "cualquiera que fueran las posturas ideológicas de cada uno" (Diezhandino 118).

[117] En la introducción del libro *Grierson on Documentary* (1966) editado por Forsyth Hardy, John Grierson afirma sin rubor: "Veo el cine como un púlpito y lo utilizo como propagandista" (Hardy 16).

[118] "El grado cero de la escritura" es el primer ensayo relevante del teórico y crítico literario francés Roland Barthes. Aunque fue publicado en 1953 en la colección Pierres Vives de la editorial parisina Seuil, algunos de los apartados ya se habían publicado como artículos en la revista *Combat* desde 1947 (Marty 99). En este ensayo sobre la Historia de la literatura francesa, a diferencia del común de las historias literarias, Barthes no hace una revisión de autores, de corrientes o de obras sino que estudia los orígenes y las transformaciones del concepto de 'escritura literaria' y su relación con distintos periodos históricos de Francia.

responsabilidad" y se coloca en medio de "gritos" y "juicios sin participar de ellos", sin estar "al servicio de una ideología triunfante" (Barthes 57–58). El discurso teórico que manejan los primeros *monumentalistas*—no reflejado en la práctica—determina que el empleo de la objetividad pasa por proyectar una visión de la realidad libre de intereses propios y prejuicios personales; diferente de la percepción y sensibilidad de los actores sociales implicados en la actualidad tratada; y contraria al adoctrinamiento, para dejar al espectador que haga su propia evaluación de aquello que ocurre en el mundo histórico gracias a una presentación imparcial de los hechos.

El **segundo documentalismo *monumental*** —ante la inconsistencia de los postulados del primero—no es que renuncie a la 'objetividad' aunque sí la mitiga, la desidealiza[119]. Por motivos epistemológicos y profesionales, el segundo *monumentalismo* no cree que un documental objetivo elimine todos los rastros de 'subjetividad'. Desde el punto de vista epistemológico, los segundos *monumentalistas* no comulgan con la escisión radical entre 'objeto' y 'sujeto' como fórmula para alcanzar conocimiento sobre el mundo histórico porque a su entender, los seres humanos adquieren saber sobre la realidad desde su fisiología perceptiva; desde sus esquemas conceptuales y lingüísticos; y desde su experiencia, que nunca son neutros. Para ellos, la defensa a ultranza de la concepción tradicional de 'objetividad' esconde que no es

[119] Tras la 1ª Guerra Mundial, se perciben las primeras críticas a la 'objetividad' ligadas al ejercicio del periodismo. Irónicamente, dichas críticas no se producen a causa de la imposibilidad de alcanzar la objetividad sino que, de acuerdo con Llorenç Gomis, se deben a su aplicación a ultranza. Conforme con Gomis, se culpa de la 1ª Guerra Mundial a "los periódicos y especialmente a las agencias informativas" por "haberse limitado a transmitir los hechos" y no promover "interpretaciones" que habrían alertado de la llegada de la Gran Guerra (Gomis 54; la traducción es mía). Sin embargo, la crisis de la objetividad periodística—previa a la que ha de vivir el viejo documental—estalla en los años 60 no sólo vinculada al trabajo del periodista sino también al del historiador, en un contexto marcado por la sospecha ante cualquier idea de 'verdad' fundamentada en fuentes institucionales o en la Historia institucionalizada. La Historia 'científica'—que a finales del XIX, supuestamente, había resuelto la subjetividad de la Historia hecha con anterioridad—va a ir acumulando críticas con el nuevo siglo porque con el pretexto de actuar bajo el principio de 'objetividad' desdeña la memoria de las personas y de los colectivos. La historiadora Annette Wieviorka sostiene que la era del testigo oral se abre durante el desarrollo en 1961 del juicio a Adolf Eichmann (Wieviorka 57).

posible que los hechos produzcan conocimiento por sí solos; oculta que son los sujetos los que atribuyen significados a estos hechos; y, en definitiva, enmascara que en el primer documentalismo *monumental*, en nombre de la 'objetividad', se tiende, de facto, a representar y argumentar sobre la actualidad desde un punto de vista institucional e institucionalizado que reafirma el *status quo*. El segundo documentalismo *monumental* parte de la premisa de que la 'objetividad' es homologable a la idea de **'(im)parcialidad' (ver 2.1.2.2.3.2)**, pero no a la de **'neutralidad'**, entendida esta última como ausencia de participación en la significación de los hechos. El segundo *monumentalismo* ya no disimula que es imposible que un director produzca una obra sin asignar algún sentido a aquello que expone desde el mismo momento en que interpreta y proyecta la realidad con unas palabras y con unas imágenes y no, con otras.

Con todo, la 'objetividad' en el segundo documentalismo *monumental* sigue siendo una noción central. Los segundos *monumentalistas* la desidealizan, pero no quieren prescindir de ella. Como si hubieran leído a Antonio Weinrichter, los directores del segundo *monumentalismo* desromantizan la objetividad porque son plenamente conscientes de que ésta, concebida "como polo opuesto de toda forma de intervención", es un precepto impracticable (Weinrichter 16). Saben que no puede haber ningún documental sin director, que entre la 'realidad' y el 'conocimiento de la realidad' siempre hay un intermediario, tanto en lo que concierne a lo epistemológico (percepción, conceptualización y comunicación) como en lo que respecta a lo práctico (cámaras y testigos que narran experiencias con los que el documentalista lidia y pacta). Por ello, los segundos *monumentalistas* no suelen encubrir la existencia de un "punto de vista en la toma de imágenes, que no se refiere sólo a la distancia, ángulo, encuadre, sino a aquello que se decide encuadrar". Tampoco dudan, si es preciso, en mostrar "el proceso de seleccionar, ordenar, exponer y subrayar u omitir determinados elementos del material filmado" para convertirlo en un

largometraje, gracias al montaje de los fragmentos audiovisuales elegidos (*Id.*). Para ellos, admitir los contrasentidos de la concepción tradicionalista de la objetividad equivale, de manera (in)directa, a destapar las inconsistencias de la 'memoria oficial'.

En este contexto, la pregunta a responder es: ¿Por qué los segundos *monumentalistas* paradójicamente se resisten a deshacerse de la idea de 'objetividad'? Porque cualesquiera que sean las dificultades inherentes a las teorías tradicionales en torno al 'realismo' y al 'correspondentismo', ellos parecen asumir la creencia de que desechar la objetividad equivale a rechazar la posibilidad de que exista una realidad 'objetiva' y el segundo cine documental *monumental* no tiene ninguna intención de negar la existencia de la realidad. Aquello que sí desea es denunciar lo que ocurre en el mundo histórico, quiere 'contrarepresentar' y 'contraargumentar' las percepciones, las representaciones y las afirmaciones sobre la realidad difundidas por el primer *monumentalismo*, transmisor de una memoria oficializada. El segundo *monumentalismo* acepta sin reparos que si uno define un documental objetivo como aquél que carece de cualquier elemento subjetivo o mediador, no hay posibilidad de que existan documentales objetivos. Sin embargo matiza que si bien la objetividad 'absoluta' no es factible, ésta todavía puede darse como una cuestión de grado. Haciendo suyas las reflexiones de Carl Plantinga incluso antes de él haberlas formulado, el segundo cine documental *monumental* resuelve que "ninguna película documental alcanza el ideal objetivo de realismo absoluto", pero hay documentales más objetivos que otros en la manera de presentar la realidad (Plantinga, "Documentary" 500).

2.1.2.2.2. La argumentación en el documental *monumental*

De acuerdo con Aristóteles (384-322 aC), existen dos grandes tipos de **argumentación**,

actividad definida como la acción de aducir, alegar, poner argumentos para probar una proposición o conclusión o para convencer de lo que se afirma o se niega ("Argumentación" s.p.). Por un lado, está la argumentación que Aristóteles denomina 'científica o analítico-demostrativa' y por el otro, se encuentra la argumentación que él califica de 'probable o plausible'. Según entiende Aristóteles, la **'argumentación científica'** es la que corresponde al discurso científico, aquél que va del 'conocimiento de los hechos' al 'conocimiento de la causa de los hechos', gracias a las siguientes circunstancias: 1) se fundamenta en principios o "enunciados de veracidad garantizada", afirmaciones que no necesitan demostración o bien que han sido previamente demostradas; y 2) se estructura conforme con las rigurosas reglas de la deducción. También de acuerdo a las ideas de Aristóteles, la **'argumentación probable o plausible'** es aquélla que presenta los siguientes rasgos: 1) puede tratar sobre todo género de cuestiones partiendo de enunciados verosímiles [o comunmente aceptados], pero no necesariamente verdaderos; y 2) se organiza mediante reglas de inferencia retórica o de persuasión (Beuchot 34–37).

El primer y el segundo documentalismo *monumental* tienen en común el reclamar que sus obras sean contempladas como fuente de conocimiento de valor científico por la argumentación analítica y demostrativa que les avala al estar basada en las pruebas audiovisuales registradas; y en la aplicación de un principio de actuación profesional como la objetividad, más o menos romantizado. Sin embargo, por el tipo de cuestiones que, en general, ocupan el documentalismo cinematográfico y por el tratamiento que reciben, las argumentaciones de los documentales de ambos *monumentalismos*, pese a tener capacidad demostrativa, son argumentaciones probables o plausibles, pero no científicas, porque no se fundamentan en principios o enunciados de veracidad garantizada.

Las obras del primer y el segundo *monumentalismos* se ordenan alrededor de unas argumentaciones, esencialmente, **retóricas**. Recurriendo de nuevo a Aristóteles, se puede definir el 'arte retórico' como "la facultad de considerar en cada caso, lo que cabe para persuadir" al otro. Para dominar este arte, Aristóteles señala que es necesario velar por cómo el discurso va a ser "demostrativo y digno de fe" y por "cómo [el emisor] ha de presentarse uno mismo y ha de [pre]disponer al [receptor o] juez" a hacer suyas las tesis que le plantea (Aristóteles 94). Bill Nichols al hablar de la retórica en el documental, dice lo mismo que Aristóteles, pero con otros términos. Sostiene que "la retórica es un medio a través del que el 'autor' intenta transmitir su punto de vista al espectador de un modo persuasivo" y agrega que una de las posibles estrategias empleadas por dicho autor para reforzar su imagen de comunicador "moral o éticamente intachable" es aportar dos tipos de **pruebas**. Por una parte las **'audiovisuales'**, "extraídas del mundo para que las oigamos y veamos". Por otra las **'artísticas'**, para conseguir el respaldo del público al conducirlo hacia la emoción más oportuna con la doble finalidad de dar credibilidad a los razonamientos expuestos y de ganar su adhesión (Nichols, "Representación" 181–82).

Tanto el primer *monumentalismo* como el segundo, aportan pruebas para persuadir a la audiencia sobre las tesis de sus argumentaciones con dos objetivos: 1) transmitir al espectador un punto de vista particular sobre la realidad y 2) orientar su acción en el mundo. El **primer documentalismo *monumental***—argumentador de una memoria oficializada de la realidad—difunde mensajes sobre el presente y el pasado que suscriben los discursos dominantes hasta el punto que incluso cuando los discute, los legitima. El **segundo documentalismo *monumental*** —contraargumentador del primero—actúa como portador de contramemorias. Ambas argumentaciones, presentadas por uno y otro *monumentalismo*, ocupan "una posición dentro del

ruedo de la **ideología**[120]". Son proposiciones "acerca de cómo es el mundo", de "qué alternativas puede haber". Son aseveraciones que en busca de provocar una reacción en la audiencia, la interrogan mediante una pregunta explícita o implícita: "Esto es así, ¿verdad?" La retórica usada en la argumentación del documental—dice Nichols—es la que tiene la función de llevar al receptor hacia una respuesta, la del "sí, así es" (Nichols, "Representación" 188), una contestación, ésta, que anhelan todos los creadores de films *monumentales*, los primeros y los segundos.

Las obras del primer y del segundo *monumentalismo*, pueden seguir, o no, una estructura argumentativa de problema/solución—paradigmática en el documental *clásico* (Nichols, "Representación" 48–49)—aunque no es la apariencia discursiva aquello que los distingue. Lo que diferencia a los dos *monumentalismos* son las pruebas que seleccionan y cómo las gestionan para construir la argumentación que exponen. En cuanto a las **pruebas artísticas**—a excepción de Robert Flaherty y John Grierson—los primeros *monumentalistas*, al revés que los segundos, niegan su uso. Respecto a las **pruebas audiovisuales**, las argumentaciones de los films del **primer *monumentalismo*** acostumbran a nutrirse de pruebas obtenidas de fuentes institucionales (instituciones del Estado, grandes empresas, etc.), de supuesta consulta obligatoria para el documentalista al estar consideradas como proveedoras de información que autocertifican como 'verídica' y 'autorizada'. Por contra, las argumentaciones de los largometrajes del **segundo *monumentalismo*** suelen alimentarse de pruebas obtenidas de fuentes institucionales y también, de fuentes institucionales no institucionales al considerar que las informaciones que

[120] James Donald y Stuart Hall afirman que las ideologías son "los conceptos, categorías, imágenes e ideas por medio de las cuales la gente da sentido a su mundo social y político, concibe proyectos, llega a cierta conciencia de su lugar en este mundo y actúa en él". Según Donald y Hall, "el término ideología se usa para indicar los sistemas de pensamiento usados en la sociedad para explicar, resolver, descifrar y dar sentido al mundo social y político" (Donald y Hall XI). Andrew Dobson, por su parte, expone que "las diferentes ideologías nos proporcionan diferentes indicaciones acerca de cómo debería ser la vida social, política y económica" (Dobson 12).

proporcionan las instituciones no buscan necesariamente mantener a la ciudadanía informada sino que están al servicio de los intereses de las mismas instancias que las proveen. Mientras el primer *monumentalismo* tiende a fundamentar sus razonamientos en el dato oficial, el segundo aporta una lectura alternativa a dicho dato al incorporar en sus argumentaciones otras informaciones, ocultadas por las instituciones o sumnistradas por testimonios de testigos silenciados interesadamente por ellas. Por último y en relación a la gestión de las pruebas, ambos *monumentalismos* pueden administrarlas para incluir en su argumentación otros puntos de vista ajenos al propio. No obstante, cuando lo hacen, es siempre con un mismo fin: reforzar la visión de la realidad que ellos defienden.

2.1.2.2.3. Características formales del documental *monumental*

La Ciencia y sus exitosos descubrimientos sobre el mundo físico logrados a lo largo del siglo XIX e inicios del XX—por ejemplo, la teoría de la evolución de las especies de Charles Darwin (1859), la de la deriva continental de Alfred Wegener (1912) o los estudios de Albert Einstein sobre el universo (1915 y 1916)—ejercen una influencia decisiva en la configuración y el desarrollo de la mentalidad 'positivista' y en el planteamiento de la necesidad de extender el **'método científico'**—el utilizado en las llamadas 'Ciencias Naturales'—al resto de saberes para considerarlos lícitos[121]. En el documentalismo cinematográfico, la exacerbación del método científico induce a los protodocumentalistas a pensar que la metodología para generar conocimiento sobre el mundo histórico debía tender a basarse en procedimientos de observación, recogida y análisis de datos afines a los establecidos en las 'Ciencias Exactas'. El 'cientifismo',

[121] Conforme con Juan Ramón Muñoz-Torres en "Objetividad y verdad. Sobre el vigor contemporáneo de la falacia objetivista" (2002), "hasta tal punto se llegó a valorar las virtudes del método experimental, cuyo éxito en las ciencias naturales era patente, que se acabó por considerarlo—acaso de manera inconsciente al principio—el único método capaz de garantizar la validez científica" (Muñoz-Torres 162).

el ‘objetivismo’ o el ‘realismo’ puro, según se quiera denominar este ‘método’ para aproximarse y conocer la realidad—al que tienen especial predisposición los **primeros *monumentalistas***, pero no los segundos—parte del **‘supuesto imperativo’** de escindir dos elementos fundamentales del proceso cognitivo: por un lado, el ‘objeto de conocimiento’, identificado con la realidad, con los datos extraídos de los hechos ocurridos; y por el otro, el ‘sujeto’, asociado a la irrealidad y a toda la carga de apriorismos, sesgos, intereses y actos volitivos. Los **segundos *monumentalistas***—temerosos de ser acusados de productores de films de ficción—matizan—aunque no invalidan absolutamente—el ‘método’ y el ‘supuesto imperativo’ para crear documentales que puedan generar conocimiento ‘científico’ sobre el mundo histórico. En consecuencia, es congruente afirmar que los documentales *monumentales*—en mayor grado los primeros y en menor los segundos—acostumbran a manifestar tres rasgos formales clave: la **‘presencia normativizada del realizador’**, la **‘(im)parcialidad’** y la **‘(no)narratividad’**.

2.1.2.2.3.1. La presencia normativizada del autor

El cine documental—como producto cultural que surge en la Modernidad para proporcionar conocimiento acerca del mundo—manifiesta contradicciones propias del periodo histórico que lo ve nacer. Por ejemplo, la mayoría de los **primeros *monumentalistas***—a excepción de Robert Flaherty y John Grierson—viven a escondidas en una constante contradicción entre ‘realidad’ y ‘representación’, entre ‘objetividad’ y ‘subjetividad’ y entre ‘verdad’ y ‘mentira’. Bajo estas contradicciones experimentadas por los primeros documentalistas late otra: pretender su ‘**ausencia’** o reconocer su **‘presencia’** como mediadores entre el mundo y el espectador. Ideas como que toda construcción fílmica irrealiza lo real o que toda subjetividad contamina el conocimiento empujan a los primeros *monumentalistas* a querer

desvincular el supuesto saber aportado por el film documental del sujeto que lo produce. Esta postura en contra de la manifestación de implicación personal del cineasta en su obra, lleva a los primeros *monumentalistas* a suscribir un **código deontológico** que paradójicamente les exige estar ausentes del mundo para poder presentarse como fuentes legítimas de saber sobre él.

La normativa deontológica que rige el trabajo de los **primeros documentalistas *monumentales*** es paradójica no únicamente en su formulación lingüística; también es contradictoria con los postulados del realismo cinematográfico y con las expectativas del espectador. Por una parte, las convenciones que marcan la teoría y la práctica documental parecen ignorar que no es posible informar sobre la realidad sin estar en contacto con ella. Por otra parte, las normas establecidas tampoco parecen comprender que no se pueden mostrar en pantalla "las cosas como las perciben el ojo y el oído en la vida cotidiana"—motivación primordial del realismo documental (Nichols, "Representación" 218 y 57)—sin que el documentalista admita que alguien—es decir él—actúa como un observador-interventor porque como diría Karl Popper, 'observación' es igual a 'intervención' al estar motivada por unas preconcepciones que residen en quien observa y, por consiguiente, al estar orientada a un fin (Del Rey 44). Finalmente, el hecho de que la normativa deontológica que gobierna el trabajo de los primeros documentalistas *monumentales* promueva la idea de que los cineastas deben estar ausentes del mundo para poder informar de él, choca de frente con aquello que el público espera de un documentalista. La audiencia confía en que—a diferencia de cómo actuaría el autor de un film-espectáculo—el documentalista opere "como una parte del mundo", "desde el interior [de él]", puesto que "el espacio documental es histórico" (Nichols, "Representación" 118). Es de estas contradicciones de donde surgirá un nuevo código de trabajo menos ingenuo que el anterior, que algunos de los **primeros documentalistas *monumentales*** pueden llegar a adoptar

(ver 2.1.3.2), pero que es más propio de los **segundos**. Esta segunda normativa deontológica ya reconoce que la no mediación del observador entre el mundo y el espectador es una ilusión. No obstante, la nueva reglamentación va a seguir demandando la aplicación—ni que sea de manera desidealizada—de un principio de actuación profesional como la objetividad para que pueda garantizarse una presencia 'distanciada' del realizador de la realidad que observa.

La **presencia 'normativizada'** del cineasta en el documental, fijada por convenciones y reglas, es, por tanto, una característica propia de los primeros *monumentales* y de los segundos. En los **primeros**, la norma se aplica para fingir la ausencia de los directores documentalistas de la realidad sobre la que hablan. Los autores, habitualmente, no se sitúan ante la cámara y una voz en *off* omnisciente—como si fuera la voz de Dios—es la que expone una argumentación acerca del mundo histórico. En los **segundos documentales *monumentales***, el criterio es que los cineastas no necesitan esconder su presencia y su participación en la realidad tratada al, a menudo, identificarse como parte en conversación con los actores sociales o en interacción con el mundo histórico **(ver 2.1.3.4)**. En todos los films del documentalismo *monumental*—sin excepción—la postura del cineasta de mantenerse total o parcialmente apartado de la cámara está vinculada a la meditación sobre la supuesta autoridad de los documentalistas *monumentalistas* para representar la realidad. En los films del **primer *monumentalismo***—en contraposición con los del segundo—los directores no se preguntan sobre quién está autorizado para representar 'qué', 'a quién' y 'con qué' intención. Ellos asumen una autoridad 'absoluta' sobre la argumentación del documental expresada a través de la perspectiva[122] y del comentario[123]. En los

[122] Nichols considera la argumentación como una "categoría general para la representación de una causa acerca del mundo" y subdivide esta categoría en "dos partes". Una de ellas es la 'perspectiva' que define como "modo en que un texto documental ofrece un punto de vista particular a través de su representación del mundo" y que "lleva a inferir una argumentación tácita" (Nichols, "Representación" 162).

[123] De acuerdo con Nichols, el 'comentario' junto con la 'perspectiva' es parte de la argumentación de una película. El 'comentario' es el "modo en que un documental ofrece una afirmación particular acerca del mundo o acerca de la perspectiva que ha presentado tácitamente. El comentario está siempre en un «metanivel» por encima de la

largometrajes del **segundo *monumentalismo***, la reflexión sobre 'quién' puede representar 'qué', 'a quién' y 'con qué' finalidad sí se produce. No es casualidad que los segundos *monumentalistas* cedan una autoridad argumentativa considerable a las personas entrevistadas. El motivo de esta manera de proceder es que el testimonio de los actores sociales implicados tiende a servir de prueba clave para 'contraargumentar' el discurso institucionalizado y oficializado por los realizadores del primer *monumentalismo*.

2.1.2.2.3.2. La (im)parcialidad

La crisis de la 'objetividad'—previa a la embestida que también ha de vivir el considerado 'viejo cine documental'[124]—estalla en los años 60 vinculada a los trabajos de historiador[125] y de periodista[126], en un contexto marcado por la sospecha ante cualquier idea de 'verdad' fundamentada en fuentes institucionales. Entonces, aparecen una serie de nociones que

perspectiva. Es una forma más directa y evidente de argumentación" (*Ibid.* 162).

[124] A partir de los años 60-70, en España y en Latinoamérica, y también en otras partes del mundo, se empieza a hablar, primero, de 'nuevo' cine y, después, de 'nuevo' documental, una tendencia vigente hasta la actualidad. Prueba de ello son los pocos títulos que se listan a continuación: *The New Documentary in Action: A Casebook in Film Making* (1972) de Alan Rosenthal; *New Documentary: A critical introduction* (2001) de Stella Bruzzi; *Miradas desinhibidas. El nuevo documental iberoamericano* (2009) de Paulo Antonio Paranaguá; *New documentary* (2011) de Takashi Honma; *Nuevas miradas al documental* (2014) de Bienvenido León; *New Documentaries in Latin America* (2014) de Vinicius Navarro y Juan Carlos Rodríguez; *New Documentary Ecologies: Emerging Platforms, Practices and Discourses* (2014) de Kate Nash, Catherine Summerhayes y Craig Hight; o *New Nonfiction Film: Art, Poetics, and Documentary Theory* (2018) de Dara Waldron.

[125] La Historia científica, que a finales del XIX, supuestamente, había resuelto la subjetividad de la Historia hecha con anterioridad, va a ir acumulando críticas con el nuevo siglo porque en nombre de la 'objetividad' desdeña la memoria de las personas y de los colectivos. La historiadora Annette Wieviorka sostiene que la era del testigo oral se abre durante el desarrollo en 1961 del juicio a Adolf Eichmann (Wieviorka 57).

[126] En palabras de Llorenç Gomis, la crisis de la objetividad en el periodismo se inicia por culpa de la tendencia de los periodistas a parapetarse detrás del objetivismo a ultranza. Conforme con Gomis, se culpa de la 1ª Guerra Mundial a "los periódicos y especialmente a las agencias informativas" por "haberse limitado a transmitir los hechos" y no promover "interpretaciones" que habrían alertado de la llegada de la Gran Guerra (Gomis 54; la traducción es mía). También según el mismo autor, la crisis de la objetividad estalla definitivamente a causa de la actitud de los periodistas ante el macartismo: "El senador [Joseph McCarthy] denunciaba que altos funcionarios del gobierno americano eran comunistas; hacía acusaciones que en muchos casos no documentaba, o que, en otros, eran distorsiones de la realidad o simplemente mentiras, pero, como era senador, estas acusaciones eran noticia y, según Bagdikian, casi llegaron a paralizar el gobierno de los Estados Unidos. La concepción tradicional de la objectividad no se recuperó de este episodio" (*Id.*).

orbitan alrededor del concepto de 'objetividad', aparentemente, sin las engorrosas complicaciones que supone el uso explícito del término. 'Neutralidad' e 'imparcialidad' son dos de dichas nociones cuyas definiciones—extraídas de la teoría periodística—son perfectamente aplicables al estudio y al análisis del documentalismo *monumental*. No en vano, cabe recordar la cercana relación existente entre 'periodismo' y 'documentalismo'. Esta vinculación entre el periodismo 'cinematográfico' y el 'televisivo' con el documentalismo es histórica e íntima a la vez. Por un lado, porque el periodismo y el documentalismo generan desde sus inicios productos que lidian con términos como **'realidad'** y **'actualidad'**, **'objetividad'** y **'subjetividad'**, **'información'** y **'conocimiento'**, **'verdad'** y **'mentira'**. Por el otro, porque acabada la 2ª Guerra Mundial[127], cuando el documental es relegado definitivamente a un segundo plano dentro de la industria del cine[128], el periodismo televisivo es el lugar donde se refugian un número elevado de documentalistas para sobrevivir (Soler 46 y McLane 186). De este modo, se explica que el concepto de 'documental' llegue—inclusive hoy—a confundirse con el de 'reportaje'[129].

Sin experimentar exactamente lo mismo, a partir de los 60-70 ambos profesionales—los del periodismo y los del documentalismo—vivirán entre dos maneras de ejercer la profesión: desde la 'neutralidad' o desde la 'imparcialidad', dos palabras comunmente utilizadas como sinónimos, pero que no lo son[130]. La idea de **'neutralidad'**, propugnada por el periodismo y por

[127] Betsy McLane constata que después de la 2ª Guerra Mundial, los documentales no tenían acceso a los cines que tenían antes y durante la guerra. En palabras de la investigadora estadounidense "a medida que el cine documental pasaba a un segundo plano, perdiendo apoyo financiero y público [. . .] se abría un nuevo canal de distribución y exhibición. Gracias a la televisión, se mostraron más documentales y tipos relacionados de programas de información pública a audiencias más grandes que en cualquier momento anterior de la historia" (McLane 186).
[128] En *La realización de documentales y reportajes para televisión* (1998), Llorenç Soler sostiene que "a medida que la industria del cine se afianzó sobre la base del star system [entre los años 30 y los 50], el gran documental fue paulatinamente relegado a un segundo y despreciado nivel de interés" (Soler 46).
[129] Soler señala los años 50 como el instante en que "los creadores dejan de ser cineastas y pasan a ser periodistas". Según él en esta década "se desvaloriza el documental como pieza artística y se refuerza como arma de información y conocimiento. En este momento se formaliza una ruptura entre el concepto de documental, como herencia de las corrientes estilísticas de la historia del cine, y este neogénero que se desarrolla en las redacciones de informativos de TV: el reportaje" porque "su naturaleza documental es la misma" (Soler 16).
[130] Ángel Benito considera que el periodismo utiliza una serie de términos como sustitutos de la "objetividad" a los

el **primer documentalismo *monumental***, remite a la ausencia del profesional en la información, tanto en su condición de no participante de los hechos como en su calidad de parte no implicada, es decir, sin intereses en la cuestión tratada. La neutralidad que defienden los tradicionalistas implica supuestamente trabajar desde 'fuera del mundo', desde una postura aséptica ante lo ocurrido. De ahí, la proximidad del término 'neutralidad' con la noción de 'objetividad absoluta'. En contraste con la neutralidad, se erige la idea de **'imparcialidad'**, que tiene que ver con una 'objetividad mitigada'[131], con la aceptación de que únicamente se puede informar desde 'dentro del mundo' y de que un profesional cuando informa, selecciona fragmentos de la realidad, y los recompone en un relato dotado de estructura y de sentido (Bilbeny 94). La imparcialidad—que abanderan el periodismo realista y el **segundo documentalismo *monumental***—requiere que el observador distinga hechos, partes y valoraciones. Cualquier profesional de la información se torna 'parcial' cuando al reproducir lo que le dicen las partes concurrentes en una información, se deja llevar por las emociones, los prejuicios o la tendenciosidad permitiendo, de esta manera, que la 'subjetividad' invada un terreno que no le pertenece (*Ibid*. 93). La imparcialidad, en cambio, admite que el periodista o el documentalista actúa desde 'dentro del mundo', desde una postura 'subjetiva' ante lo ocurrido aunque 'no parcial'.

Las definiciones teóricas de 'neutralidad' e 'imparcialidad' expuestas presentan diferencias básicas en cuanto a la concepción del 'objetivismo' y de la escisión objeto-sujeto como fórmula para alcanzar conocimiento sobre el mundo histórico. Esta misma disparidad también se ve reflejada en la manera de trabajar de los documentalistas del primer y del segundo

que él denomina "sucedáneos". Según Benito, estos términos están situados en el campo semántico del sustantivo elidido, pero su empleo esquiva las complicaciones que supone el uso explícito del concepto 'objetividad' (Benito 254).

[131] La objetividad 'mitigada' o 'subjetiva' es aquélla que integra la 'subjetividad' como parte esencial de la realidad, y en consecuencia, como parte de las verdades a descubrir (Ortiz Ocaña 59–78). El segundo *monumentalismo* contempla la 'subjetividad' como una propiedad o característica intrínseca del conocimiento.

monumentalismo. Los del **primero**—defensores de la neutralidad—en su ejercicio profesional optan, como ya se ha comentado, por ocultar o por negar su presencia en el mundo sobre el que informan. Los documentalistas del **segundo *monumentalismo***—partidarios de hablar desde la imparcialidad—no sólo admiten su presencia en el mundo sino que describen la imparcialidad—parafraseando a Norbert Bilbeny—como una técnica profesional de distanciamiento entre el objeto (la realidad) y el sujeto (el informador) para capturar hechos cuando estos no se perciben de manera unánime por parte de los actores implicados (Bilbeny 93–94), que es lo más común. Ante la dualidad existente en el ejercio del documentalismo cinematográfico, la pregunta que se plantea es si en la teoría y en práctica, se puede afirmar que el primer documentalismo *monumental* es neutral y el segundo, imparcial. La respuesta es no. No existe un documentalista—ni ningún otro profesional—neutral o aséptico ante los hechos sobre los que intenta informar. Siempre que se comunica algo a alguien se asigna algún sentido a lo comunicado desde el mismo momento en que se apalabra la realidad y en el cine documental, desde el mismo instante que se capta el mundo con unas imágenes y no con otras. No parece haber nacido tampoco todavía, nadie totalmente imparcial, aunque sí hay profesionales más interesados en la imparcialidad que otros **(ver 2.1.3.5)**.

Los segundos *monumentalistas*—a diferencia de los primeros—exponen, por la naturaleza del documentalismo que practican, que más allá de versión oficial de los hechos, hay otras partes concomitantes en cualquier información, relatos distintos de los sucesos enfrentados a las interpretaciones oficialistas del mundo. Admiten en su ejercicio profesional que pueden existir diversos puntos de vista sobre la realidad. Esto no supone, automáticamente, para los segundos *monumentalistas* ser más ecuánimes que los primeros, pero sí significa tener la franqueza de comunicar a la audiencia—aunque sea con la boca pequeña—que ‘información’ y

‘conocimiento’ siempre están mediados por la subjetividad humana y que existe la necesidad de estar alerta ante las narrativas difundidas sobre la realidad. Es por esta puerta abierta por los cineastas del segundo *monumentalismo* por donde van a entrar el **‘nuevo documentalismo’**[132] y el ***contramonumentalismo***[133], práctica—ésta última—que centra la segunda parte de este segundo capítulo y el resto de la presente disertación.

2.1.2.2.3.3. La (no)narratividad

La ‘narratividad’ o la necesidad de **‘(no)narratividad’** en el documental es otra de las controversias destacadas en los estudios de cine. Esta controversia quizás no ocupa un lugar tan central en el debate cinematográfico como las polémicas en torno a la ‘objetividad’, pero no es una cuestión menor. El motivo de la discusión teórico-práctica existente—todavía hoy—alrededor del rechazo de la ‘narratividad’ en el documentalismo es la misma: la fijación en asociar el cine documental a la idea de fuente de conocimiento de naturaleza científica e instrumental. O dicho en otras palabras, la obsesión de los tradicionalistas por desvincular el documental de la narrativa, siempre identificada con la ‘ficción’. La narrativa, según escribe Edward Branigan, nunca debería verse como una modalidad textual “exclusivamente como ficcional” (Branigan 1) porque como indica Carl Plantinga, la “narrativa en sí misma no es inherente a lo ficcional o a lo no ficcional”, ésta puede estar al servicio del entretenimiento y

[132] Entre los adalides del ‘nuevo documentalismo’, se encuentra y destaca Stella Bruzzi quien asegura que el ‘nuevo documental’—al contrario del ‘viejo’—hace explícita la negociación entre lo ‘objetivo’ y lo ‘subjetivo’ como vía para generar conocimiento auténtico sobre la realidad (Bruzzi 39). Bruzzi, además, se arriesga a sostener que el ‘nuevo documental’ es más genuino, honesto y veraz porque se construye menos en torno a la ‘objetividad’ y a la ‘Historia’ y más alrededor de la ‘subjetividad’ y de la ‘memoria’ (*Ibid.* 103). Por los motivos anteriores, en el presente estudio se considera al ‘nuevo documentalismo’ parte del segundo *monumentalismo* cinematográfico a pesar de que de facto, éste se encuentre justo en la frontera con el *contramonumentalismo*.

[133] El *contramonumentalismo* queda camuflado dentro del llamado ‘nuevo documentalismo’. Sin embargo, el *contramonumentalismo*, a diferencia del ‘nuevo documentalismo’, no considera la ‘subjetividad’ sino la ‘intersubjetividad’ como propiedad o característica intrínseca del conocimiento.

también de la información y del conocimiento (Plantinga, "Rhetoric" 102–104). No obstante, el binomio 'narrativa-ficción' aún parece difícilmente disociable y eso a pesar de que, de acuerdo con Jean-Marie Schaeffer—otro teórico de referencia—"la relación entre la narratología y la teoría de la ficción ha sido largamente inexistente". Puede sorprender, pero—siguiendo con Schaeffer—lo cierto es que "la narratología clásica rara vez se ocupó de la cuestión de la diferencia entre hechos y ficción", el origen del ya normalizado equívoco es que los primeros narratólogos aplicaron "sus análisis exclusivamente a textos de ficción". Los modelos clásicos de Genette (1972 y 1983) y Stanzel (1964 y 1979)—siempre conforme con Schaeffer—son "narratologías generales cuyo único input eran textos de ficción" (Schaeffer 2). De esta manera, es como la narratividad se ha atribuido históricamente al cine 'espectáculo' y la (no)narratividad, al cine 'documental'.

A ojos del documentalismo cinematográfico 'clásico-tradicionalista'—no del 'fundacional'[134] representado por Robert Flaherty y de John Gierson—la 'ficción' y la 'narratividad' conectada a ella es aquello que defrauda y que distrae. Según los tradicionalistas, la ficción hace "caso omiso del mundo" tal y como es, "en favor de la fantasía y la ilusión" y por eso, no tiene "mayor importancia", en especial si viene "de Hollywood" (Nichols, "Representación" 150), "símbolo de espectáculos escapistas y postizos" (*Ibid.* 33). Estas creencias influyen al **primer documentalismo *monumental***, al que le suele incomodar en

[134] La diferenciación entre el documentalismo 'clásico' y el 'fundacional' puede servir para aclarar por qué a lo largo de la Historia tanto la definición como la caracterización del documental han demostrado ser difíciles. El documentalismo 'clásico'—acreedor del positivismo del siglo XX—esencialmente considera el documental como un 'documento' fotográfico de imágenes en movimiento. Por su parte, el documentalismo 'fundacional'—de la mano de Flaherty y de Gierson, acuñador del término 'documental' en lengua inglesa—concibe el film documental como algo más que un simple 'documento'. Para el documentalismo fundacional—cuyos postulados explican la diversidad y la riqueza de la cinematografía documentalista actual—el documental usa y trata 'creativamente' los documentos. Cabe recordar, una vez más, que Grierson—el teórico y realizador escocés admirador de Robert Flaherty—es quien define los documentales como films resultado de un "tratamiento creativo de la actualidad" (Grierson 13) y como productos que manifiestan "las virtudes habituales de un arte" (Romaguera y Alsina 139).

sobremanera la idea de aceptar el uso de narrativa en los films que produce porque en el marco de la teoría cinematográfica más conservadora, el documental convencionalmente ha sido abordado como un cine cuyo interés principal es su valor informativo y su supuesta relación con la representación fiel de la realidad. El primer *monumentalismo*—como le sucede al periodismo y a la historiografía tradicionalistas, dominantes hasta los años 60—entiende que las reglas impuestas por el 'positivismo' en el siglo XIX son las únicas que garantizan que el documental pueda presentarse como una fuente veraz de conocimiento. Como si hubieran consultado a Bill Nichols, los primeros *monumentalistas* creen que el espectador entra a un mundo ficcional a través de la 'narración' y que el mismo accede al mundo histórico por medio de la 'argumentación'[135] **(ver 2.1.2.2.2)**. Para ellos—como para Nichols—"en el núcleo del documental no hay tanto una historia y su mundo imaginario como un argumento acerca del mundo histórico" (Nichols, "Representación" 153–54). Su manera de distinguir el film 'no documental' del 'documental' presupone y supone una falsa oposición entre 'narración' y 'argumentación'.

El s**egundo documentalismo *monumental*** tampoco es que difiera en gran medida de los planteamientos del primero en el sentido de que continúa privilegiando el valor informativo del documental y su relación con la representación fiel de la realidad **(ver 2.1.2.2.1)**. Sin embargo, sí abre la puerta a impugnar la dicotomía **'narración'** versus **'argumentación'**. Para los segundos *monumentalistas*—vehiculadores de la 'contrainformación' y de la 'contramemoria' frente al 'discurso dominante'—a veces, el relato es la única fuente de

[135] Literalmente, Nichols afirma: "Entramos en un mundo de ficción a través de la entidad de la narración, ese proceso a través del que una narrativa se despliega en el tiempo, permitiéndonos construir la historia que propone. En el documental entramos en el mundo a través de la entidad de la representación o exposición, ese proceso por el que un documental aborda algún aspecto del mundo, permitiéndonos reconstruir la argumentación que propone" (Nichols, "Representación" 155–56).

argumentación existente **(ver 2.1.3.4)**. Por tanto, el segundo *monumentalismo* cinematográfico ya no acepta que—en todos los casos—'narrar' sea contrario a 'argumentar' y ya no asume, tampoco, que la '(no)narratividad' sea un rasgo definitorio del cine documental. El segundo *monumentalismo*—en la teoría y en la práctica—defiende que no es la forma del discurso lo que distingue el film 'no documental' del film 'documental', sino la postura tomada y la argumentación elaborada ante el mundo que se proyecta. Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo* (2005) explica y ejemplifica—sin pretenderlo—el principal por qué del cambio de postura de los realizadores del segundo *monumentalismo* respecto a la de los del primero en cuanto al valor otorgado a la 'narratividad'. De acuerdo con Sarlo, dentro y fuera de Latinoamérica, dar valor al testimonio, a la narración de la experiencia, "hizo posible la condena del terrorismo de estado" porque cuando "otras fuentes [de información] fueron destruidas" por los responsables de las dictaduras, los relatos de lo experienciado por testigos y por víctimas fueron clave para conseguir condenas morales—aunque no siempre jurídicas—en el camino a la transición política (Sarlo 24).

2.1.2.3. El funcionamiento del documental *monumental*

El **'funcionamiento'** comunicativo del documental *monumental* es resultado de un 'concepto' y de una 'forma' de cinematografía puesta al servicio de una 'memoria oficial' o de una 'contramemoria' que promueven el didactismo, la instrucción e incluso el adoctrinamiento del **'espectador'** sobre uno u otro aspecto de la realidad. Los primeros y los segundos *monumentalistas*—convertidos en vehiculadores de una u otra visión del mundo que consideran **'verdad'** y, por tanto, **'conocimiento'**—no temen determinar el mensaje a transmitir a la audiencia, habitualmente cerrando la opción de que ésta pueda interpretar la realidad en otro

sentido que no sea el dado por ellos. La 'unidireccionalidad' de la comunicación entre el 'director' y la 'audiencia' de un documental *monumental* se observa en el hecho de que, comúnmente, los realizadores suelen caer en la tentación de decirle al público qué debe pensar, qué debe sentir o cómo debe actuar sobre el problema del mundo histórico tratado en el largometraje. Los documentalistas *monumentalistas* tienden a considerar a los espectadores como simples 'receptores' de información más que como 'interlocutores' con los que coconstruir conocimiento sobre la realidad. Como los teóricos del **'conductismo'**—una teoría que se fundamenta en los estudios del fisiólogo Iván Pavlov (1849-1936) y que define el aprendizaje como la adquisición de nuevos 'comportamientos'—parece que los creadores de documentales *monumentales* creen que pueden condicionar y modelar las respuestas sociales de los ciudadanos al exponerles a determinados estímulos.

2.1.2.3.1. La verdad en el documental *monumental*

En el entorno académico actual, hablar de **'verdad'** puede sonar arcaico y sospechoso. Como señala Carl Plantinga en *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* (1997), uno puede interpretar las desconfianzas erigidas alrededor de la noción de 'verdad' de dos maneras: 1) como prueba de la voluntad de combatir el imperialismo gnoseológico europeo y estadounidense que ha caracterizado gran parte de la Historia; y 2) como deseo de respetar los sistemas de creencias de individuos, etnias y culturas no hegemónicos (Plantinga, "Rethoric" 219). Más allá de Plantinga, otros pueden achacar la vigente evitación de términos como 'verdad', 'objetividad' o 'realidad' al auge contemporáneo del **'escepticismo'**[136] existente ante

[136] El escepticismo florece en Grecia a lo largo de la segunda mitad del siglo V a.C., no sólo como rechazo a la exitencia de verdades sino también, como una forma de enfrentar y poner en duda las certezas acerca de la ley y la moralidad, que fueron consideradas por los sofistas como meras convenciones (Capilla 120). La tradición escéptica se redescubrió en el siglo XVI con figuras como Pierre Gassendi (1592-1655), pero fue David Hume (1711-1776)

toda pretensión de conocimiento. Sin embargo para evitar equívocos, es pertinente subrayar que el 'escepticismo' no niega la exististencia de un mundo exterior al individuo, no desmiente tampoco que haya una realidad y una verdad, lo que rechaza es la posibilidad de conocerlas. El **'realismo'**—motor y fin del documental *monumental*—parte de la premisa opuesta al 'escepticismo': la 'realidad' sí es cognoscible y sí se puede salvar el abismo que separa la 'percepción del mundo' del 'conocimiento de la realidad' por medio de 'verdades', definidas como correspondencias directas entre 'el mundo' y 'las palabras' utilizadas para hablar del mundo. Según definición de José Ortega y Gasset (1883-1955), la verdad—tal como se asume usualmente—"es el carácter que adquiere una proposición[137] [. . .] cuando creemos que su pensamiento [o enunciación] coincide con la realidad" (Ortega XII). El problema de fondo del 'realismo' y de las 'verdades' del documentalismo *monumental* es cómo probar que 'el mundo' y 'aquello dicho sobre el mundo' se corresponden.

Conforme con Pablo Capilla en "Realidad y verdad en la información" (2014), dos son los polos del proceso gnoseológico: 1) "el arranque del proceso (la realidad)" y 2) "[el cierre del proceso,] la concreción de la pretensión de conocimiento en un enunciado"—el discurso verdadero—que pretende estar relacionado intrínsecamente con la realidad (Capilla 8–9). Entre ambos polos, Capilla identifica tres principales desafíos gnoseológicos para generar conocimiento, tanto para el periodismo informativo como para el documentalismo cinematográfico *monumental*. El primer desafío gnoseológico es el paso que va de 'la realidad'

quien estableció una diferenciación fundamental dentro del escepticismo: el previo a toda investigación y el que es consecuencia de la misma investigación científica (*Ibid.* 128). El escepticismo previo, global o radical es aquél que pone duda la misma posibilidad de conocimiento porque "plantea dudas acerca de lo adecuado o fidedigno de las pruebas que pueden ofrecerse para justificar alguna proposición" (Popkin 17). El escepticismo consecuencia de la misma investigación científica es el que afirma que aquéllos que aceptaban la posibilidad humana de conocer no pueden conocer con *absoluta certidumbre* las proposiciones que afirman conocer (*Ibid.* 11; la cursiva es mía).

[137] De acuerdo con el *Diccionario de la Real Academia Española*, una proposición es una oración o enunciación de aquello de que se quiere convencer y persuadir ("Proposición" s.p.).

en sí, a 'la percepción' de esa realidad, punto de partida ineludible de cualquier proceso de conocimiento "en tanto que permite capturar algo que está fuera del sujeto, esto es, la realidad" (*Ibid.* 13). El segundo reto gnoseológico es el salto que conduce de 'la percepción del mundo' al 'discurso sobre el mundo'. Por último, el tercer desafío gnoseológico es saber si las acciones llevadas a cabo con anterioridad son correctas en el sentido de que son validables, teniendo en cuenta que el tipo de cuestiones que ocupan al documentalismo cinematográfico son asuntos relacionados con las personas y la sociedad y no, con cuestiones propias de las 'Ciencias Naturales o Exactas'.

El primer y el segundo documentalismo *monumental* intentan probar que 'la realidad' y 'aquello que afirman sobre la realidad' se corresponden recurriendo a la aplicación de dos estrategias diferentes. El **primer *monumentalismo***—promotor de lecturas oficiales e institucionalizadas del mundo—sostiene que la 'realidad' y el 'discurso' que hace de ella son 'exactamente lo mismo'. Los primeros realizadores *monumentalistas* justifican la superación de los tres retos gnoseológicos enunciados por Capilla gracias al poder de la tecnología cinematográfica para darles un acceso total y mimético al mundo histórico; y gracias a la 'objetividad' indiscutible a través de la cual—según ellos—se aproximan a la realidad y hablan sobre ella. Debido a las características fotomecánicas del cinematógrafo y a la consideración del invento como un artilugio útil para el estudio científico de la realidad, los primeros *monumentalistas* albergan una doble convicción: 1) poder representar 'sin sesgos' el mundo histórico; y 2) tener 'autoridad' para proyectar ante el espectador una representación de la realidad no sólo fiel, sino de naturaleza científico-racional en lo que respecta al establecimiento de una conexión lógica causa/efecto entre los sucesos ocurridos; las secuencias incluidas en el largometraje; y las conclusiones esgrimidas. La 'fidelidad' y la 'autoridad' de raíz positivista que

los primeros creadores de documentales *monumentales* auto-otorgan a sus films—tanto en la representación como en la argumentación que contienen sus obras—les exige tres imposibles: 1) captar toda la realidad a través de una cámara; 2) estar ausentes del mundo para poder hablar de él; y 3) no interpretar ni narrar el mundo para poder considerarse fuentes legítimas de saber sobre él. A pesar de las excesivas capacidades atribuidas a la tecnología cinematográfica y pese a los evidentes contrasentidos de una concepción idealizada del principio de 'objetividad', los primeros *monumentalistas*— practicantes de un supuesto **'realismo objetivo'**—se instituyen como productores, poseedores y difusores de **verdades 'absolutas'**.

El **segundo *monumentalismo***—vehiculador de lecturas contraoficiales y minorizadas del mundo—es profesante de un **'realismo subjetivo o psicológico'** que no renuncia a la idea de 'verdad' como correspondencia entre 'realidad' y 'discurso', pero que admite las limitaciones del cinematógrafo y de la 'objetividad absoluta' como principio de actuación para formular 'proposiciones incuestionablemente verdaderas'. La 'fidelidad' y la 'autoridad' que los segundos *monumentalistas* también autoatribuyen a sus films—tanto en la representación como en la argumentación que contienen sus obras—, se sustenta en su caso, en la defensa de la necesidad de aplicar una 'objetividad mitigada' para generar conocimiento auténtico sobre el mundo histórico. Esta 'objetividad mitigada'—a su entender—tiene cuatro razones de ser: 1) no se puede captar toda la realidad a través de una cámara; 2) sólo se puede hablar de la realidad desde 'dentro de la realidad'; 3) además del dato objetivo sobre el mundo, existe el subjetivo que es preciso considerar; y 4) cualquier profesional cuando informa o documenta sobre la realidad, selecciona fragmentos de ella y los recompone en un relato dotado de estructura y de sentido. Para los segundos creadores de documentales *monumentales*, el dato y el aporte subjetivos acerca de lo sucedido en el mundo son esenciales para llegar a la 'verdad' y para producir

‘conocimiento’. Sobre todo—según alegan—porque no es posible realizar un documental 100% ‘objetivo’ que elimine todo elemento subjetivo y porque este dato subjetivo se torna indispensable cuando no se dispone de acceso a otras ‘fuentes’ sobre la realidad o cuando las informaciones de las ‘fuentes oficiales disponibles’ entran en contradicción con lo ‘percibido’ y lo ‘experimentado’ por grupos o colectivos de personas. Los segundos *monumentalistas* rechazan las ‘verdades absolutas’ difundidas por los primeros—aparentemente—sin percatarse que, al mismo tiempo, se erigen como productores, poseedores y difusores de otras **verdades ‘igual de totalizantes’**, pero de signo contrario.

2.1.2.3.2. El conocimiento en el documental *monumental*

El **primer** y el **segundo *monumentalismo*** parten de la idea que el **‘conocimiento’** se transmite. Ambos *monumentalismos* dan por sentado que el **‘espectador’** de documentales alberga la expectativa de que al ver el film en pantalla, se desplegará ante él un mundo ‘racional’ y ‘verdadero’ por el establecimiento de una conexión lógica causa/efecto entre los sucesos ocurridos, las secuencias incluidas en el largometraje y las conclusiones esgrimidas. Para los realizadores *monumentalistas*, el funcionamiento ‘comunicativo’ de un documental se basa en la asunción de la existencia de un ‘director’ que posee conocimiento, un ‘texto’ que lo transmite y un ‘sujeto’ que lo obtendrá. Para ellos, la audiencia tiene ansia de ‘recibir conocimientos’ y espera ser gratificada durante el transcurso de la película. Los cineastas tanto del primer como del segundo documentalismo *monumental* no suelen preveer que el ‘espectador’ ponga objeción al mensaje recibido, a no ser que disienta con él por razones ideológicas. Los creadores *monumentalistas* no tienden a observar al público como un ‘interlocutor’ con el que ‘coconstruir conocimiento’ sobre el mundo histórico sino como un ‘destinatario’ de un mensaje que ha de

llevarlo a tomar acción. Los *monumentalistas* son conscientes que aquello que el público sabe y el modo en que utiliza el conocimiento que tiene son cuestiones de importancia 'social' e 'ideológica' porque pueden determinar la forma de actuar de las personas. Los **primeros *monumentalistas*** animan a la audiencia a incidir en la realidad en beneficio de los intereses del *status quo* y cuando se muestran críticos con él, impulsan al espectador a 'reconfigurarlo', per nunca a 'subvertirlo'. Los **segundos *monumentalistas***, en cambio, promueven que el público ponga en duda y socave el estado de las cosas establecido por la Historia o 'memoria oficial'.

Los films del **primer *monumentalismo***—que comparten con el segundo su pretensión de ser contemplados como fuente legítima de 'conocimiento'—estructuran el supuesto conocimiento que transmiten en torno a una **'argumentación'** formulada a través del planteamiento y la solución de un problema, un esquema que suscita impresión de objetividad y de juicio bien establecido. Esta organización del saber está inspirada en la forma de proceder del 'positivismo', una perspectiva epistemológica que afirma que el único conocimiento 'auténtico' es el conocimiento 'científico' que está fundamentado y guiado por la razón. La perspectiva epistemológica positivista que demuestran tener los primeros *monumentalistas* asume que el 'método científico' es el más indicado para conocer el mundo porque es una garantía de legitimidad del conocimiento. Por los motivos expuestos, los primeros *monumentalistas* se consideran, implícita o explícitamente, una 'autoridad' para representar la realidad de manera lógica y sin sesgos a través de imágenes y de sonidos que funcionan como pruebas de sus discursos. Para acabar de certificar la fiabilidad del mensaje que difunden con sus films y que etiquetan como saber científico y verdadero, los primeros *monumentalistas* suelen destacar—sea cierto o no—que sus documentales se caracterizan por la 'neutralidad' y por la '(no)narratividad'. De ahí que los primeros creadores de documentales *monumentales* no teman

lanzar mensajes ‘unidireccionales’ a la audiencia, habitualmente, cerrando la posibilidad de que esta interprete la realidad en otro sentido que no sea el dado por ellos. Los primeros *monumentalistas* tienden a tratar a los espectadores como simples receptores de ‘información’ aunque ellos la llamen ‘conocimiento’.

Los cineastas del **segundo *monumentalismo*** también suelen confundir ‘información’ con ‘conocimiento’ y acostumbran, asimismo, a considerar al público como ‘destinatario’ y no como ‘interlocutor’ de sus mensajes. El presunto saber que difunden los largometrajes del segundo *monumentalismo* se articula alrededor de una **‘contraargumentación’** que pone en tela de juicio el relato hegemónico de las cosas divulgado por el primer *monumentalismo*. Los segundos *monumentalistas*—que mantienen en parte una concepción del ‘conocimiento’ de corte ‘cientifista-objetivista’—asumen la idoneïdad de un nexo indicativo entre ‘imagen’ y ‘referente’ para probar la correspondencia entre ‘realidad’ y ‘discurso’, pero en caso de no existir una evidencia objetiva ‘indiscutible’ sobre aquello que se aduce, optan por recurrir a pruebas y datos subjetivos, además de los objetivos, para poder producir y transmitir, según ellos, ‘conocimiento’. Así desplazan parte de su autoridad como ‘observadores e intérpretes del mundo’ y la trasladan a los ‘actores sociales’ que aparecen en el documental, cuyos testimonios devienen un componente esencial de la argumentación de la película. No es que los segundos *monumentalistas* renuncien a ser ‘objetivistas’ y ‘racionalistas’. Sin embargo, su ‘racionalidad’ puede aceptar en una ‘argumentación’ acerca del mundo, la integración de argumentos ‘subjetivos’ más allá de los ‘objetivos’. Por esta misma razón, los segundos *monumentalistas* no acostumbran a tener inconveniente en reconocer abiertamente su presencia o intervención en la realidad captada. Tampoco muestran reparo en echar mano de la ‘narratividad’ en sus films porque no interpretan que ‘intervenir’ y ‘narrar’ sea contrario a ‘argumentar’ y a ‘conocer’. No

obstante, al igual que los primeros *monumentalistas*, los segundos no se plantean que su discurso no sea 'conocimiento' 100% 'verdadero' y 'transmisible'.

2.1.2.3.3. Características funcionales del documental *monumental*

Tres son los rasgos que sirven para definir el 'funcionamiento comunicativo' de los documentales *monumentales*: la 'unidireccionalidad', la 'determinación' y el 'cierre interpretativo'. La **'unidireccionalidad'** del mensaje que transmiten los films *monumentales* se observa en el hecho de que, típicamente, los cineastas *monumentalistas* caen en la tentación de decirle al público qué debe pensar o cómo debe actuar sobre el problema del mundo histórico tratado en el largometraje. En cuanto a la **'determinación'** de las misivas que difunde el *monumentalismo* cinematográfico, cabe subrayar que los documentales *monumentales* funcionan como los *monumentos* arquitectónicos: portan y transmiten una determinada versión de los acontecimientos que pretenden inmortalizar—como diría Aloïs Riegl—con el fin específico de mantenerlos vivos y presentes en la conciencia de las generaciones actuales y venideras. Finalmente, el **'cierre interpretativo'** de los mensajes expuestos por los *monumentales* es consecuencia directa de los dos rasgos anteriormente mencionados. Los realizadores de los documentales *monumentales* no prevén la posibilidad de que exista un intercambio de ideas entre ellos—emisores de la misiva—y los espectadores, las personas a las que se dirigen. Los directores *monumentalistas* buscan el contacto con el público no para dialogar con él sino para hacerle llegar un mensaje y para provocarle una reacción específica. Los cineastas *monumentalistas* aspiran a cerrar toda posibilidad de que la audiencia pueda interpretar los mensajes que recibe de manera distinta a la que ellos prevén porque aquello a lo que aspiran es que ésta actúe en la dirección señalada por ellos—a favor o en contra del relato oficial de los

acontecimientos—, pero no, en otra.

2.1.2.3.3.1. La unidireccionalidad

La palabra 'comunicación', del latín 'communis', se puede definir como acción de poner en común ideas o pensamientos sobre la realidad. Por este motivo, el catedrático de Filosofía moral y Comunicación social de la Universidad Central de Venezuela, Antonio Arnaldo Pasquali (1929), ya en los años 70 del siglo XX, afirmaba que la denominación de medios de comunicación de masas no era correcta porque estos medios eran 'unidireccionales' y la comunicación auténtica no es 'unidireccional' porque restringe la capacidad de intervención de una de las partes implicadas en la relación. Pasquali diferenciaba los 'medios asimétricos'—aquéllos que permiten al receptor sólo recibir información—de los 'medios simétricos', gracias a los cuales sí existe la comunicación por haber interacción recíproca entre los dos polos de la estructura relacional, el transmisor y el receptor (Niqui 30). Si se contempla el cine como 'medio', el cine documental *monumental*, tanto el primero como el segundo, puede etiquetarse como un 'medio asimétrico' porque se limita a transmitir información al espectador de manera 'unidireccional' siguiendo la teoría de Harold Lasswell (1902-1978). A mitad de siglo XX[138], después de los primeros estudios modernos sobre comunicación publicados en los años 20 y 30, Lasswell resume el acto de comunicación 'unidireccional' en una pregunta preñada de otras cinco: *Who* (¿Quién?) *says What* (¿Qué?) *to Whom* (¿A quién?) *in What Channel* (¿A través de qué canal?) and *whith What Effect* (¿Con qué efecto?) (Rodrigo 3). Esta fórmula—que aplican los *monumentalistas* y que propone subdividir el estudio de la comunicación unidireccional en

[138] Constituye un lugar común el referir la fórmula de Lasswell expuesta en "Estructura y función de la comunicación en la sociedad", un artículo publicado en 1948. Sin embargo, el propio Lasswell, en una cita del mencionado artículo, invita al lector, interesado en más detalles, a consultar un libro anterior suyo: *Propaganda, comunicación y opinión pública* (1946) escrito junto con Bruce Lannes Smith y Ralph Casey (Lasswell 3).

cinco áreas[139]—evidencia que es el emisor quien tiene la 'autoridad' y el 'poder' de transmitir puntos de vista sobre el mundo histórico con el fin de "persuadir a las personas para que acepten una ideología determinada de acuerdo con las estrategias informativas previstas" (Hernández Díaz 91).

En el contexto de este estudio, la **'unidireccionalidad'**—como rasgo definitorio de los documentales *monumentales*—se relaciona con dos aspectos: la 'autoridad' y el 'poder' del transmisor, del director del documental. El término 'autoridad'—como ya se ha expuesto anteriormente—se vincula a "poder que gobierna o ejerce el mando, de hecho o de derecho" ("Autoridad" s.p.). El vocablo 'poder' se asocia a "tener expedita la facultad o potencia de hacer algo" ("Poder" s.p.). Al hablar de la 'autoridad' y el 'poder' de los realizadores del **primer documentalismo *monumental***, se puede afirmar que éstos asumen una 'autoridad de hecho' y adquieren una 'facultad' para hablar del mundo histórico por el simple hecho de formar parte de la burguesía o trabajan para ella **(ver 2.1.3.1)**. Esta pertenencia o connivencia con las élites económicas, políticas y sociales del momento proporciona a los documentalistas, por un lado, estatus de 'observadores' e 'intérpretes' del mundo, un estatus similar al otorgado a los primeros historiadores, y, por el otro, recursos para formarse en el manejo del cinematógrafo. Al igual que la autoridad económica, política y social ganada por la burguesía no se discute, la 'autoridad' y el 'poder' de los primeros *monumentalistas* para 'transmitir mensajes' acerca del mundo histórico se da por sentada para, en teoría, ofrecer la orientación que las masas no pueden obtener por sí mismas.

El surgimiento del **segundo documentalismo *monumental*** demuestra que como mínimo

[139] Las cinco áreas de análisis que propone Lasswell son las siguientes: análisis del control (¿Quién?), análisis del contenido (¿Qué?), análisis de las audiencias (¿A quién?), análisis de los medios (¿A través de qué canal?) y análisis de los resultados (¿Con qué efecto?) (Davara 32).

una parte de la sociedad no es absolutamente pasiva ante la 'autoridad', el 'poder' y la 'unidireccionalidad' de quienes controlan la información. Ante la Historia o 'memoria oficializada' por los primeros *monumentalistas*, los segundos deciden difundir la 'contramemoria' o 'memoria alternativa' de lo ocurrido en el mundo histórico con el aval de los actores sociales que aparecen en sus films, contrarios al relato de la realidad promovida por el *status quo*. No es que los directores del segundo *monumentalismo* renuncien a la 'unidireccionalidad' como vía de transmisión de mensajes. No obstante, sus misivas llegan a los espectadores como resultado del diálogo entre el 'cineasta' y las 'personas entrevistadas' en el documental **(ver 2.1.3.4)**. El mantenimiento de la transmisión unidireccional de 'mensajes' a la sociedad por parte de los segundos *monumentalistas* parece justificarse por medio de dos argumentos. El primero es que los realizadores del segundo cine *monumental* supuestamente estarían queriendo 'plantar cara' a un primer *monumentalismo* con tendencias gnoseológicas totalitarias. El segundo argumento que buscaría excusar la 'unidireccionalidad' del segundo *monumentalismo* es que éste—también presuntamente—sólo estaría vehiculando la réplica legítima de aquéllos a los que hasta el momento no se había dado voz en el relato de la realidad por no coincidir su 'testimonio' con los postulados de la 'memoria institucionalizada'. Pese a que sí es cierto que en el segundo cine documental *monumental* se da clara preferencia al 'testimonio' de los 'sin voz' antes que al de los 'portavoces del mundo burgués', también es evidente que los segundos creadores *monumentalistas* no abandonan el control sobre quién habla, qué filman con la cámara, cómo lo hacen y con qué fin. Los cineastas del segundo *monumentalismo* miran la 'realidad' desde una perspectiva ideológica distinta a los del primero, pero como ellos, cuando se dirigen a los espectadores para tratar sobre problemas del mundo histórico no renuncian a la 'unidireccionalidad'.

2.1.2.3.3.2. La determinación

Los films del primer y del segundo cine documental *monumental* se caracterizan por la clara **'determinación'** del mensaje que transmiten. Presentan este rasgo porque son largometrajes que tienen por objetivo ser didácticos y en ocasiones, también, adoctrinantes. Los realizadores del **primer *monumentalismo*** difunden misivas que oficializan una perspectiva de la realidad acorde con la Historia o 'memoria oficial' y con el *status quo*. En cambio, los directores del **segundo *monumentalismo*** documental propagan mensajes que dan voz a la 'memoria contraoficial' o 'contramemoria' y que ponen en tela de juicio el *establishment*. A través de sus films, ambos tipos de *monumentalistas* diseminan mensajes que propagan un determinado punto de vista: el 'oficial' o el 'contraoficial'. Estas misivas—sean de la naturaleza que sean—se crean para constituirse en relato dominante y para conformar una identidad colectiva determinada que vincule, históricamente, a los habitantes de un mismo país con la intención de promover estabilidad social en el futuro. Si los primeros autores *monumentalistas* propugnan por medio de la Historia o 'memoria oficial' las bonanzas del *status quo*—quizás susceptible de ser reformado, pero no derrocado—, los segundos directores *monumentalistas* exponen—a través de la 'memoria contraoficial' o 'contramemoria'—las carencias del orden establecido, con el fin de justificar la necesidad de un cambio en el relato considerado verdadero. La 'determinación' del mensaje característica de los films pertenecientes a ambos *monumentalismos* hace que a menudo, estas películas hayan sido considerados por algunos trabajos de 'propaganda' o de 'militancia', más o menos explícita.

En esta disertación, se define el **cine 'propaganda'**—tradicionalmente vinculado a la Historia o 'memoria oficial'—como el que produce largometrajes con el "intento deliberado [. . .] de formar, controlar o alterar las actitudes de otras personas" por medio de la distribución o

difusión de información parcial o sesgada sobre un asunto "con el propósito de que la reacción de los influenciados sea la deseada por el propagandista" (Qualter 27). Algunos ejemplos de este cine 'propaganda' o de posible cine 'primer-*monumentalista*' se pueden encontrar en documentales de temática bélica, educativa, comercial y también los de interés institucional. Al hablar de cine de propaganda 'bélica' en contiendas nacionales, desde 1910 y hasta 1939, destacan producciones protodocumentales en México, en favor de Porfirio Díaz (1896-1911) y largometrajes en España, en defensa de la República democrática (1931-1936). En el capítulo de cine de propaganda 'educativa', llaman la atención los *travelogues* realizados en Argentina entre las décadas 10 y 30, unos films que narran casi siempre la existencia de un choque "entre la civilización encarnada en la figura del explorador blanco—generalmente, europeo o norteamericano y en menor medida, porteño—y la barbarie, representada ya sea por una naturaleza hostil e indómita o por los pueblos 'primitivos' que la habitan" (Cuarterolo s.p.). En el apartado de cine de propaganda 'comercial', sobresale *No paiz das amazonas* (1922) de Silvino Santos y Agesilau de Araújo; y por último, en cuanto al cine de propaganda 'institucional', resalta el nombre del director chileno Patricio Guzmán, autor de *El primer año* (1971), un largometraje financiado por el gobierno de la Unidad Popular (UP) y cuyo material fue reutilizado en buena parte en *La batalla de Chile* (1975-1979).

Guzmán—uno de los más influyentes documentalistas de la Historia del cine latinoamericano—también produce films clasificables como largometrajes 'segundo-*monumentalistas*' o films del **cine 'militante'**. Precisamente, la tercera parte de *La batalla de Chile* (1975-1979)[140]—su obra más conocida—sería un ejemplo representativo de cine 'militante', entendido en este estudio, como aquel tipo de cine que aparecerá después del de

[140] La tercera parte de *La batalla de Chile* lleva por título *El poder popular* (1979).

‘propaganda’ como altavoz de la ‘memoria contraoficial’ o ‘contramemoria’ y que es, o que quiere ser, instrumento, complemento o apoyo de una determinada política de acción (Solanas y Getino, “Hecho” 129). Este cine ‘militante’, a veces, también es etiquetado como cine de la ‘memoria histórica’ o de la ‘contramemoria, dos conceptos que pueden generar cierta confusión, entre otros motivos, porque son términos que se suelen utilizar como si fueran sinónimos absolutos sin serlo. Para evitar este tipo de equívocos, cabe señalar que en este trabajo y en el contexto del cine ‘militante’ o ‘segundo-*monumentalista*’, ambos conceptos se emplean como ‘equivalentes’ manteniendo sus especificidades. La **‘memoria histórica’**—en concreto—se entiende como la memoria de los ‘perdedores’ y de los ‘excluidos’ en contraste con la ‘memoria oficial’ o Historia, que es la memoria de los ‘vencedores’ y los ‘poderosos’ (Erice Sebares 91). La **‘contramemoria’**—en línea con Foucault y con Nietzsche—, se define como una memoria ‘crítica’ que tiene en común con la ‘memoria histórica’ dos apectos. Por un lado, la vocación de ser Historia (Foucault, “Historia” 160) y por el otro, la pretensión de romper y disolver una parte del pasado al traerlo “ante la justicia, sometiéndolo a un interrogatorio minucioso y, al fin, condenándolo” (Nietzsche 64–65).

El primer y el segundo cine documental *monumental* difunden mensajes que confrontan memorias, cada una etiquetada como ‘oficial’ o ‘contraoficial’, según quien ostente el poder político[141]. Los dos cines *monumentales* delimitan y determinan sus misivas con arreglo a un conjunto de ideas, de creencias y/o de valores sobre cómo es el pasado, el presente y el futuro individual y colectivo de las personas y sobre cómo un grupo, un país, un estado e incluso el

[141] Para evitar posibles confusiones, es relevante señalar que en España y Latinoamércia el cine de la ‘memoria histórica’ o de la ‘contramemoria’ se asocia generalmente con la izquierda política. Esto es así porque los regímenes autoritarios que durante décadas gobernaron ambas regiones se vinculan con la derecha. No obstante, es muy probable que en Europa del Este, por ejemplo, el discurso sobre las memorias a recuperar esté más identificado con el ‘anticomunismo’ o con el ‘antiestalinismo’.

mundo debería estar organizado. Entre los ejemplos del primer **documentalismo monumental 'propagandista'**—además de los ya mencionados—, también se halla *Memorias de un mexicano* (1950) de Salvador y Carmen Toscano, declarado Monumento Histórico por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) en el año 1967. Como muestras del segundo **documentalismo monumental 'militante'**, en Argentina se puede identificar otro gran largometraje latinoamericano como es *La hora de los hornos: Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación* (1968), un film producido por Fernando Solanas y Octavio Getino en medio de la dictadura del general Juan Carlos Onganía (1966-1970). En Latinoamérica, los primeros films del segundo *monumentalismo* o del cine 'militante' provienen, entre otras fuentes, del Tercer Cine, bautizado y respaldado por Solanas y Getino en la revista de la OSPAAAL. El Tercer Cine es un cine que nace a finales de los 60 como resultado de un imperativo: revertir la realidad 'cultural' y 'nacional' implantada en los países 'colonizados' o 'neocolonizados' **(ver 1.1.1)**.

2.1.2.3.3.3. El cierre interpretativo

El **'cierre interpretativo'**—o interpretación cerrada de eventos pasados y presentes—es otra de las características que comparten los documentales del primer y del segundo cine *monumental*. Para explicar el por qué de este rasgo que manifiestan los mensajes del *monumentalismo* cinematográfico, puede ser de utilidad recurrir a **tres grandes nombres del documentalismo** que conciben el 'documental' como un producto 'educativo', 'informativo-persuasivo' y/o 'concienciador'. El primer nombre para entender el 'cierre interpretativo' de los documentales *monumentales* es el de **Robert Flaherty**. Considerado padre del cine documental, Flaherty es presentado por Betsy McLane en *A New History of Documentary Film* (2005) como

un director-propulsor de un cine 'pedagógico' que se valía del misterio y del suspenso para despertar la curiosidad de las audiencias y hacerlas querer aprender sobre personas y lugares que les eran desconocidos (McLane 29). El segundo nombre para comprender la interpretación 'cerrada' de la realidad que proponen los *monumentalistas* es el de **John Grierson**. Etiquetable como uno de los teóricos pioneros, Grierson es descrito—también por McLane—como el impulsor de un cine más 'informativo-persuasivo' que no escondía trabajar para contribuir a potenciar un Estado de raíz burguesa como forma de organización política y que no dudaba en utilizar "el cine como un púlpito" (*Ibid.* 88). El tercer nombre útil para esclarecer el por qué del 'cierre interpretativo' de los documentales *monumentales* es el de **Bill Nichols**, investigador de referencia para todo tipo de académicos y profesionales contemporáneos. Nichols—según María del Rincón—interpreta el documental al igual que Grierson, como un vehículo o instrumento para informar—transmitir mensajes noticiables al público—pero con el objeto de concenciar, de "provocar en él una reacción [. . .] para conformar una realidad social" (Del Rincón 33).

Flaherty, Grierson y Nichols son tres nombres que tienen en común la convicción de que el contenido de un largometraje documental puede servir para educar, informar y/o orientar a las personas a la acción. Los tres también coinciden en situar en el centro de toda comunicación cinematográfica el 'autor-emisor' y el 'mensaje' y no, el 'espectador-receptor'. Ninguno de ellos prevé la posibilidad de que pueda existir un diálogo entre el productor de la 'misiva' o las 'misivas' que difunde el film y los espectadores', las personas que a las que éstas se dirigen. Este hecho pone en claro la naturaleza de las producciones del primer y del segundo cine *monumental*, resultado de una concepción del documental en la que el 'espectador' es un 'receptor pasivo' que se enfrenta al documental con la expectativa de que su ansia de 'conocimiento' se verá gratificada. No es que el primer y el segundo *monumentalismo* nieguen la

capacidad de interpretación de la realidad por parte del 'espectador-receptor', pero enmarcan y subordinan esta capacidad al mensaje lanzado por el 'autor-emisor'. Los **primeros *monumentalistas*** desean con sus 'mensajes' que los espectadores hagan suyo un punto de vista particular sobre el presente y el pasado del mundo histórico que suscribe los discursos 'dominantes' que configuran la 'memoria oficial' en el sentido que incluso cuando los discute, los legitima. Los **segundos *monumentalistas***, con sus 'misivas', anhelan que los receptores de sus largometrajes asuman los discursos 'alternativos' de la 'contramemoria' que sus films transmiten con tres finalidades: 1) poner en duda la 'memoria institucional' de la realidad; 2) reivindicar la 'verdad' de las 'memorias no hegemónicas' excluidas de la Historia; y 3) sustituir el relato 'oficial' del mundo histórico para poder transformar el ordenamiento establecido. La cuestión es: ¿Cómo consiguen los creadores de *monumentales* que el público—en su mayoría—acepte una interpretación cerrada de los eventos pasados y presentes?

Siguiendo con Nichols y con las ideas que expone en *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental* (1997), los autores de documentales de corte *clásico-tradicional* lograrían la aprobación y la asunción de sus 'mensajes' por parte de la audiencia por medio de la transmisión de "una proposición [argumentada] acerca de cómo es el mundo" que demanda la aprobación por parte del 'espectador-receptor'. El documental *convencional*—de acuerdo con la teoría de Nichols—expresa una argumentación para la representación del mundo que contiene una 'perspectiva' y un 'comentario' sobre la realidad histórica. La 'perspectiva' es el punto de vista particular desde la que el director mira el mundo. El 'comentario' es la afirmación particular que este realizador hace sobre la realidad. La argumentación—la perspectiva y el comentario—que el cineasta ofrece a través del film no es inocente, sostiene Nichols. Lo que éste incluye y excluye, lo que propone y suprime son cuestiones de importancia

porque están relacionadas con su **ideología**, con el conjunto de ideas fundamentales que caracterizan su pensamiento como persona. Por esta razón, el 'autor' del documental *monumental* después de exponer argumentos sobre cómo ve el mundo, busca conseguir el asentimiento del 'espectador'. Le interpela implícita o explícitamente para preguntarle: "Esto [que digo] es así, ¿verdad?". La función de esta pregunta retórica consiste en llevar al destinatario hacia una respuesta: "Sí, así es". Estas palabras que todos los creadores de films *monumentalistas* esperan, tácitamente implican—siempre según Nichols—la admisión por parte de los miembros del público de una imagen del mundo, que se alinea con la propuesta por el documentalista y que orienta creencias y propósitos presentes y futuros de la audiencia (Nichols, "Representación" 188–89).

2.1.3. Ejemplos de documentales *monumentales*

El **film *monumental*** como concepto cinematográfico nace en Italia a principios del siglo XX de la mano del 'cine-espectáculo'. La etiqueta 'monumental' se aplica—por primera vez—a películas producidas entre 1905 y 1915[142], cintas que tratan sobre etapas anteriores de la Historia de Italia que "fueron (supuesta o verdaderamente) de mayor grandeza y esplendor nacional, militar y cultural". Épocas como "por ejemplo la Edad Media tardía y el Renacimiento, pero de manera particular la antigüedad romana" (Schenk 170–71). Con estas superproducciones de patrón 'histórico-realista'—caracterizadas por la amplificación del espacio fílmico y la necesidad de gran cantidad de extras—"Italia dominó antes de la primera guerra mundial una gran parte del mercado [cinematográfico] internacional" (*Id.*). Las grandes producciones sobre la Historia de

[142] Algunos títulos y directores destacados del cine *monumental* italiano son los siguientes: *La captura de Roma* [*La presa di Roma*] (1905) de Filoteo Alberini; *Los últimos días de Pompeya* [*Gli ultimi giorni di Pompei*] (1908) de Luigi Maggi; *La caída de Troya* [*La caduta di Troia*] (1910) de Luigi Romano Borgnetto y Giovanni Pastrone; *Quo vadis?* (1913) de Enrico Guazzoni; y *Cabiria* (1914) de Giovanni Pastrone (Schenk 170–90).

Italia, sin embargo, no centran la presente disertación. Bajo la denominación de **'documental *monumental*'** no se evoca el colosalismo del cine histórico italiano, a pesar de que algunos largometrajes como *La hora de los hornos* (1968) de Fernando Solanas y de Octavio Getino o *La batalla de Chile* (1975-1979) de Patricio Guzmán puedan ser calificados literalmente de "monumentos del documental latinoamericano" (Paranaguá 58). En este estudio, los documentales *monumentales*—que no se circunscriben ni a una nacionalidad ni a uno u otro periodo del siglo XX o XXI—se definen como aquéllos que tienden a alzar *monumentos* a los discursos que transmiten sobre los acontecimientos de la realidad acerca de los que informan. El **primer *monumentalismo*** totemiza la 'memoria oficial' de los hechos. El **segundo** *monumentaliza* la 'contramemoria'.

Ambos *monumentalismos*—tanto el primero como el segundo—son producto y resultado de una teoría y una práctica cinematográficas regidas por la lógica del **documental *clásico***, aquél que Bill Nichols denomina ***expositivo*** (Nichols, "Representación" 53). No obstante, no debe caerse en el error de pensar que el *expositivo* es el único tipo de documental susceptible de ser catalogado como *monumental*. Cualquiera de las modalidades descritas por Nichols en *La representación de la realidad* (1997) y en *Introduction to Documentary* (2001)—obras de referencia para académicos y profesionales de la materia—tiene la potencialidad de constituirse como documental *monumental* si totemiza la 'realidad' representada; la 'objetividad' o la 'subjetividad' como principio de acceso al mundo histórico; y/ o la 'verdad' contenida en el film. Cabe advertir que no se puede pensar que el *monumentalismo* sea siempre es absoluto. Es decir, éste puede tener grados en función del número de características *monumentales*—conceptuales, formales y funcionales—que una obra manifieste[143]. Independientemente de dichos grados, el

[143] En *No paiz das amazonas* (1922) Santos y de De Araújo inducen a hombres, mujeres y niños de las etnias parintintin y uitoto a posar ante la cámara y a reproducir danzas u otras actividades como la pesca. En *Las Hurdes.*

monumentalismo—en comparación con el *contramonumentalismo*—es la forma más común de documentalismo cinematográfico, por lo que la lista de ejemplos de documentales *monumentales* a ofrecer podría haber sido sino infinita, casi. Con el propósito de contener la extensión de la disertación, en este apartado se analizan únicamente cinco títulos. De manera genérica: *No paiz das amazonas* (1922), *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1932) y *Memorias de un mexicano* (1950). Con más detalle: *La hora de los hornos* (1968) y *La batalla de Chile* (1975-1979).

2.1.3.1. Brasil: *No paiz das amazonas* (1922), de Silvino Santos y Agesilau de Araújo | 129 min.

Silvino Santos (1886-1970)—portugés de familia acomodada radicada en el norte de Brasil—es considerado una figura central del documentalismo mudo brasileño (Labaki 269). Formado en los estudios Pathé y en los laboratorios Lumière de París como cineasta, en su extensa filmografía de casi 100 títulos, destaca *No paiz das amazonas* (1922)[144], primer largometraje amazónico de la Historia del cine nacido de un encargo recibido por parte del comendador Joaquim Gonçalves de Araújo, magnate del caucho y del comercio en Manaos y Porto Velhon. De Araújo contrata a Santos para hacer un film de 'propaganda' sobre la modernización y la pujanza económica del estado de Amazonas con vistas a la Exposición del Centenario de la Independencia brasileña[145], un certamen que ha de celebrarse en el mismo año

Tierra sin pan (1933), Buñuel también reconstruye escenas. Por ejemplo, la de las imágenes de la cabra despeñada. En ella, puede observarse que ésta fue abatida por una escopeta cuyo humo aparece en los planos. En *Memorias de un mexicano* (1950), Toscano recurre a la voz de un narrador en primera persona, ficticio y subjetivo, para que—como protagonista del film—relate sus supuestas vivencias de la Revolución.

[144] Los pasajes de *No paiz das amazonas* (1922) en los que los directores se acercan a miembros de las tribus indígenas y les incitan a actuar ante la cámara recuerdan inevitablemente a Robert Flaherty y a su película *Nanook of the North* producida en el mismo año que el documental de Santos y de De Araújo.

[145] *No paiz das amazonas* fue premiado con medalla de oro en la Exposición del Centenario y alcanzó un éxito rotundo de público en el circuito comercial brasileño y en la ciudad de París, donde estuvo un mes en cartel en el mayor cine de los Pathé, en el boulevard des Italiens (Pérez Murillo 5).

22 en la entonces capital del país, Río de Janeiro (*Id.*). El trabajo de Santos—claro **ejemplo del primer cine documental *monumental***—tiene para María Dolores Pérez Murillo una finalidad propagantística doble, dentro y fuera del país. En el interior, el largometraje—codirigido con Agesilau de Araújo, hijo de Joaquim—se destina "a una amplia población nacional para que admire las grandes potencialidades que encierra su país y alabe al gobernante del momento". En el exterior—de acuerdo con Pérez Murillo—, *No paiz das amazonas* está orientado a "dar a conocer en Europa las inmensas potencialidades culturales y económicas de Brasil", a fin de atraer inversores e inmigrantes del viejo continente (Pérez Murillo 3 y 7). En palabras de Márcio Souza, el largometraje es "una exposición sistemática, minuciosa y precisa de todos los medios de producción del Estado", que se estructura por secuencias en las cuales se observa "un tipo [particular] de explotación de la naturaleza" (Labaki 270). En opinión de Pablo Calvo, allí donde Souza escribe 'Estado' bien podría leerse 'oligarquía local' y en el lugar en el que habla sobre 'explotación de la naturaleza' también podría haber hecho referencia explícita a la 'explotación de trabajadores y de indígenas' (Calvo 443 y 448).

La versión de la película aquí analizada es una copia musicalizada y restaurada gracias al apoyo de las instituciones locales y estatales que se divide en nueve grandes secuencias. La primera realiza una introducción general del film. La segunda—compuesta por un recorrido alrededor de la ciudad burguesa de Manaus—constituye el punto de partida de la ruta que emprenderán los dos directores de *No paiz das amazonas* por la selva. A partir de esta secuencia, se suceden otras de naturaleza temática, distribuidas en los siguientes apartados: "As pescas", "A borracha" (caucho), "A Castanha", "O Guaraná", "A balata" (látex), "Baixo Rio Branco" y "Alto Rio Branco". Dentro de estos apartados dedicados a los productos aludidos en cada una de las cartelas salvo las dos últimas que remiten a actividades y empresas radicadas a los largo del río

Branco, los directores también comparten imágenes e intertítulos con descripciones sobre la fauna y la flora, sobre los accidentes geográficos y sobre los pueblos indígenas que van encontrando por el camino. Recuperando a Calvo, "la película ofrece una imagen de prosperidad, no siempre muy realista" de un país "que favorecía la estabilidad de las clases altas y la miseria más absoluta de las clases más populares, retratadas en la cinta como despreocupados y relajados trabajadores, afanados en las distintas tareas documentadas" (*Ibid.* 443). En cuanto a los indígenas, el documental claramente les muestra como el "otro", tan exótico como el resto de seres que habitan la selva. Hombres, mujeres y niños de las etnias parintintin y uitoto son filmados en línea, de costado e incluso desfilando (00:48:03-00:48:38 y 01:44:48-01:46:15) y son inducidos a reproducir danzas (00:48:38-00:49:06) u otras actividades como la pesca (00:46:11-00:46:33) para supuestamente satisfacer la curiosidad 'científica' del público burgués (Corgosinho 53). En la obra de Santos no existen conflictos morales ni denuncias por las injusticias sociales que—ante sus ojos y ante su cámara—se pudieron cometer contra indígenas, contra campesiones o contra trabajadores, entre ellos, niños. *No paiz das amazonas*—ejemplo del primer cine documental *monumental*—se destapa así como un instrumento del mecenas del largometraje para expresar su visión del mundo y su poder como miembro de la clase dominante.

2.1.3.2. España: *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1933), de Luis Buñuel | 27 min.

Las Hurdes. Tierra sin pan (1933), de Luis Buñuel (1900-1983) es un **ejemplar extraordinario de primer *monumentalismo***. Buñuel—en línea con el documentalista social John Grierson—no utiliza esta producción como instrumento para monumentalizar las bonanzas del *status quo* de la España de inicios de los años 30. El director aragonés echa mano del

cortometraje como púlpito para denunciar "una dejación política secular [de Las Hurdes], no remediada por la República[146]" (Gubern y Hammond 234). El realizador—que estrena en el Palacio de la Prensa de Madrid la primera versión de su documental, comentado en directo por él mismo al ser un film mudo y sin títulos de crédito—crea el cortometraje no sólo para condenar las lamentables condiciones de vida—en este caso—de los hurdanos. Siguiendo la estela de Grierson, el autor de *Las Hurdes* busca—con su trabajo—lograr que el Estado y la sociedad funcionen mejor. Buñuel—un hombre comprometido con el pensamiento de izquierdas—ya en diciembre de 1933 hace una llamada explícita a reformar la manera de hacer política en democracia como prueba la segunda versión del film producida a finales de 1936, pocos meses después del inicio de la Guerra Civil (1936-1939). En la nueva edición de la película bajo el nombre de *Terre sans pain* [*Tierra sin pan*]—con voz e intertítulos en francés—, el cineasta asegura que su trabajo está motivado por "un prurito de objetividad" (00:02:31-00:02:33), probablemente con el fin de alejar el debate sobre la situación de la región del terreno 'político-partidista' y con la intención de acercarlo al terreno 'científico'. No es el único instante en que el director se esfuerza en subrayar la vocación 'científico-pedagógica' del cortometraje. Por ejemplo, cuanto a pocos minutos antes del fin del documental—inspirado en el estudio de Maurice Legendre titulado *Las Jurdes: étude de géographie humaine* (Mendelson 70)—la voz en *off* que hilvana el film expone que "todos los hurdanos son palúdicos" mientras se muestra el mosquito 'Anopheles'—como causante de dicha enfermedad—a través de imágenes extraídas de un libro de Ciencia (00:20:42-00:20:45).

A pesar del interés de Buñuel en centrarse en las causas científicas de las condiciones de

[146] La Segunda República española "fue el régimen democrático que existió en España entre el 14 de abril de 1931, fecha de su proclamación, en sustitución de la monarquía de Alfonso XIII, y el 1 de abril de 1939, fecha del final de la Guerra Civil, que dio paso a la dictadura franquista" ("Segunda" s.p.).

vida de los habitantes de Las Hurdes—el mosquito 'Anopheles', la ausencia de higiene o la falta de ingesta de yodo, entre otras—éste no consigue que la clase política y el *establishment* en España comprendan que su documental es un artefacto cultural de 'protesta' por la miseria en la que viven los hurdanos y de 'clamor' por la necesidad imperiosa de ponerle solución con políticas de izquierda. Una lectura atenta de la traducción del contenido de la cartela final de la segunda versión del cortometraje estrenada en la Exposición Internacional de París de 1937 deja poco espacio a otras interpretaciones. Dice así:

> La miseria que esta película acaba de contarles no es una miseria sin remedio. Ya en otras regiones de España, montañeros, campesinos y otros han logrado mejorar sus condiciones de vida agrupándose, ayudándose mutuamente, presentando sus justas reivindicaciones a los poderes públicos. Esta corriente que conduce a todo el pueblo hacia una vida mejor ha orientado las últimas elecciones y ha permitido la formación del gobierno soberano del Frente Popular[147]. La rebelión de los generales militares apoyados por Hitler y Mussolini pretendían restablecer los privilegios de los grandes propietarios sobre los campesinos. Pero los obreros y los campesinos de España vencerán a Franco y sus cómplices. Con la ayuda de los antifascistas del mundo, la paz y la felicidad ocuparán el lugar de la Guerra Civil y harán desaparecer para siempre los focos de miseria humana que ha mostrado esta película. (00:27:15-00:28:09).

Tachado de partidista, tendencioso y falsario por el bando Nacional y por la crítica conservadora,

[147] El Frente Popular "fue una coalición electoral española creada en enero de 1936 por los principales partidos de izquierda. El 16 de febrero consiguió ganar las últimas elecciones de la Segunda República antes del golpe de Estado que desencadenaría la Guerra Civil" ("Frente" s.p.).

lo cierto es que la obra no es incluida en el Pabellón de la República en la Exposición Internacional celebrada en plena guerra española, donde el gobierno republicano quiere recordar al mundo que el Frente Popular representa la voluntad democrática del pueblo español. Buñuel—encargado de la selección cinematográfica del pabellón español por parte del gobierno de la República—no programa *Las Hurdes* entre los doce films de carácter histórico, cultural y político que integran la muestra. En opinión de Jordana Mendelson, el director actúa como actúa porque es consciente de que un documental con "una visión rural tan chocante de España" no podía encajar "fácilmente en el programa propagandístico del pabellón" (Mendelson 91; la traducción es mía).

2.1.3.3. México: *Memorias de un mexicano* (1950), de Salvador y Carmen Toscano | 102 min.

Memorias de un mexicano (1950), de Salvador Toscano (1872-1947) y Carmen Toscano (1910-1988) es otro **ejemplo de *monumentalidad* documental y de primer *monumentalismo***. El film de compilación de los Toscano—producto del archivo de Salvador, uno de los primeros empresarios mexicanos en conseguir la concesión de uso del cinematógrafo de los hermanos Lumière—es guionado y editado por su hija Carmen y llega a ser declarado Monumento Histórico por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) en el año 1967. Esta distinción tan singular—no se conoce otra película mexicana a la que se le hayan reconocido tales cualidades—constituye un episodio significativo en el proceso de petrificación de una determinada versión de la Historia de México que abarca desde 1897 a 1950 y que complace los intereses de los poderes fácticos del momento. En 1950—año de estreno de *Memorias*—preside el país Miguel Alemán Valdés (1946-1952), abogado, empresario y miembro del Partido

Revolucionario Institucional (PRI), organización política de centroderecha. Éste es un momento en cual el estado mexicano asume un papel más activo que nunca en la construcción de la Historia oficial de la revolución (Benjamin 137–51), una etapa que según David Wood, se presenta en el film como simplemente una riña fuerte—pasajera y superada—entre los miembros de la gran familia mexicana sobre la cual se construyó el presente de un país moderno y desarrollado que camina con determinación hacia el futuro (Wood 158–59). La circunstancia de que el largometraje pase por alto las causas políticas, sociales y económicas de la revolución es una decisión tomada por Carmen Toscano, responsable de la presentación del documental después de la muerte de su padre. La resolución de la hija de recordar la Historia de México mediante la represión de elementos—supeditada a los intereses del oficialismo hegemónico—no sólo está lejos de la fidelidad a lo acontecido sino también de la paradójica celebración de la "imparcialidad objetiva y serena" de la obra hecha por los renombrados críticos cinematográficos de entonces (Novo 4).

Al ocultar la persistencia de los conflictos políticos, sociales y económicos que provocaron la revolución y al mostrar al pueblo mexicano como un ente unido sólo desgarrado momentáneamente por la contienda, Carmen Toscano que—en diversas entrevistas concedidas[148] opaca su mano organizadora y su estatus de autora—delimita públicamente el contenido fílmico del archivo familiar, probablemente el de mayor importancia de la época. Además, condiciona el contenido del resto del archivo mnemónico nacional[149]. La película, así, se erige en aquello que

[148] Carmen Toscano en una entrevista concedida a Elena Poniatowska en el año 1967 declara: "Supongamos que en un terreno mío se descubre una pirámide; esa pirámide es de la nación, aunque el terreno sea mío. En el caso de la película es lo mismo" (Poniatowska 9). Con estas palabras, Toscano obvia que no es lo mismo desenterrar una estructura arquitectónica milenaria alterada únicamente por los estragos del tiempo que rescatar una síntesis de lo más importante o significativo del archivo de imágenes de su padre. Como bien señala David Wood, en el proceso de rescate de las imágenes de *Memorias* intervienen "factores políticos, económicos, estéticos, prácticos y personales [. . .] algunos conscientes, [y] otros aleatorios (Wood 164).

[149] Tomo prestada la expresión "archivo mnemónico nacional" de la página 166 del artículo de David Wood titulado "Memorias de una mexicana: la revolución como monumento fílmico" (2009).

el INAH identifica y reconoce en ella: un *monumento* que los espectadores visitan sin tener que cuestionar el discurso que difunde y sin tener que preguntarse sobre el vínculo de las imágenes con la realidad de lo ocurrido. Prueba del 'cierre interpretativo' de *Memorias de un mexicano* es la última y vertiginosa secuencia del film. Ésta muestra el supuesto grado de modernidad alcanzado por México en 1950 a través de planos del movimiento de personas y de máquinas (aviones, trenes y automóviles) a las que se sobreponen otras tomas de hombres y caballos revolucionarios marchando hacia delante. La banda de imagen conecta el pasado con el presente y con el futuro al igual que la banda de sonido. En ella el narrador, Manuel Bernal, comenta que a inicios de los 50 "un ritmo más acelerado parece mover a la nación, pero [que] en el fondo del nuevo México viven los ideales del pasado: la libertad, el derecho, la justicia" (01:39:58-01:40:18). No existe ninguna mención a la posibilidad de que la libertad, el derecho y/o la justicia sean experimentados de manera diferente por los mexicanos que residen en la ciudad y los que lo hacen en el campo; o por aquéllos que pertenecen a una clase y no a otra, o a un género y no a otro. El mensaje 'cerrado' y la consideración del documental como *monumento* histórico de la nación hace que el relato adquiera un aura de discurso 'incuestionable' con el que se desalienta la reflexión del público sobre las contradicciones que yacen debajo de *Memorias de un mexicano*.

2.1.3.4. Argentina: *La hora de los hornos: Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación* (1968), de Fernando Solanas y Octavio Getino | 85 min. | 110 min. | 35 min.

La hora de los hornos (1968) es un **documental del segundo *monumentalismo*** producido por 'Cine Liberación', un grupo de cineastas formado inicialmente por Fernando

Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo, como asistente de dirección. El rodaje de *La hora* empieza en 1966, el mismo año en que el general Juan Carlos Onganía se pone al frente de la dictadura cívico-militar autodenominada "Revolución Argentina"[150]. Onganía es el líder del bando azul, uno de los dos bandos en que se dividen las Fuerzas Armadas después del golpe de 1955 que derroca, prohibe y persigue al peronismo ("Juan Carlos" s.p.). El movimiento peronista es una corriente política y social encabezada desde la década de 1940 por Juan Domingo Perón. Militar de ideas izquierdistas, Perón ejerce la presidencia constitucionalmente en tres etapas—de 1946 a 1952; de 1952 a 1955; y de 1973 a 1974—, tiempos en los que defiende la justicia social; los derechos de los trabajadores; la intervención estatal en la economía; y la soberanía política y económica del Estado argentino en oposición a las políticas imperialistas ("Peronismo" s.p.). *La hora de los hornos*—"dentro del contexto histórico de su enunciación: la polarización entre el capitalismo y el socialismo [de mediados y finales de los 60]" (Silva 12)—se produce con el fin de servir de instrumento de apoyo para el retorno del peronismo. El largometraje—claro exponente del segundo *monumentalismo* y del *Tercer Cine*—es un film que denuncia la dictadura neocolonial[151] del general Onganía, que lucha en contra de ella desde el peronismo y que se posiciona en favor de la resistencia y de la subversión política, económica, social y cultural del pueblo argentino.

El *segundo monumentalismo* de *La hora*—cuyos rasgos conceptuales, formales y funcionales se analizan más adelante en detalle—proporciona voz e imagen a la 'contramemoria' argentina, un discurso que condena las injusticias perpetradas por los responsables de la

[150] 'Revolución Argentina' es el nombre con el que se autodenomina la dictadura cívico-militar que derrocó al presidente constitucional Arturo Illia mediante un golpe de Estado el 28 de junio de 1966. Durante la Revolución Argentina se sucedieron en el poder tres dictadores militares: Juan Carlos Onganía (1966-1970), Roberto Marcelo Levingston (1970-1971) y Alejandro Agustín Lanusse (1971-1973) ("Revolución Argentina" s.p).

[151] El 'neocolonialismo' es la práctica que se encarga de utilizar el mercantilismo, la globalización empresarial y el imperialismo cultural para influir política, económica y culturalmente en países previamente descolonizados o en vías de desarrollo ("Juan Carlos" s.p.).

'neocolonización' del país, y que constituye una narrativa alternativa a la establecida por la Historia oficial y por el primer *monumentalismo* documental. Como cinta, también, del Tercer Cine, *La hora de los hornos*, de Solanas y Getino, contradice, frontalmente, "la realidad tal como es concebida por las clases dominantes" y contraviene la visión tradicional del espectador "como objeto consumidor" de dicha realidad a quien no se le reconoce "su capacidad para construir la historia" sino sólo su facultad para "leerla, contemplarla, [y] escuharla" o en otras palabras, para "padecerla" (Solanas y Getino, "Hacia" 65–66). Desde el estreno del largometraje en el 68, mucho se escribe sobre *La hora* como 'obra máter'[152] de las ideas fundacionales del Tercer Cine. El mismo Solanas en el primer número de la revista uruguaya *Cine del Tercer Mundo* (1969)—en una conversación con Jean-Luc Godard—se encarga de describir el documental "como un film ensayo, ideológico y político" (Godard 48)[153]. Clara Kriger—al referirse al trabajo de Solanas y Getino—usa otra denominación: la de 'film acto'. Kriger—según precisa en *Cine documental en América Latina* (2003)—opta por utilizar la expresión 'film acto' porque "desechando la simple denuncia, crónica o registro de la realidad, el film acto intenta incidir en la realidad y requiere de un público activo" (Kriger 322), uno "que deje su posición de espectador, cobarde, traidor (Fanón) y se lance al debate, pero, sobre todo, a la práctica revolucionaria" (*Ibid.* 324).

Se publican muchas más páginas sobre la pertenencia de *La hora de los hornos* al Tercer Cine que sobre su adscripción al *monumentalismo*. Habitualmente, el calificativo de 'monumental' se le aplica "por la cantidad de material crítico y teórico que ha generado a través

[152] 'Obra máter' es aquella obra (ensayo, libro, documental, etc.) que da vida o impulso a algo.
[153] En una entrevista con Antonio González Norris, Solanas también se refiere a la producción de la primera parte de la película: "La gran batalla nuestra fue encontrar nuestro propio camino, que era el de un cine de investigación que fuera el equivalente a lo que es el ensayo en literatura o, más precisamente, el ensayo en literatura política. Así, llegamos a la posibilidad de hacer un 'cine-ensayo' que por momentos tiene el nivel de ensayo sociológico, por momentos recopila datos estadísticos, por momentos hace sociología con reportajes directos, [y] por momentos hace historia" (González Norris 71–72).

de los años"; pero también "por la cantidad de documentos, imágenes, fotografías, citas y testimonios" que componen el largometraje; y "por sus más de cuatro horas de duración" (Wolkowicz 2). En cambio, no se han encontrado ejemplos de escritos en que el adjetivo 'monumental' se utilice para explicar que el documental es reflejo de una manera *monumentalizada* de ver, de procesar y de interpretar eventos políticos, económicos y sociales vividos en Argentina durante el siglo pasado. Los analistas tampoco eligen la expresión 'monumental' para indicar que *La hora* es, de facto, un *monumento* al peronismo entendido como el único movimiento nacional y popular que reúne las características necesarias para llevar a cabo la revolución contra el nuevo imperialismo político, económico y cultural. En las páginas siguientes, sí se argumenta en detalle por qué *La hora de los hornos* de Solanas y Getino es un documental *monumental*. La argumentación que defiende la tesis acabada de exponer consta de tres apartados: concepto, forma y funcionamiento. A través de ellos, se explica y se justifica por qué se puede afirmar que *La hora* es un film *monumental* y por qué éste pertenece al segundo *monumentalismo*.

Concepto

La hora de los hornos se concibe como un film de 'denuncia' y de 'condena' activa de las injusticias perpetradas por los responsables de la 'neocolonización' de Argentina. En contraste con los documentales oficialistas del primer *monumentalismo*, este largometraje se idea como un catalizador de la 'contramemoria', como un altavoz para la memoria 'alternativa' a la Historia oficial, y como fuente de conocimiento. La perspectiva que tienen Solanas y Getino de la **'realidad'**, y la correspondiente representación que hacen de ella en *La hora*, se encuentra condicionada por el contexto historicopolítico y socioeconómico local, regional y mundial de

mediados y finales de los 60. Ambos directores ruedan y montan el film bajo una percepción peronista de la realidad, entendida entre 1945 y 1968 como un escenario de 'lucha' contra un doble enemigo. En el interior, la oligarquía, la burguesía, los partidos y el ejército nacional al servicio de intereses extranjeros. En el exterior, el imperialismo estadounidense que interviene militar y políticamente en Latinoamérica, controlando su economía y empobreciendo a la región. Los dos **autores** del film están convencidos de que al término de los 60, la sociedad argentina se encuentra a las puertas de una revolución social, que es necesaria y que es inminente, y ellos quieren que el nuevo cine que hacen, sirva para ayudar a que llegue el cambio liberador. Para lograr la revolución, Solanas y Getino creen que primero "las masas argentinas deben tomar conciencia del estado de opresión social en que viven", por lo que con *La hora de los hornos* esperan "convencerlas de que tienen que defenderse de las fuerzas que las oprimen y tomar las armas" (Pérez 438). Ya en el inicio de la introducción general de la primera parte del largometraje—**"Neocolonialismo y violencia"**—, los dos directores dejan claro el punto de vista 'antiimperialista' desde el que se crea el documental. Con dos mensajes explícitos, escritos en blanco sobre un fondo negro, manifiestan, por un lado, que el film "habla de la neocolonización y la violencia cotidiana en la Argentina y, por extensión, en los demás países del continente que aún no se han liberado". Por el otro, los cineastas puntualizan que el largometraje se dedica "al Che Guevara y a todos los patriotas que cayeron en la lucha por la liberación indoamericana" ("I" 00:01:32-00:01:56).

Solanas y Getino son los dos profesionales a los que normalmente se atribuye la autoría no sólo de las dos misivas anteriores sino de la totalidad de *La hora*. No obstante, el film es un discurso en el que la 'autoría' es colectiva y la 'autoridad', para interpretar y representar la realidad, es compartida. En relación a la 'autoría colectiva'—rasgo más propio del Tercer Cine

que del *monumentalismo*—, "los miembros de Cine Liberación crean en equipo, comparten las tareas de filmación, y ninguno considera que tiene la última palabra, ni se ve a sí mismo como un creador genial e imprescindible". El Grupo ataca "el mito del autor burgués". Para ellos, nunca "hay un [gran] director" y siempre "hay [un gran] equipo de trabajo" (Pérez 439). Respecto a la **'autoridad compartida'**—característica ésta sí definitoria del segundo *monumentalismo*—, se puede afirmar que el largometraje se realiza "con la colaboración de los integrantes del Grupo Cine Liberación (con Gerardo Vallejo y Edgardo Pallero, entre otros)" y también con la participación clave "de obreros, campesinos, intelectuales, militantes revolucionarios y organizaciones sindicales" (Kriger 324). En cierta medida, se puede decir que los miembros del Grupo Cine Liberación desplazan su 'autoridad' para representar el mundo y comparten la potestad de hablar sobre la realidad con los actores sociales presentes en el largometraje, cuyos testimonios devienen esenciales no tanto en la primera parte del documental—"Neocolonialismo y violencia"—como en las dos últimas. En **"Acto para la liberación"** y en **"Violencia y liberación"**, el Grupo de trabajo, utilizando palabras de Brian Winston, da prioridad a los testimonios de las 'víctimas' como tema (Winston 272). Sin embargo y pese a reconocer que en *La hora de los hornos* se da clara autoridad a los testimonios de los sin voz antes que al de los portavoces del mundo burgués, también es cierto que los responsables del documental no parece que nunca abandonen el control 'total' sobre lo que proyectan en pantalla. Si bien es obvio que los cineastas del Grupo Cine Liberación se aproximan a la realidad desde una perspectiva ideológica distinta a la de directores del primer *monumentalismo*—como los de *No paiz das amazonas* (1922) o de *Memorias de un mexicano* (1950)—también es evidente que los integrantes de Cine Liberación cuando toman decisiones en la sala de montaje, en el fondo son poco menos que igual de "autoritarios" que Santos, de Araújo o los Toscano en cuanto a aquello

sobre lo que creen que se debe, poner y quitar, para hacer pedagogía.

Tanto en el segundo *monumentalismo* como en el primero, los autores—sean uno o sean varios—son los que detentan autoridad para representar, argumentar y difundir una visión 'científica' y 'racional' de la realidad, digna de ser divulgada. El 'cientifismo' es la teoría según la cual los únicos conocimientos válidos son los que se adquieren mediante las ciencias positivas ("Cientifismo" s.p.), de acuerdo con Auguste Comte (1798-1857), las Matemáticas, la Astronomía, la Física, la Química, la Fisiología o Biología y la Física social o Sociología[154] (Comte, "Cours" 115). El 'racionalismo'—por su parte—se entiende como una corriente filosófica—fundada en el siglo XVII por René Descartes (1596-1650)—que sostiene que los conocimientos 'verdaderos' sobre la realidad no proceden de los sentidos y de las experiencias, sino de la 'razón'. Todo creador *monumentalista* quiere ser observado como una autoridad porque trabaja desde la 'científicidad' y desde la **'racionalidad'** y ninguno quiere ser identificado como el autor de un mundo fictio o imaginario porque cada uno de ellos entiende que la finalidad principal del documental es ser fuente de 'saber'. Solanas no es una excepción. Él, como portavoz del Grupo Cine Liberación, subraya que *La hora* "es un cine de denuncia, documental, pero que, a la vez, es un cine de conocimiento e investigación" (Godard 48). Justifican estas afirmaciones de Solanas sobre el 'cientifismo' y la 'racionalidad' de *La hora de los hornos* dos tipos de pasajes en el film. Los que para condenar las condiciones de vida de la población ofrecen datos 'objetivos' y los que, para ello, proporcionan datos 'subjetivos'. Ejemplo del primer tipo es la tercera nota de la primera parte[155]—denominada "Violencia

[154] Bill Nichols escribe sobre la supuesta "complicidad del documental con los discursos dominantes de sobriedad". También, enumera los discursos principales de los que el documental ha sido "supuestamente un lacayo". Nichols explica, en concreto, que los films sobre cuestiones sociales serían lacayos de la Sociología y de las Ciencias Políticas y que los documentales históricos lo serían de la Historia (Nichols, "Representación" 38).

[155] La primera parte del film la conforman trece notas que tratan los siguientes temas: 1) la Historia; 2) el país; 3) la violencia cotidiana; 4) la ciudad-puerto; 5) la oligarquía; 6) el sistema; 7) la violencia política; 8) el neoracismo; 9) la dependencia; 10) la violencia cultural; 11) los modelos; 12) la guerra ideológica; 13) la opción. Cada una de las

cotidiana"—que se dedica a dar cuenta de los números de la pobreza argentina a partir de datos estadísticos de organismos oficiales (Wolkowicz 4–5). Datos 'objetivos' que, concretamente, señalan que a finales de los 60, el 75% de los trabajadores argentinos no cubría, con sus ingresos elementales, necesidades de vida o que indican, por otra parte, que la capacidad adquisitiva de los salarios disminuyó en un 40% entre 1953 y 1968 ("I" 00:17:24-00:17:55). Ejemplo del tipo de pasajes del documental que proporcionan datos 'subjetivos' para denunciar las condiciones de vida de la población podría ser cualquiera en el que aparezca el testimonio de los pobladores. Para el segundo *monumentalismo*, el registro de la percepción y de la experiencia de las personas—aunque represente una 'cientificidad' y de 'racionalidad' menos ortodoxa—nunca es desechable como fuente de saber pese a que por encima de ellas prime la razón.

Ser 'fiel' a la realidad, crear una copia exacta de ella al representar el mundo, es una obsesión para la mayoría de los realizadores del primer documentalismo *monumental*. En contraposición a los cineastas del segundo *monumentalismo*—como Solanas, Getino y el resto de miembros del Grupo Cine Liberación—, ya no les parece contradictorio hablar de **'fidelidad'** y no esconder que sus films son producto de una selección, ordenación y exposición 'subjetiva' de fragmentos de la realidad. Para ellos—que discuten a los primeros *monumentalistas* la existencia de una única 'autoridad' y de una única 'racionalidad' para representar el mundo histórico—evidenciar que el documental es algo construido es provechoso por dos razones. La primera porque sirve para denunciar el intervencionismo de los primeros *monumentalistas* en la representación que hacen de la realidad. La segunda porque permite llegar a defender que otra representación del mundo es posible, una representación 'no institucionalizada' y que incluya las

notas y de los temas recibe un tratamiento parecido. Comienzan con la presentación de epígrafes y carteles donde se citan frases representativas de los ideólogos cuyas ideas Solanas y Getino comparten. Acompañan esta presentación, imágenes llamativas, música y datos.

voces tradicionalmente 'silenciadas' hasta el momento. La primera parte de *La hora*—"Neocolonialismo y violencia"—montada como una yuxtaposición de todo tipo de imágenes y de sonidos, ya pone de relieve que el documental que empieza no es una copia exacta de la realidad, sino un discurso construido sobre ella. Esta yuxtaposición de "fotografías con imágenes de noticiarios televisivos y cinematográficos; [de] imágenes filmadas especialmente para la película con fragmentos de [otras] películas (como *Tire dié* de Fernando Birri o *Faena* de Humberto Ríos); [de] epistolares con carteles (que, en su gran mayoría son citas de pensadores, intelectuales o revolucionarios); [de] entrevistas con imágenes pictóricas; [de] la voz de un locutor con las voces de los directores, [y de] sonidos percusivos con canciones populares" (Solanas, "Carta" s.p.)—no es exclusiva de la primera parte de *La hora de los hornos* y es un acto cinematográfico de los creadores del largometraje para concienciar a la audiencia sobre dos aspectos: el proceso de construcción de significados sobre la realidad y la necesidad de siempre adoptar una postura crítica y activa ante los mensajes recibidos.

Forma

La hora puede catalogarse como un **texto cinematográfico** del segundo *monumentalismo* por la flexibilidad formal que admite. Si la primera parte es 'teórico-expositiva', la segunda y la tercera son un poco más 'práctico-interactivas' porque están orientadas a conseguir que el público, después de visionarlas, actúe. Forma y contenido de las tres partes del film ya se insinúan en el subtítulo: *notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación*. Mientras la primera parte—"Neocolonialismo y violencia"—contiene "notas", elemento relacionado con la exposición teórica y con la escritura; en la segunda y en la tercera parte—"Acto para la liberación" y "Violencia y liberación"—, se da paso a los "testimonios", un

recurso, éste, vinculable con la interacción y con el cine documental. Con base a lo dicho, lógicamente en función de qué parte del film se analice, *La hora de los hornos* cuenta con una **'apariencia'** distinta: una propia de los films *clásico-expositivos*—la primera—y otra característica de un documentalismo *interactivo* embrionario, la segunda y la tercera. La primera parte—"Neocolonialismo y violencia"—se estructura en torno a una argumentación que responde al esquema de planteamiento y solución de los problemas: el 'neocolonialismo' y la 'violencia'. La segunda y la tercera parte—"Acto para la liberación" y "Violencia y liberación"—tienden, mayormente, a organizarse alrededor de un proceso de investigación histórico-social en el que Solanas y Getino dialogan con testigos de lo ocurrido en Argentina, desde inicios de siglo XX, pero, sobre todo, a partir de 1955, con el objeto de desarrollar su argumentación para la acción en contra del imperialismo. Precisamente en cuanto a los '**materiales'** empleados para armar argumentativa y visualmente a *La hora*, se puede decir que el tríptico *monumental* también se mueve entre dos polos: el uso de recursos propios de los largometrajes *clásico-expositivos* e *interactivos*—estadísticas y entrevistas, respectivamente—y la utilización de materiales menos convencionales ligados a los documentales *poéticos*, *reflexivos* y *performativos*. La "insólita heterogeneidad[156] de *La hora de los hornos*", citando a Paulo Antonio Paranaguá, es tal que, de acuerdo con él, ningún investigador del documentalismo debería ignorar la película "por más que [éste] prescindiera [del estudio] de la producción de regiones periféricas" (Paranaguá 54).

En particular, sobre la forma de este tríptico cinematográfico, lo menos ignorable es "Acto para la liberación", la segunda parte de *La hora*. No tanto por ser formalmente la más

[156] En una entrevista con Jean-Luc Godard, Solanas explica que *La hora de los hornos* (1968) "es un film absolutamente libre en su forma y su lenguaje", que para producirlo se aprovechó todo aquello "necesario o útil a los fines de conocimiento que se plantea la obra. Desde secuencias directas o reportajes a otras cuyo origen formal se sitúa en relatos, cuentos, canciones o montaje de imágenes conceptos" (Godard 48).

vanguardista—que no lo es—sino por representar un quiebre significativo con la parte que la antecede respecto a la dimensión estética. No se trata de un quiebre detectable de inmediato. Como la primera parte, la segunda se ordena narrativamente alrededor de dos recursos: la voz en *off* de Edgardo Suárez y los intertítulos de las secciones. Sin embargo, cabe observar que en algunos pasajes de esta segunda parte, se escuchan, también, las voces de los dos directores y que el número de secciones, en comparación con la primera parte, se reduce de trece a sólo dos. La primera sección de "Acto para la liberación" titulada "Crónica del peronismo (1945-1955)"—que abarca el primer mandato de Juan Perón hasta su caída—arranca haciendo un uso poético de imágenes de la represión y es igual de expositiva que la primera parte de *La hora de los hornos*. No obstante, a medida que los minutos avanzan, ésta va dejando entrever que va a ser más convencional en relación a los recursos utilizados, que se limitan a fotografías y a materiales de archivo. La segunda y última sección de esta segunda parte llamada "La resistencia"—que narra el periodo de 1955 a 1966—es la que confirma el camino de transición del trabajo del grupo de Solanas y Getino de vertiginoso documental *expositivo* a reposado film *semi-interactivo*. En ella, son los testimonios de sindicalistas, de trabajadores y de estudiantes—principales protagonistas de un tiempo y de unos sucesos—los que se escuchan y toman protagonismo en el largometraje. Como revela la voz en *off* de los dos cineastas, éstos deciden recurrir a los testigos y a sus testimonios porque cuando se propusieron informar al público sobre las luchas sostenidas por el pueblo argentino a partir de 1955, se encontraron con que no existía registro de lo acontecido. Las organizaciones sindicales, las políticas y las populares no contaban con registros sistematizados sobre el pasado reciente y en los archivos oficiales, en las filmotecas y en las bibliotecas, la información había sido suprimida o "tergiversada por el sistema" antiperonista, por lo que Solanas y Getino comprendieron que sólo los actores de los acontecimientos podrían

acreditar lo ocurrido a través de sus experiencias subjetivas, que eran parte de la memoria colectiva ("II" 00:43:58-00:45:22).

Sobre esta segunda parte—"Acto para la liberación"—y sobre la tercera—"Violencia y liberación"—Pablo Piedras sostiene que, en cuanto a la forma, ambas promueven "una apertura del férreo dispositivo narrativo de la primera [parte] basado en el montaje como principio constructivo", dándole protagonismo "mediante el recurso de la entrevista, a un grupo amplio de militantes peronistas". Piedras, asimismo, añade que Solanas y Getino, pese a que en las dos últimas partes mantienen una voz en *off* omnisciente "como eje organizador de la obra, comparten parcialmente con los entrevistados la autoridad textual" y que evidencia de ello es que "en ocasiones, los directores aparecen en el plano cumpliendo la función de entrevistadores" sin comprometer "su subjetividad en el intercambio". Para Piedras, la **'presencia normativizada'** y la **'(im)parcialidad'** que demuestran los dos realizadores ante la cámara hacen de *La hora de los hornos* un ejemplar de "un incipiente modo de representación participativo que extiende la validación del discurso a la palabra de los otros, difundiendo *relatos* subjetivos pero aún inscritos en el tapiz de un gran relato colectivo y generacional" (Piedras, "Cine" 41–42; la cursiva és mía). *La hora*, como apunta Piedras, es uno de los primeros productos del segundo *monumentalismo* en el que sus creadores abren la puerta a defender que 'narrar' no es contrario a 'argumentar' y que la '**(no)narratividad'** no es un rasgo definitorio del cine documental. En su segunda y tercera parte, es indudable, que *La hora de los hornos* abraza los relatos de los testigos entrevistados como casi la única posible fuente de argumentación existente. Sin embargo, es pertiente señalar que, a diferencia de lo que esgrime Piedras, el hecho de que los dos directores no comprometan su subjetividad cuando aparecen en pantalla cumpliendo la función de entrevistadores no significa que como documentalistas éstos sean siempre imparciales, como

prueban algunos fragmentos del largometraje en los que Solanas y Getino se dejan llevar por la tendenciosidad y por los prejuicios y confunden valoraciones con acontecimientos.

Dos ejemplos de sesgos que presenta *La hora de los hornos* se pueden encontrar en la ya comentada segunda sección de "Acto para la liberación", la titulada "La resistencia". El primero de ellos hace referencia a los tres sectores que la izquierda peronista, supuestamente, estaba aunando a mediados-finales de los 60. A pesar de que en el largometraje se asegure que se estaba produciendo una convergencia de intereses y de objetivos entre intelectuales, estudiantes y obreros, "su no-aparición en el mismo plano cinematográfico señala la inmadurez de dicha tendencia en el momento de la realización de la película. De ahí que el encuentro fuera un producto imaginado por los medios de expresión cinematográficos y no un diálogo cara a cara" (Tal 237). El segundo ejemplo de distorsión observable en el relato de Solanas y Getino se localiza, también, en la sección "La resistencia" y es el tratamiento de casi 'héroe' que recibe Cirilo Ramallo, delegado fabril de la empresa Siam en Monte Chingolo. En la secuencia que protagoniza el delegado, Ramallo relata el enfrentamiento verbal vivido con el ministro de Justicia de La Plata por la ocupación obrera de la fábrica. En ella, Solanas y Getino respetan la imagen y el audio del delegado fabril para que dé cuenta de lo sucedido. Por el contrario, al incluir las declaraciones del ministro de Justicia, éste aparece hablando sin que su figura vaya acompañada del sonido correspondiente. Como única vía de expresión del ministro queda su gesticulación facial y corporal, una imagen que pone de relieve desde su prepotencia inicial, hasta su disgusto por la falta de resultados después de la conversación con Ramallo ("II" 01:26:21-01:28:05). Inevitablemente, el recurso produce en el público el efecto cómico del cine mudo. Ridiculiza el discurso de la autoridad y genera empatía hacia el relato y la posición de los obreros peronistas a quienes Solanas, Getino y el resto del Grupo Cine Liberación dedican,

explícitamente y sin sombra de imparcialidad, la segunda parte de *La hora* por ser, a sus ojos, los forjadores de la conciencia nacional de todos los argentinos.

Funcionamiento

Los realizadores del segundo *monumentalismo*—como los del primero—creen ser poseedores de la **'verdad'** e imaginan que los **'espectadores'** de sus películas albergan la expectativa de que al ver sus largometrajes, recibirán un conocimiento fiel sobre la realidad. Prueba de ello son las palabras de Solanas en la ya citada entrevista con Godard con las que defiende que *La hora de los hornos* es "un cine de conocimiento", que nace de la investigación para denunciar y transformar una realidad de neocolonialismo a través de la acción colectiva (Godard 48). La creencia del Grupo Cine Liberación de que su film es fuente de 'conocimiento'—credo común entre todos los directores *monumentalistas*—se origina en: 1) el convencimiento de que los enunciados acerca del mundo histórico que contiene *La hora* guardan relación directa con la realidad; y 2) la convicción profunda de que aquello que se dice en el discurso que ellos producen es verdadero. Por consiguiente, nada tiene de extraño que a lo largo de su documental se repita reiteradamente la misma tesis: la guerra a muerte contra el imperialismo es la única vía posible y legítima para la liberación de los argentinos y de otras naciones en Latioamérica, África y Asia. El mensaje lanzado a través del film es **'determinado'** y **'unidireccional'** aún cuando en las tres partes de *La hora de los hornos*, se encuentran indicios de que el Grupo Cine Liberación busca invitar al público a reflexionar sobre 'neocolonialismo', 'violencia' y 'liberación'. Por ejemplo el hacer constar por escrito el fin de la primera parte—"Neocolonialismo y violencia"—e inmediatamente recurrir uso del fundido a negro sin poner término a la película ("I" 01:24:27-01:24:47), se puede interpretar como un recurso para dar

opción al diálogo. Asimismo, el Grupo insta a los espectadores a intercambiar opiniones y a actuar al acabar la segunda parte—"Acto para la liberación"—cuando mediante la voz en *off*, Solanas y Getino aseguran que lo que importa no es tanto el contenido difundido por el film sino las conclusiones que la audiencia pueda extraer de él para llevar a cabo acciones en favor del presente y el futuro de la liberación ("II" 01:49:38-01:50:26).

La tercera parte de *La hora*—dedicada "al hombre nuevo que nace en esta guerra" al neocolonialismo ("III" 00:00:18-00:00:23)—también interpela directamente a la audiencia. "Violencia y liberación", al igual que su predecesora, "Acto para la liberación", culmina con una misiva destinada a que el público no se quede cruzado de brazos ante la realidad descrita por los dos directores. Una vez más, la voz en *off* de Solanas y Getino es la encargada de concluir esta última parte del film con un mensaje que apela a la conciencia y al compromiso revolucionario de los espectadores. El mensaje dice así:

> Los protagonistas de esta búsqueda [de la liberación] somos todos nosotros, son fundamentalmente ustedes, ustedes quienes tienen la posibilidad de continuar este film-acto a través del debate que ahora se abra y sobre todo, a través de la praxis cotidiana, única forma de desarrollar este tema inconcluso. El film y el espacio del acto quedan entonces abiertos para agregarle nuevas notas, testimonios y cartas de combatientes sobre la violencia y la liberación. ("III" 00:32:59-00:33:38).

Es patente que los dos cineastas, junto al resto de miembros del Grupo Cine Liberación, conciben, dan forma y difunden *La hora de los hornos* como un documental que niega que la gran pantalla sólo pueda ser sinónimo de 'espectáculo' y que demanda la implicación de la

audiencia, en la teoría y en la práctica. Solanas en una entrevista con Isaac León Frías publicada en 1979, literalmente, define su largometraje como "cine-acto o cine-acción, más que de espectación" y subraya que éste está dirigido a "un público que puede tener matices ideológicos, pero que tiene el común denominador de estar de acuerdo con la liberación nacional y social" (Frías 45–46). En otras palabras, Solanas y el resto del Grupo Cine Liberación, en teoría, idean *La hora* como "una obra abierta" a ser completada por los espectadores (Shohat y Stam 260). Sin embargo, en la práctica, cierran el texto a la posibilidad de que el público pueda participar en él discrepando respecto a la necesidad de liberación nacional y social.

La hora es un texto **'cerrado'** porque llega, concretamente, a dos conclusiones que no permite discutir. La primera es que la guerra a muerte contra el imperialismo es la única vía posible y legítima para la liberación de Latioamérica, África y Asia. La segunda es que quien quiera ser sólo un espectador del conflicto—citando a Frantz Fanon[157]—va a comportarse como "un cobarde o un traidor" ("II" 00:08:10-00:08:25). No es que los creadores del documental impongan al público un mero panfleto propagandístico. El texto, como se indica en apartados anteriores, se fundamenta, además de en impresiones, en datos 'objetivos' extraídos de la Central General de Trabajadores (CGT), de la declaración de la Habana, de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), de la Organización de Naciones Unidas (ONU), del Banco Interamericano de Desarrollo (BID) y de los diarios y

[157] Los guionistas de *La hora de los hornos* citan profusamente a intelectuales argentinos, pero hay dos personalidades de otros países que resultan esenciales para su argumentación: el educador brasileño Paulo Freire y el escritor franco-caribeño Frantz Fanon, nacido en la colonia francesa de Martinica y activo militante del Movimiento de Liberación de Argelia. Fanon—que además de escritor y de activista, es médico psiquiatra y filósofo—hace en su obra *Les damnés de la terre* (1961), un agudo análisis de las consecuencias que la opresión colonial tiene para el mundo psíquico de los colonizados. Según Jean-Paul Sartre, prologuista de la obra, Fanon demuestra: 1) que la violencia colonial distorsiona las ideas que los colonizados tienen sobre su realidad y sobre sí mismos; y 2) que para liberarse de esa violencia del colonizador, el colonizado tiene que ejercer una violencia equivalente contra sus opresores. Para Fanon, aclara Sartre, la lucha humaniza al hombre, le da dignidad y el aceptar la situación colonial, lo deshumaniza, por lo que luchar con el fin de liberarse se convierte en una cuestión existencial de primer orden (Sartre 17–36).

publicaciones. No obstante, la argumentación que constituye *La hora de los hornos* se puede considerar sesgada ni que sólo sea porque el texto no admite otras voces que no defiendan las ideas expuestas y porque cae en el abuso del lenguaje emotivo y "el uso descuidado del lenguaje en los razonamientos, a menudo da origen a falacias" (Haba 166). Falacias como asegurar que quien no es activista es un cobarde miedoso y un traidor a la causa o como afirmar—en un pasaje de la tercera parte del film "Violencia y liberación"—que "el imperialismo lleva las de perder" y que "sólo le queda recurrir al chantaje atómico" porque "si 500.000 marines, la vanguardia del ejército Yankee, no pueden vencer al pequeño y heroico pueblo vietnamita, ¿cuántas decenas de millones de marines hacen falta para enfrentar y vencer a más de dos de las terceras partes de la humanidad, a 700 millores de chinos, a cubanos, coreanos, latinoamericanos, árabes, africanos, negros americanos, el campo socialista y las fuerzas progresistas de los pueblos desarrollados?" ("III" 00:29:05-00:29:49). Los autores de *La hora,* a menudo, recurren durante el largometraje a cuestiones retóricas para preguntar—una y otra vez—a la audiencia: "Esto es así, ¿verdad?". Y esta audiencia—que según Solanas tiene el común denominador de estar de acuerdo con la liberación nacional y social—parece no tener más salida que responder: "Sí, así es". Sin embargo, ayer y hoy, dos hechos son más que discutibles: el de *monumentalizar* la violencia y la guerra; y el de transmitir que ambas son las dos únicas herramientas válidas para resolver conflictos.

2.1.3.5. Chile: *La batalla de Chile: la lucha de un pueblo sin armas* (1975, 1976 y 1979), de Patricio Guzmán | 100 min. | 90 min. | 82 min.

La batalla de Chile—I: La insurrección de la burguesía (1975)*, II: El golpe de Estado* (1976) *y III: El poder popular* (1979)—es según Paulo Antonio Paranaguá: "una trilogía diferida

en el tiempo". Con las palabras citadas, Paranaguá viene a decir que "en un primer momento solamente se conoció la primera parte" del trabajo de Patricio Guzmán, a diferencia del caso de *La hora de los hornos* (1968) que "surgió como trilogía desde las primeras proyecciones" (Paranaguá 60). En un contexto histórico de enfrentamiento ideológico entre el 'capitalismo' y el 'socialismo' que en Chile lleva a una dictadura, *La batalla* abarca dos etapas diferenciadas de producción que deben tenerse en cuenta para el análisis del largometraje: la de la filmación de los sucesos políticos, sociales y económicos ocurridos en el país en 1973 y la de la edición del film en Cuba, de 1975 a 1979. La distancia temporal entre una y otra etapa explica la singular bipolaridad cinematográfica de este documental de documentales. Concebido para dar cuenta histórica del proceso político y social vivido en Chile en el periodo del gobierno de izquierdas de la Unidad Popular (UP), entre la etapa de filmación y la de edición, *La batalla de Chile* pasa de ser fuente potencial de 'memoria oficial' a bebedero de 'contramemoria'; de posible ejemplar del primer *monumentalismo* a **largometraje-muestra del segundo *monumentalismo***. Antes de *La batalla*, Guzmán realiza el documental *El primer año* (1971), producido por la Escuela de Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica de Chile, financiado por el gobierno de la UP y calificado por la editorial de la revista *Qué pasa* de film de "propaganda" ("Editorial" 2). Sólo un año más tarde, el joven director rueda *La respuesta de octubre* (1972). Conforme con Jacqueline Mouesca, un ejemplo representativo de cine partidista producido para mostrar los esfuerzos organizativos de los partidarios de la UP frente al paro de la patronal de los camioneros que tenía como objetivo desestabilizar el gobierno de Salvador Allende (Mouesca 81). Habiendo filmado de manera consecutiva dos trabajos claramente propios del oficialismo del momento, no habría sido de extrañar que *La batalla de Chile* hubiera tomado el mismo camino y se hubiera convertido en una obra del primer *monumentalismo*. No obstante, no fue así.

En un periodo en el que en América Latina "nadie estaba al margen de los procesos revolucionarios [izquierdistas]" (Scherbovsky 54), Guzmán, según Carlos Flores, empieza a filmar *La batalla* con una mirada diferente al resto de los documentalistas 'militantes' de su tiempo. De acuerdo con Flores, aún siendo un "hombre de izquierda[s]", la mirada del realizador—al menos en las dos primeras partes del documental—es una "mirada de frontera", hecha desde dentro del proceso sociopolítico en curso, pero no implicada en broncas ni partidarias ni partidistas[158] (*Ibid.* 93). Para el realizador, se vuelve importante explicar 'la realidad como totalidad', en términos de Karel Kosik, por lo que la representación de ésta entiende que debe incluir todos los actores implicados (Kosik 55). En este sentido, usando las ideas de Flores y la terminología de Kosik, se puede sostener que Guzmán, en las dos primeras partes de *La batalla de Chile—I: La insurrección de la burguesía* (1975) y *II: El golpe de Estado* (1976)—intenta enfocar a 'los chilenos' de manera completa y decide representar la 'realidad' como una lucha de contrarios. A un lado, las clases populares (los trabajadores, los pobladores, los campesinos) y el gobierno y al otro, las clases privilegiadas (la burguesía, la oligarquía) y la oposición. Además, el cineasta busca presentar las organizaciones, los valores, las prácticas, los modos de hablar y de discutir de cada uno. En definitiva, quiere captar y plasmar la manera de posicionarse de los actores en conflicto en el marco económico, político y social del momento. Guzmán tiene la firme voluntad de hacer un largometraje "en el campo, las ciudades, las minas, las fábricas, los hogares, los puertos"; y el deseo de crear "una especie de mural, [un] gran fresco dinámico en que aparezca en su globalidad la situación chilena". A él, le interesa aportar un análisis más político y con menos épica que la contenida en sus óperas primas del 71 y del 72 (Mouesca 81).

[158] Éste es un periodo de la carrera del director "en el que considera al cine documental como un discurso audiovisual similar al periodismo" (Arnal, "Construcción" 202).

El concepto, la forma y el funcionamiento comunicativo de las partes de *La batalla*, no obstante, no es homogeneo, va del documentalismo informativo al segundo documentalismo *monumental*. En las dos primeras partes de *La batalla—I: La insurrección de la burguesía* (1975) y *II: El golpe de Estado* (1976)—en las que se muestra el antagonismo social y político vivido en el país, el director consigue alejarse del partidismo en favor de uno u otro bando de la contienda al vestirse de periodista neutral y al esquivar identificarse con la UP. Sin embargo, en la tercera película—*El poder popular* (1979)—centrada en el pueblo, en concreto, en la lucha de un pueblo sin armas, como establece el subtítulo del documental, el realizador deja claro de qué voz quiere ser altavoz y *monumentaliza* al pueblo[159] como sujeto. A pesar de que en 1979, él ya conoce el desenlace fatal de la revolución que anhelaba la clase social que retrata, Guzmán decide dar voz a un pueblo derrotado, pero al que no proyecta como un sujeto "abatido", sino como un sujeto con futuro, principalmente, por tres razones: 1) por haber demostrado ser un "sujeto activo", político y consciente de los problemas que atraviesa el país; 2) por no renunciar a organizarse para enfrentar las huelgas patronales, la falta de abastecimiento de alimentos necesarios y la escasez de herramientas en la industria; y 3) por ser capaz de movilizarse y de enfrentar a los opositores al gobierno democráticamente elegido (Scherbovsky 110). Es claro que el trabajo de Guzmán, en la tercera parte de *La batalla de Chile*, no sólo pretende dejar constancia de algunos hechos que la mayoría de los medios masivos de comunicación en manos de la burguesía omiten de manera consciente. En *El poder popular* (1979), el cineasta da un paso más—respecto a las dos partes anteriores—y se posiciona, consagrando a los integrantes del

[159] Durante la época de los 60-70, la noción de 'pueblo' forma parte del lenguaje político-militante. El 'pueblo' "era el sujeto que debía emprender o había
emprendido los procesos revolucionarios y de transformación social. Por eso el cine debía realizarse junto a/dirigirse a él. Pero ¿quién era ese pueblo? Y en todo caso ¿cómo se lo representaba?" (Scherbovsky 107–108). Siguiendo la caracterización que realiza el investigador argentino Carlos Vilas, "el pueblo y 'lo popular' es el resultado de esta conjunción o intersección entre vida ruin y opresión política injustamente impuestas; implica en consecuencia, una dimensión cultural o ideológica" (Vilas 132).

pueblo como 'héroes' comprometidos con la defensa a ultranza de la vía chilena al socialismo. De este modo, el director—al idealizar al pueblo—le erige un *monumento* cinematográfico que presenta rasgos conceptuales, formales y funcionales propios del segundo *monumentalismo*, aquél que es difusor de una memoria alternativa a la establecida por la Historia oficial, en este caso, la impuesta por el dictador Augusto Pinochet desde 1973 hasta 1990.

Concepto

La batalla de Chile es un documental de tres partes que se realiza sobre la marcha. En 1971, su **autor**, Patricio Guzmán había vuelto al país, después realizar estudios en la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) de Madrid. El cineasta llega de España con la determinación de hacer películas de entretenimiento cuando, como él mismo recuerda, los acontecimientos le empujan a poner su trabajo al servicio de la **'realidad'**:

> Yo vivía en una calle muy céntrica de Santiago, a siete cuadras de La Moneda, y allí, cuando tú ves pasar una marcha de trabajadores de izquierda por la calle y tú estás escribiendo un guión, sales afuera a mirar. Eso me ocurría constantemente [. . .] ¿Cómo entonces no ponerse a filmar todo aquello? ¿Por qué ausentarse de esa realidad? (Guzmán y Sempere 54).

Como contestación a estas dos preguntas que se formula en esos días en Santiago, Guzmán filma *El primer año* (1971), *La respuesta de octubre* (1972) y el 20 de febrero de 1973, él y su equipo[160] empiezan con el rodaje de *La batalla*. Pocos días después de poner en marcha un

[160] Guzmán trabajó junto al ayudante de dirección José Bartolomé; al fotógrafo Jorge Müller (detenido y desaparecido durante la dictadura); al sonidista Bernardo Menz; y al montador Pedro Chaskel a los que se sumó el

proyecto que, inicialmente, pretende ser una crónica de la 'revolución' de la izquierda chilena, el director advierte que las imágenes registradas contradicen su plan original: evidencian que aquello que se está filmando es una 'contrarrevolución' protagonizada por la derecha. Entonces, en contraste con los dos proyectos ya realizados—etiquetados por la crítica como cine 'propaganda' izquierdista—para Guzmán se vuelve importante intentar explicar la realidad polarizada que se vive en Chile, pero sin, de entrada, tomar parte en la contienda.

De esta manera, Guzmán adquiere un estatus de 'observador', de 'interlocutor' y de 'intérprete' de la realidad chilena y se convierte en una **'autoridad'** para representar los acontecimientos. En las dos primeras partes de *La batalla de Chile—I: La insurrección de la burguesía* (1975) y *II: El golpe de Estado* (1976)—el director practica una combinación de documentalismo *interactivo, expositivo* e *informativo*. Unas veces, desplaza su autoridad para hablar de la realidad hacia los actores sociales entrevistados y unas otras, la recobra con el uso de una voz en *off* que hilvana una presentación cronológica y no partidista de los sucesos ocurridos en el país desde octubre de 1972 hasta setiembre de 1973[161]. En ambas partes, él ejerce un rol similar al de un periodista. Nunca abandona el control sobre lo que filma con la cámara, cómo lo hace y con qué fin. Siempre manteniene la distancia entre un 'nosotros' los que filmamos y gestionamos lo filmado y un 'ellos', los que son filmados y representados. Repartidos los papeles, Guzmán organiza junto al montador Pedro Chaskel el material registrado y decide presentar, **racionalmente**, lo acontecido en Chile como una lucha de clases que se da en los ámbitos económico, social y político. El montaje de las imágenes es fundamental para reflejar el conflicto discursivo existente entre personas con posiciones ideológicas opuestas, simpatizantes

productor Federico Elton (Godoy y Obregón 138).

[161] Imágenes y secuencias de los films *El primer año* (1971) y *La respuesta de octubre* (1972) son reaprovechadas en *La batalla de Chile* (Arnal, "Cine" 64).

de partidos de derecha y de izquierda. También pone claramente de manifiesto la progresiva escalada de tensión entre los dos polos.

Dos escenas contiguas de la primera parte captan el momento de mayor voltaje del debate entre civiles antes de la llegada del golpe de Estado. La primera contiene las declaraciones de una mujer de origen burgués y la segunda, las de un trabajador poco antes de las elecciones para la renovación del parlamento en marzo de 1973. La mujer—ataviada con lentes negros, enojada e incluso enfurecida—pide ante un Guzmán que se hace pasar por un periodista "que se acuse constitucionalmente al presidente" porque éste "tiene destruido, molido" al país y porque el suyo es un gobierno "corrompido", "degenerado" e "inmundo". La cámara se va acercando al rostro de la mujer hasta el momento en que ella estalla contra los comunistas y los marxistas a quienes llama "podridos" y "asquerosos" mientras los maldice. Después de estas declaraciones, se produce un corte y se ve la cámara dentro de una asamblea de obreros en la que se observan hombres con cascos y se escuchan consignas como: "¡Trabajadores al poder!". A continuación, Guzmán se acerca a los reunidos para preguntarles: "¿Cuál es su posición frente a las elecciones del domingo?" El primero de los entrevistados contesta: "Para mí que gana la UP y los momios[162] que se vayan a enterrar porque ganamos con la UP aquí y en todas partes. Los momios, ¡que se mueran!" ("I" 00:10:51-00:11:54).

La aparente capacidad del equipo de Guzmán para llegar a estar en todos los lugares al mismo tiempo y el contacto directo, sin edición ni filtros, con los ciudadanos de los dos bandos entrevistados dan a la primera y a la segunda parte de *La batalla* un rango de **'películas fieles'** a la realidad por interpretar la mayoría de críticos que éstas muestran de manera no sesgada lo

[162] 'Momio' o 'facho' son dos neologismos chilenos "de carácter peyorativo e irónico para referirse a partidarios de la derecha conservadora". Su opuesto vendría a ser 'upeliento', el partidario de Unidad Popula y de ideologías izquierdistas. Los tres modismos se encuentran hoy en desuso ("Momio" s.p.).

ocurrido en Chile en los 11 meses que separan el gobierno de Salvador Allende y la dictadura de Pinochet. Una consideración que la crítica no concede en ningún momento a la tercera parte de *La batalla de Chile* porque en *El poder popular* (1979), el cineasta deja claro de qué bando está y de qué voz quiere ser altavoz. El director crea un *monumento* cinematográfico dedicado al pueblo y a sus integrantes, portavoces de una memoria alternativa a la establecida por la Historia oficial impuesta por el dictador desde 1973 hasta 1990. El cineasta no se limita a dejar constancia de algunos hechos protagonizados por el pueblo y que la mayoría de los medios masivos de comunicación en manos de la burguesía omiten de manera consciente. Guzmán *monumentaliza* la 'realidad', la 'objetividad' y la 'verdad' de las acciones desempeñadas por los integrantes del pueblo con el firme deseo de contrarestar el 'silencio' con el 'recuerdo'.

Forma

La batalla es una trilogía de **textos** cinematográfico-documentales en la que predominan dos **formas** de representación de la realidad: la *interactiva* y la *expositiva*. En la etapa de filmación, las tres partes del trabajo de Patricio Guzmán se ruedan como documentales esencialmente *participativo-interactivos*. En ellos, Guzmán—que ejerce un rol similar al de un periodista-encuestador—se sitúa a menudo ante la cámara. Participa del mundo que filma y hasta cierto punto, incluso provoca algunas de las imágenes y de las declaraciones que registra. No esconde su **'presencia'** como sujeto mediador entre el mundo y el espectador aunque sí oculta su identidad y su 'intervención' en la realidad como documentalista de la misma. Este hecho le permite en la etapa de edición del metraje, poder pretender su 'ausencia' de la película, estrategia que refuerza al echar mano de una voz en *off* anónima, impersonal y omnisciente para hilvanar un relato histórico de un modo distanciado. En la sala de montaje es donde las tres partes de *La*

batalla de Chile, pese a las entrevistas que contienen, toman la forma de los films *clásico-expositivos*, principalmente, la primera y la segunda parte. Tanto *La insurrección de la burguesía* (1975) como *El golpe de Estado* (1976) exponen, cronológicamente, la génesis del golpe militar para poder explicar de modo informativo lo sucedido durante y después del gobierno de Salvador Allende. La tercera parte—*El poder popular* (1979)—, sin abandonar su naturaleza expositiva, rompe con el orden cronológico marcado por los films del 75 y del 76 para retroceder en el tiempo y para mostrar de un modo artístico-*monumental* cómo la clase trabajadora chilena se organiza ante la agresión política de la derecha al gobierno democráticamente elegido y ante la inacción de la izquierda política en la defensa de la revolución popular y de la construcción de una legalidad alternativa al Estado burgués.

La **'apariencia'** de cada una de las tres partes de *La batalla* es la de una exposición argumentativa sobre la realidad que si bien no responde al esquema clásico de planteamiento y solución de un problema, sí se estructura en cuatro secciones que podrían corresponder al esqueleto de un texto *expositivo-argumentativo*: 1) introducción general que habla del contexto histórico que se trata; 2) explicación del problema social y político abordado—la insurrección de la burguesía, el golpe de Estado o el poder popular—; 3) debate entre los actores sociales protagonistas (burguesía y proletariado); y 4) conclusión bajo la conducción del narrador[163]. Respecto a los **'materiales'** que conforman la triología, ésta se vale de los mismos recursos expresivos que los largometrajes *expositivos* y al igual que en ellos, las entrevistas, las imágenes filmadas para la ocasión y las prestadas buscan servir al narrador como prueba y razón de aquello

[163] Ariel Arnal en "La construcción de la memoria y la consciencia histórica en La batalla de Chile" (2015) argumenta que "cada una de las tres partes que conforman *La batalla de Chile* se subdivide a su vez en tres secciones que van de lo general a lo particular, a saber, contexto general que resume la película anterior y que a la vez explica el contexto histórico general que se tratará; explicación del problema social y político particular de toda esta parte de la película (*La insurrección de la burguesía*, *El golpe de Estado*, o *El poder popular*); para pasar, finalmente, a un diálogo constante entre burguesía y proletariado, siempre bajo la conducción del narrador" (Arnal, "Construcción" 183).

que se afirma sobre la realidad. Entre los analistas de *La batalla de Chile* consultados, hay pocas dudas sobre el hecho de que en la primera y en la segunda parte del film, el narrador se comporta como un relator 'objetivo' e 'imparcial', de acuerdo con la definición tradicionalista de los términos **'objetividad'** e **'imparcialidad'**[164]. No obstante, podría haber más discrepancias al describir como 'objetivo' e 'imparcial' al narrador de la tercera parte de la trilogía. No tanto por la forma en cómo éste se expresa sino en cuanto al contenido que comparte con la audiencia. No es que el narrador invente los datos o los sucesos a los que hace referencia en el largometraje. Sin embargo bajo el título de *El poder popular* (1979), éste deja más de lado el punto de vista de la burguesía sobre la realidad para explicar el mundo, sobre todo, desde la perspectiva de obreros, de campesinos y de otros integrantes de las llamadas fuerzas populares cada vez más críticas—a medida que avanza la cinta—con el estancamiento del gobierno de la Unidad Popular (UP).

Como bien explica Ariel Arnal en "La construcción de la memoria y la consciencia histórica en La batalla de Chile" (2015), "si uno no hubiese visto las dos primeras partes [. . .] y desconociera la tendencia política de su autor, comenzaría a ver la tercera parte, *El poder popular*, creyendo que asiste a la narración y justificación de un documental sobre la participación activa del proletariado para derrocar al gobierno de Salvador Allende" (Arnal, "Construcción" 192). Nada más lejos de la realidad. El gobierno de Allende era considerado, mayoritariamente, por las clases trabajadoras como un instrumento en su lucha para la transición al socialismo. Aquello que sí narra la tercera parte de *La batalla* es el debate en las fábricas y en los comités de barrios sobre la capacidad o no de la UP para—evitando un enfrentamiento civil

[164] Tradicionalmente, el término 'objetividad' se ha definido como principio y garantía de actuación honesta para el estudio y el conocimiento racional, desinteresado y desapasionado de la realidad. La 'imparcialidad', por su parte, es descrita por el *Diccionario de la Real Academia Española* como la "falta de designio anticipado o de prevención en favor o en contra de alguien o algo, que permite juzgar o proceder con rectitud" ("Imparcialidad" s.p.).

violento—cambiar el Estado burgués por un Estado popular en el que la gestión del orden social, político y económico se nacionalizara y pasara a manos de la clase obrera.

La **'narratividad'** es un rasgo formal característico de las tres partes de *La batalla de Chile*, a pesar del rechazo que ésta habitualmente despierta en documentalismo tradicional. La obsesión de los tradicionalistas por desvincular el documental de la 'narrativa'—siempre identificada exclusivamente con la 'ficción'—pierde sentido en el contexto de una triología en la que la 'narración', que es "producto de la investigación", "se torna imprescindible como hilo que une las distintas secciones y secuencias [. . .] dada la complejidad [. . .] del objetivo de filmación" (Arnal, "Construcción" 203–204). En cada una de sus partes, *La batalla* no duda en impugnar la dicotomía 'narración' versus 'argumentación' y, además, defiende que no es la forma del discurso lo que distingue un film 'no documental' del film 'documental', sino la postura que el creador del largometraje toma ante el mundo que se proyecta. En *La insurrección de la burguesía* (1975) y en *El golpe de Estado* (1976) la postura es de tipo *informativo-documental*. En *El poder popular* (1979), la postura de tipo *artístico-documental-monumental*.

Un ejemplo de la postura *artístico-documental-monumental* de Guzmán—observable en la tercera parte de *La batalla de Chile*—es el plano secuencia en el que un muchacho arrastra un carretón por la calle Bellavista de Santiago corriendo casi con los pies en el aire. La imagen—acompañada de fondo por "Venceremos", himno oficial de la UP interpretado únicamente por un sintetizador electrónico imitando una quena andina—se encuentra después de ver al grupo Quilapayún[165] cantar—puño en alto—en el Estadio Nacional ante una multitud de personas. Entonces, en un descanso de intensidad audiovisual, es cuando aparece el joven carretero quien

[165] 'Quilapayún'—que en mapudungún, lengua de los mapuches que habitan los actuales países de Chile y Argentina, significa "Tres barbas"—es el nombre original del célebre grupo de músicos que durante el gobierno de Salvador Allende son nombrados embajadores culturales, realizando giras por Europa y por algunos países de América Latina ("Quilapayún" s.p.).

incluso en medio de un proceso revolucionario festivo sigue trabajando, cargando en volandas como si fuera una pluma, toda la armazón de lo que podría ser un puesto de mercaderías. Filmada a pulso desde la ventana de un auto—sin *steadicam* porque aún no se había inventado—la imagen logra *monumentalizar* la voluntad, la entereza y el poder de los trabajadores chilenos para superar la adversidad. Cierra el plano secuencia del muchacho que arrastra el carretón, la voz del narrador quien anuncia la fuerza que están tomando los movimientos obreros de base en el proceso políticosocial llamado 'vía chilena hacia el socialismo'. En este momento, va desapareciendo, premeditadamente, la música de "Venceremos". Si Guzmán hubiera mantenido el himno durante las marchas de los obreros que siguen al plano secuencia antes analizado, el resultado obtenido habría sido no una escena ejemplo de la forma *monumentalista* que toma la tercera parte de *La batalla* sino simplemente un pasaje fácilmente utilizable para calificar a la película de 'panfleto'.

Funcionamiento

Entre los realizadores *monumentalistas*—y el Guzmán de *El poder popular* (1976) lo es—existe la creencia generalizada de que con sus films generan y entregan al **espectador** un **'conocimiento verdadero'** sobre la realidad. Este credo propio del *monumentalismo* se origina en dos supuestos de los directores. El primero es el convencimiento de que los enunciados acerca del mundo histórico que contienen sus películas guardan relación directa con la realidad. El segundo es la convicción profunda de que aquello que se dice en los discursos que ellos producen es cierto. De ahí que Patricio Guzmán, en 2015, en una entrevista con Natacha Scherbovsky, sostuviera que en *La batalla de Chile*, quería que las cosas aparecieran "delante del espectador tal como ocurrían en la realidad" (Scherbovsky 98). Este realismo o 'coeficiente de

realidad', en términos empleados por el montador Pedro Chaskel en otra entrevista de Scherbovsky, se expresa mejor en las dos primeras partes de *La batalla*, en *La insurrección de la burguesía* (1975) y en *El golpe de Estado* (1976). En *El poder popular* (1979), por el contrario, predomina, para el montador, el 'coeficiente emocional': "Hay una clave emocional—afirma Chaskel—en el punto de vista o en la forma en que se aborda la realidad en esta tercera parte. Yo diría que hay una mirada muy 'cariñosa'. En cambio en las otras [dos], la realidad es de una fuerza [tan] increíble que no cabe mucho... o sea [que] el autor desaparece bastante" (*Ibid.* 99). Otros cineastas como Sergio Navarro, van más allá de las palabras de Chaskel y califican la mirada de Guzmán hacia el pueblo no de "cariñosa" sino de 'idealizada' (*Ibid.* 112). En esta disertación, se prefiere hablar de mirada 'monumentalizadora' porque el pueblo, en la tercera parte de *La batalla de Chile*, es un sujeto colectivo que si bien tenía diferencias internas en cuanto a cómo avanzar en la vía chilena al socialismo, esencialmente, se proyecta como un grupo unido, esforzado y solidario; como un sujeto colectivo capaz de trabajar de manera mancomunada, con compromiso y con lealtad hacia el gobierno de Salvador Allende, a quien se dirige como "compañero presidente" o como "mi presidente" y a quien está dispuesto a apoyar y a defender con la vida, si es necesario.

El mensaje de que el pueblo chileno a inicios de los 70 es políticamente, socialmente y económicamente consciente y consecuente es un mensaje **'unidireccional'** que Guzmán lanza desde la posición de 'autoridad' y de 'poder' de quien gobierna o ejerce el mando en la filmación y en la edición del largometraje porque tiene expedita la facultad y la potencia para hacerlo. Reflejo de ello es la secuencia de aproximadamente dos minutos que remite a algunas de las acciones que emprenden los trabajadores industriales frente a la huelga de transportistas y camioneros iniciada el 11 de octubre de 1972 ("III" 00:12:07-00:13:53). En esta secuencia

descrita en detalle en las líneas siguientes, el narrador del film expone que los transportistas—apoyados por la sociedad de agricultura; un sector de los profesionales liberales; y los pequeños y medianos comerciantes—lograron interrumpir temporalmente la distribución de alimentos en todo el país, pero no consiguieron acabar con la actividad de la industria. La secuencia comienza con la voz en *off* informando de la situación en otoño del 72: "En Santiago, el 70% de los autobuses particulares deja de trabajar, [y] las comunicaciones urbanas del país entran en crisis". Como reacción, sigue explicando el narrador, "los trabajadores sacan a la calle los camiones de las fábricas e improvisan una forma de transporte mínimo. Ante la emergencia, [los obreros] combaten la huelga desde el inicio" ("III" 00:12:07-00:12:33). En paralelo a esta voz en *off*, para destacar el espíritu de resistencia de los trabajadores, el film muestra imágenes de personas subiendo a los camiones, corriendo para llegar alcanzar los vehículos y tendiendo sus manos para ayudar a otros a montar. Aunque los camiones están repletos, las personas sonríen, agitan sus brazos y se oyen bocinas de aprobación. El narrador continúa: "Respondiendo al llamado del gobierno, la gran mayoría de los obreros llegan a sus centros de trabajo" ("III" 00:12:34-00:12:56). Se suceden, entonces, diversas entrevistas por corte, en diversos lugares de trabajo, hasta que en una escena, la cámara realiza un plano contrapicado en el que se muestra a un obrero cuyas manos están agarrando las manijas de una máquina industrial. Guzmán, queriendo subrayar la conciencia y el compromiso del pueblo con Allende, le pregunta al hombre, desde fuera de cámara, cómo llega a su lugar de trabajo estos días y él responde que "unos compañeros que trabajan aquí prestaron los camiones para venir al trabajo". Entonces, el director rápidamente contrapregunta: "¿Se paró la fábrica?". Y el trabajador contesta contundente: "No, nunca, no se ha parado" ("III" 00:13:38-00:13:47).

La **'determinación'** del mensaje de la tercera parte de *La batalla*—el pueblo

representado *monumentalmente* como un sujeto con voz propia, responsable y capaz de hacerse cargo, con éxito, de su pasado, de su presente y de su futuro—es inversamente proporcional a la determinación del mensaje que la dictadura de Agusto Pinochet impone desde 1973 hasta 1990. La misma noche del golpe militar llevado a cabo por los jefes de la sublevación—entre los que se encuentran Pinochet, el Almirante Toribo y los generales César Mendoza y Gustavo Leigh—se inicia la construcción del discurso pinochetista sobre la 'irresponsabilidad' y la 'incapacidad' de Allende, como representante del pueblo, para gobernar a un país descalabrado políticamente, económicamente y socialmente ("II" 01:23:52-01:26:37). Con el fin de empezar a contrarrestar este discurso, en el sexto año de dictadura, se estrena *El poder popular* (1979), un documental que pone en tela de juicio el relato hegemonizado por el régimen. Como practicante del **segundo *monumentalismo***, Guzmán proyecta en pantalla los testimonios de integrantes del pueblo, 'responsables' y 'capaces', registrados cuando éstos todavía no habían sido represaliados y silenciados por el autoritarismo del pinochetismo. El cineasta quiere visualizar de esta manera otra versión de la Historia que explican los pinochetistas y dar voz a las experiencias de organización, de participación y de cooperación popular vividas por personas y grupos, sin relevancia pública, vinculados, de una forma u otra, al proceso revolucionario-socialista experimentado durante los tres años de gobierno de la UP (1970-1973); una experiencia que había sido interrumpida y violentada y cuya memoria estaba siendo manipulada y borrada. De este modo, por medio de la tercera parte, *La batalla de Chile* se afianza en el exterior del país como discurso 'contraoficial', 'contrahegemónico', 'contrainformativo' y 'contramemorístico'. Entre 1975 y 1985, el documental, según Cecilia Ricciarelli, llega a ser distribuido en 35 países (Ricciarelli 106).

El discurso dominante contra el pueblo que lanza Pinochet desde el inicio de la dictadura,

dentro y fuera del país, es que los individuos que formaban parte de las organizaciones del 'poder popular' eran, como poco, ladrones y saqueadores. Una visión que Guzmán no comparte y que le lleva a querer restituir la memoria del proceso revolucionario. En este contexto, toma relevancia, por ejemplo, la secuencia de imágenes de mujeres, hombres e incluso niños participando en el día a día de los almacenes populares. Llegado el minuto 57 del documental, Guzmán, recurriendo una vez más a la voz en *off*, expone que ante la interrupción de la distribución privada de alimentos en todo el país para debilitar al gobierno de la UP, algunos barrios resolvieron crear almacenes. Según el narrador, "en 1973 los almacenes populares abastecen cerca de trescientas mil familias en Santiago, más de la mitad de su población total" y lo consiguen gracias a la designación en cada uno de estos barrios de "un grupo de vecinos para recoger las mercanías" que subministraba "la empresa distruidora nacional, DINAC, la única controlada por el gobierno" ("III" 00:57:20-00:59:57). La misma secuencia—en la que por cortes se van mostrando las distintas prácticas que podían llevarse a cabo en un almacén popular, entre ellas el trabajo para el almacenaje y el reparto de los alimentos—incluye un fragmento final que **'cierra'**—interpretivamente hablando—la posibilidad de que el espectador no contemple a los miembros de las Juntas de Abastecimiento Popular (JAP) como 'héroes' civiles. En él, Guzmán entrevista a un militante de esta organización sobre cómo se las arregla para ir a trabajar a la mina y para atender el almacén popular al mismo tiempo. El trabajador le responde que atiende el almacén el día que no trabaja y que seguirá así tanto tiempo como haga falta porque está dispuesto a 'morir' por la causa ("III" 01:01:00-01:02:38).

2.2. El cine documental *contramonumental*

En la década de los 90 del siglo XX, James Young acuña el término 'contramonumento' para llamar la atención sobre la aparición de unas nuevas construcciones conmemorativas—inicialmente en Alemania—que reúnen una serie de características—tanto conceptuales, formales como funcionales—que las distinguen del *monumento* tradicional. Para entender las diferencias entre **'monumento'** y **'contramonumento'**, Young subraya tres rasgos de los *contramonumentos*. En primer lugar, éstos retan el concepto clásico de *monumento* como mauloseo donde albergar la memoria y la Historia de hazañas heroicas y triunfos nacionales. En segundo lugar, los *contramonumentos*—versus los *monumentos*—presentan una apariencia y unos materiales que evocan lo antifigurativo, lo negativo o el vacío, invitando al espectador a que sea él quién realice el ejercicio de recordar. En tercer y último lugar, Young destaca que los *contramonumentos* reclaman a sus visitantes 'responsabilidad' con la memoria y con la no asunción de una versión cerrada sobre el pasado consolidada y difundida para perpetuar una determinada narrativa de la Historia nacional ("Edge" 7–8 y 94–95).

Con el objeto de clarificar qué es un *contramonumento*, hay estudiosos como Domingo Martínez Rosario que han identificado **'contramonumento'** con **'contramemoria'** (Martínez Rosario 462). Esta disertación rehúye el uso de estos dos conceptos como sinónimos porque la 'contramemoria', tal como es definida por Friedrich Nietzsche y Michel Foucault, es la otra cara de la memoria oficial, la memoria del 'otro', no la del héroe sino la de la víctima, con aspiración de 'justicia' y de 'verdad' sobre el pasado. Según Nietzsche, la contramemoria tiene pretensión de traer el pasado "ante la justicia, sometiéndolo a un interrogatorio minucioso y, al fin, condenándolo" (Nietzsche 64–65). De acuerdo con Foucault, la contramemoria es aquella memoria crítica que tiene la vocación de ser Historia (Foucault, "Historia" 160). Teniendo en

cuenta las palabras de ambos pensadores, en este estudio se entiende que la 'contramemoria'—por su naturaleza y particularidades—tiene la potencialidad de motivar *monumentos*. La 'contramemoria'—en contraste con los *contramonumentos*—tiende a ensalzar y conmemorar como 'verdad' la Historia no oficial con la finalidad de proponer una versión alternativa a la memoria construida por los que han detentado el poder. Esta aspiración no es de ninguna manera propia de los *contramonumentos*.

Las consideraciones anteriores son importantes para entender el concepto de 'contramonumento' y para comprender por qué aparecen los documentales *contramonumentales*. Jonathan Perel explica que el cine-*contramonumento* asume que las películas no tienen la obligación de contar la Historia y que no pueden hacer memoria por el 'espectador' (Perel, "Cine" 516). Conforme con él, lo que propone el cine-*contramonumento* "es un recorrido más entre múltiples otros posibles" por un territorio, el de la memoria, "inconcluso, en permanente construcción, [y] de bordes difusos". Así en opinión de Perel, "aquel espectador que [equivocadamente] se acerca al cine en busca de memoria, encuentra que la película [*contramonumental*] le transfiere esa responsabilidad como un enigma que no pretende ser resuelto, como un debate que tiene sentido en cuanto pueda permanecer abierto, [. . .] consciente de su propia imposibilidad de dar respuesta" (*Ibid.* 517–18). El *contramonumentalismo* cinematográfico rehúsa imponer una versión de la Historia basada en una memoria 'oficial'—como los films del **primer *monumentalismo***—o sustentada en una memoria no 'oficial', como los del **segundo**. Sus realizadores—al igual que los creadores de *contramonumentos* arquitectónicos—conciben, dan forma y exhiben sus obras partiendo del supuesto que solo un proceso memorial inacabado es capaz de garantizar que la memoria de cualquier grupo se mantenga viva (Young, "Edge" 92–96).

2.2.1. Factores que pueden explicar la emergencia de los *contramonumentales*

Existen circunstancias históricas, económicas, políticas, culturales, epistemológicas y tecnológicas que dan pie a la aparición de los documentales *contramonumentales* en España, México, Chile, Argentina y Brasil, sin descartar su presencia en otros países del mundo. En las páginas siguientes se describen aquellos **factores** que se consideran clave para justificar el surgimiento de un tipo de producciones que constituyen una nueva etapa evolutiva en la Historia del cine documental. En la **primera etapa evolutiva**, los films documentales son *monumentales* en su mayoría en el sentido de que, como los *monumentos,* intentan erradamente dar cuenta del mundo y del tiempo vividos queriendo hacerse cargo de la responsabilidad de recordar, a quienes los contemplan, una versión única de la realidad, basada en una memoria 'oficial' o en una 'no oficial'. Los primeros documentalistas *monumentalistas*[166] son portavoces del relato oficialista de los hechos. Los segundos *monumentalistas*[167] son difusores de una narrativa alternativa a la establecida por el oficialismo. No obstante tanto, los primeros como los segundos realizadores *monumentalistas* tienen en común un objetivo: difundir su relato del pasado como verdad 'absoluta'[168].

Los documentales con algunos rasgos *contramonumentales* aparecen alrededor de los años 80, pero los *contramonumentales* proliferan a partir de los 2000. Desde ese tiempo,

[166] Algunos cineastas del primer *monumentalismo* son: Silvino Santos (Brasil) por *No paiz das amazonas* (1922); Luis Buñuel (España) por *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1933); Carmen Toscano (México) por *Memorias de un mexicano* (1950); y Patricio Guzmán (Chile) por *El primer año* (1971).
[167] Algunos cineastas del segundo *monumentalismo* son: Fernando Solanas y de Octavio Getino (Argentina) por *La hora de los hornos* (1968) y Patricio Guzmán (Chile) por *El poder popular* (1979), tercera parte de *La batalla de Chile* (1975-1979). Crear documentales del segundo *monumentalismo* no descarta la posibilidad de producir films del primer *monumentalismo*. Es el caso de Guzmán con *El primer año* (1971).
[168] Un par de ejemplos claros de documentales del primer *monumentalismo* son los títulos *No paiz das amazonas* (1922) de Silvino Santos y Agesilau de Araújo; y *Memorias de un mexicano* (1950) de Salvador y Carmen Toscano. En cuanto al segundo *monumentalismo*, *La hora de los hornos* (1968) de Fernando Solanas y de Octavio Getino es un film de referencia y otro es *El poder popular* (1979), la tercera parte de la *Batalla de Chile* (1975-1979) de Patricio Guzmán **(ver 2.1.3.5)**.

conviven con los *monumentales* e inician una **nueva etapa evolutiva** en la Historia del cine documental, principalmente, por dos motivos. Por un lado, los *contramonumentales* son una modalidad de documental que—en contraste con los *monumentales*—tratan asuntos históricos, políticos, económicos y sociales sin erigir *monumentos* a ningún discurso específico sobre el presente o el pasado. Por otro lado, los documentales *contramonumentales* eluden la destructividad y el divisionismo que se derivan de una visión polarizada de la realidad promovida en las últimas 4 décadas por los partidos políticos y por los medios de comunicación, tanto en España como en Latinoamérica. El documental *contramonumental* es aquél que se inclina a *desmonumentalizar* la 'realidad', la 'objetividad' y/o la 'verdad' supuestamente contenidas en el discurso que difunde. Para el documentalista *contramonumentalista*, la 'realidad' que representa en pantalla es una construcción, la 'intersubjetividad' se postula como un método válido—aunque no exclusivo—para construir conocimiento y la 'verdad' no se posee, se busca.

2.2.1.1. Factores históricos

Si el documental *monumental* surge con la Modernidad, el *contramonumental* no se entiende sin la llegada de la Posmodernidad, una nueva etapa histórica[169] que—como su nombre indica—se caracteriza por la superación de los preceptos y de las narrativas de la Modernidad. De acuerdo con Jean-François Lyotard, es hacia fines de los años 80 cuando tiene lugar la crisis de la Modernidad y de los cuatro grandes relatos asociados a ella: el iluminismo, el

[169] No existe acuerdo en que la Posmodernidad sea una etapa histórica después de la Modernidad. Según Jean-François Lyotard en *La condition postmoderne: rapport sur le savoir* (1974), la Posmodernidad es una condición, un nuevo modo de pensar y de entender el saber por parte de ciudadanos occidentales "después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX" (Lyotard, "Condición" 4). En cambio, para Terry Eagleton en *Las ilusiones del posmodernismo* (1997), la Posmodernidad sí alude a un periodo histórico específico, que cuestiona las nociones clásicas de 'razón', 'objetividad', y 'verdad'; y también, las grandes narrativas vinculadas a la idea de 'progreso' universal (Eagleton 11).

tecnocientifismo capitalista, el marxismo y el cristianismo. Para Lyotard, estos metarrelatos o metanarrativas de la **Modernidad** son ideologías del progreso. Son discursos filosóficos, científicos, económicos y religiosos 'absolutistas' y 'totalizadores' que implantan un marco cerrado para comprender e interpretar el mundo y que basan la validez de la idea de 'progreso' que proponen en tres presunciones que se demostrarán falsas: la libertad absoluta del individuo, la satisfacción de un interés común universal y la garantía de que en el futuro, el progreso habrá de hacerse realidad (Lyotard "Posmodernidad" 29–30). Cada una de estas tres presunciones y cada uno de los inventos modernos—el cine incluido—se puede imaginar antes de la llegada de la Posmodernidad, como un monolito alzado junto a los demás formando un conjunto *monumental* a la Modernidad.

En cuanto al invento del cine, cabe recordar que es en el periodo que va desde finales del siglo XIX a las dos primeras décadas del XX cuando se filman las llamadas 'vistas' y las 'actualidades'. A estas primeras filmaciones cinematográficas que se consideran como espejo y copia exacta de la realidad, las siguen en los años 20 y 30 el documental *etnográfico*[170]—el que viaja a culturas exóticas para mostrarnos la existencia de otras formas de vida—y el documental *social*[171], el que expone los problemas y las preocupaciones de la clase trabajadora con el fin de mejorar—y no de revolucionar—el funcionamiento de la sociedad. Con ambos tipos de producciones, el cine—un invento nacido para filmar la realidad tal como es a ojos de una burguesía que ya detenta el poder político—empieza a hablar de un 'otro cultural' y de un 'otro social' con ansias de descubrir y/o controlar esa 'alteridad' a través de la imagen. A este primer *monumentalismo* documental auspiciado por las instituciones gobernantes, va a seguir el

[170] *Nanook of the North* (1922), de Robert Flaherty, es el referente primigenio.
[171] *Drifters* (1929), el primer documental de John Grierson, se enfoca en la clase obrera británica y aborda el trabajo diario de los pescadores en la industria del arenque a finales de los años 20 en Inglaterra.

segundo en los años 60. Éste caracterizado por manifestar abiertamente dudas sobre el progreso garantizado por los organismos oficiales y la 'Modernidad burguesa' y—también—por expresar recelos sobre la infalibilidad de la 'Ciencia' y de la 'Tecnología' para conocer la realidad de forma precisa. Los directores del segundo *monumentalismo* son los que van a promover el desarrollo de—entre otros—del documental 'militante', aquél que ante las versiones oficiales o hegemónicas sobre lo ocurrido en el mundo histórico, da voz a un 'otro anónimo', a un testigo del presente o del pasado cuyo testimonio había sido reprimido y silenciado hasta el momento.

En España, México, Chile, Argentina y Brasil el desarrollo del primer y del segundo *monumentalismo* no coincide en el tiempo. Sin embargo, el hecho de que los cinco países compartan durante buena parte del siglo XX una Historia marcada por la violencia de Estado sí favorece la existencia de ambos tipos de *monumentales*, condición indispensable para la aparición de los documentales *contramonumentales*. Éstos surgen—precisamente—en disidencia con las dos narrativas históricas enfrentadas, que intentan imponer su 'verdad' sobre el 'otro bando' y que reivindican legitimad exclusiva. Los *contramonumentales*— largometrajes producto del Cuarto Cine, siempre conforme con la interpretación que puede hacerse de las palabras de Silvestre Byrón—son generadores de imágenes opcionales alejadas de las institucionales y de las del cine militante . Los documentales *contramonumentales* no están—para nada—interesados en involucrarse en las luchas político-partidistas de interpretación del mundo histórico (Byrón, "Opción" s.p.). Los realizadores de los *contramonumentales* no militan en ningún partido y no aceptan ser portavoces-herederos de una de las dos visiones polarizadas de lo sucedido. Tienen la voluntad de hacer memoria de lo ocurrido sin abanderar ninguna verdad 'absoluta'.

La ‘verdad’ monolítica no es la única noción de la que desconfían los *contramonumentalistas* y los posmodernos. En la **Posmodernidad**—como señala Terry Eagleton en *Las ilusiones del posmodernismo* (1997)—se cuestionan otras nociones clave que sustentan los cimientos de la Modernidad y sus metanarrativas como, por ejemplo, los conceptos de ‘realidad’, de ‘razón’, de ‘objetividad’ y de ‘progreso’ (Eagleton 11). La expansión del colonialismo, el crack del 29, el nacionalismo exacerbado que causa dos guerras mundiales, las dictaduras y la Guerra Fría, entre otros sucesos históricos, generan desconfianza y escepticismo hacia todos los discursos modernos establecidos—tanto los filosóficos como los científicos, los económicos o los religiosos—que legitiman y justifican una visión determinada de la ‘realidad’. Por ello, en la Posmodernidad ya no son posibles las descripciones [únicas y totalizadoras] del mundo” (Lyon 114). En esta etapa, se rechazan “visiones globalizadoras de él y de la historia”. Asimismo, se considera que “hay muchas formas de interpretar la realidad, y que la duda es condición indispensable” (Lampert 82). En este sentido la Posmodernidad, según Gianni Vattimo en *El pensamiento débil* (1983), abre el camino a la ‘pluralidad’ y a la ‘diversidad’ de visiones e interpretaciones sobre el mundo.

En la Posmodernidad, se rompe con la idea que el ‘conocimiento de la realidad’ sólo puede ser filosófico o científico. En opinión de los posmodernos—y también de los documentalistas *contramonumentales*—la ‘razón’ es una facultad y no un tipo de racionalidad concreta. Para ellos, es un sinsentido entronizar la razón ‘lógica’ y la ‘matemática’ como únicas vías de acceso al ‘saber’ e ignorar otras formas de racionalidad como, por ejemplo, la propia del ‘pensamiento artístico’ (Vásquez 8). La Filosofía y la Ciencia modernas del XX habían enarbolado la razón lógica y la matemática como principios fundamentales del ‘progreso’ humano. Sin embargo, la Historia vivida por el mundo décadas más tarde—dos guerras

mundiales, el Holocausto, las dictaduras—pone en tela de juicio este discurso según el cual el camino hacia la abundancia, la libertad y el bienestar es universal y ha de llegar. A lo largo del siglo XX, "la humanidad se topa de frente con el agotamiento de esa utopía donde todo tenía respuesta, solución o cura, por medio de [la filosofía], la ciencia o la tecnología" (Montero 189). Asimismo, el ser humano toma conciencia de que los términos 'razón', 'objetividad' y 'progreso' se utilizaron como pretexto para establecer un orden político, económico y social que impone interesadamente el dominio de una 'civilización', una 'raza', un 'sexo' y una 'clase' sobre el resto.

La deslegitimación de los grandes relatos supone la legitimación de las pequeñas narraciones y el surgimiento del documental *subjetivo*[172]. Los 'microrrelatos'—en contraposición a los 'metarrelatos'—sólo pretenden dar sentido a una parte delimitada de la realidad y de la existencia humana, acentuando el carácter 'local' de toda narrativa. En tiempos de Posmodernidad, ya no se acepta un discurso único sobre el mundo y sobre la humanidad. En su lugar, aparecen una pluralidad de discursos y narraciones (Vásquez 5). La muerte de los grandes relatos es de este modo instrumento de 'igualdad' y de 'emancipación' del individuo. Éste queda liberado de la razón 'totalizadora', del positivismo como forma hegemónica de generar conocimientos y de las verdades 'incuestionables' y 'absolutas'. No obstante, la época de la Posmodernidad no se define sólo por el predominio de lo 'individual' sobre lo 'universal' y por la 'diversidad' sobre la 'homogeneidad'. También se caracteriza por la predominancia de lo 'psicológico' sobre lo 'ideológico' y de la 'comunicación' sobre la 'politización' (*Ibid.* 15).

[172] El documental *subjetivo* es un film permeado por una experiencia de vida, está narrado necesariamente en primera persona y la subjetividad de la obra no es únicamente intencional sino que es la lógica dominante. De acuerdo con Michael Renov en *The Subject of Documentary* (2004), el documental *subjetivo* es aquel que "pone en escena identidades—fluidas, múltiples, y contradictorias—pero que permanecen profundamente enlazadas a los discursos. En este sentido, [estas obras] se alejan del solipsismo y del ensimismamiento (Renov, "Subject" 178).

Es en este contexto histórico, en el que se explica el nacimiento de los documentales *contramonumentales*, un tipo de producciones que constituyen una nueva etapa evolutiva en la Historia del cine documental.

2.2.1.2. Factores políticos y económicos

Los *contramonumentales* nacen en paralelo a la decadencia de los grandes relatos que, según Jean-François Lyotard, fundamentan la Modernidad hasta fines de los años 80 ("Posmodernidad" 29–30). Los microrrelatos *contramonumentales*—a diferencia de los metarrelatos—no buscan legitimar o discutir las instituciones y las prácticas sociales, políticas y económicas de su tiempo. Al contrario, son producto del deseo de compartir una visión personal de una parte limitada de la realidad y de la experiencia humana. No tienen ninguna pretensión de difundir un discurso único sobre lo ocurrido en el mundo histórico. Mientras los primeros documentales *monumentales* propagan, entre otras, las bondades del Estado moderno y de la tecnociencia capitalista y los segundos *monumentales* se dedican a desmentir a los primeros, los documentales *contramonumentales* no se pueden entender sin la voluntad de sus directores de no querer involucrarse en debates políticos y económicos partidistas, polarizados e inmovilistas que en vez de contribuir a profundizar en el conocimiento de lo sucedido, petrifican la memoria del pasado y del presente y la convierten en un objecto de posesión y consumo. Tampoco es posible imaginar los *contramonumentales* sin la crisis político-económica—además de la filosófica—que anuncia el **fin de la Modernidad**. Por un lado, el declive de las ideas modernas se explica por "un distanciamiento cada vez más agudo entre la sociedad y la esfera política". Por el otro, el colapso de la Modernidad se debe a "una creciente colonización del Estado por parte de las fuerzas del mercado global, en particular del mundo de las finanzas", cuyas

dimensiones e influencia aumentan de manera exponencial a partir de la recesión vivida en el mundo occidental iniciada en 1973 a causa de la crisis del petróleo (Fernández Vega 62).

Para comprender mejor los factores político-económicos que engrendran el advenimiento de la Posmodernidad y de los *contramonumentales* en los cinco países estudiados en esta disertación, es de interés ahondar antes en el surgimiento de los segundos documentales *monumentales* motivado políticamente por la **falta de desarrollo del Estado moderno**. De acuerdo con la teoría política, entre 1848 y 1945 el Estado moderno en Occidente pasaría por dos fases. La primera, la del Estado 'democrático'. Éste nacería con la implantación del sufragio universal masculino en Francia en 1848 y se desarrollaría hasta finales de la 1ª Guerra Mundial. La segunda fase del Estado moderno sería la del Estado 'social'. Con este tipo de estado—que abarcaría desde 1918 hasta más allá de la 2ª Guerra Mundial—a parte de proteger a los ciudadanos de la opresión y de la tiranía, se pretendería rescatarlos de la necesidad, del hambre, de la miseria y de la incultura, problemas no resueltos por el liberalismo (Enériz 58–60). Pues bien, esta teoría política de la Modernidad en Occidente, en la práctica no se cumple ni en España, ni en México, Chile, Argentina y Brasil. En estos países, el deseable Estado 'democrático y social' deviene un **Estado 'totalitario'** con la instauración de sistemas de gobierno de partido único (en España, Chile, Argentina o Brasil) y de sistemas de partido hegemónico-pragmático (en México). En España, la dictadura abarca de 1939 a 1975. En Chile, de 1973 a 1990. En Argentina, de 1976 a 1983 y en Brasil, de 1964 a 1985. En el caso de México, no se puede hablar de dictadura[173] estricta, pero sí de claras limitaciones del pluralismo

[173] Para más información, se sugiere consultar dos bibliografías de interés sobre procesos de democratización en España y América Latina. La primera publicada en el sitio web de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes titulada "Bibliografía sobre la Transición española y sus representaciones culturales" (2020). La segunda creada por Angelika Rettberg y Pilar Gaitán bajo la denominación de "Bibliografía temática sobre transiciones políticas y procesos de democratización en América Latina" (1993).

político y de la participación ciudadana por la monopolización del poder por parte del Partido Revolucionario Institucional (PRI) durante setenta años, desde 1929—cuando se fundó el Partido Nacional Revolucionario (antecedente histórico del PRI)—hasta el año 2000 (Sartori 285).

Las caídas sucesivas de la dictadura española y de los régimenes latinoamericanos dan paso a la transición hacia la democracia[174], momento en que, sobre todo, ciudadanos y asociaciones civiles de estos cinco países van a demandar dirigir la mirada hacia atrás por rechazo al olvido de la violencia estatal vivida y por la necesidad que sienten de actualizar su Historia nacional. Los incipientes movimientos por la 'recuperación de la memoria' no solo no quieren olvidar las violaciones de los derechos humanos cometidas por los régimenes finiquitados. Además, buscan recordar que los que gobernaron hasta la llegada de la democracia, marginaron durante sus régimenes la memoria de los opositores a los sistemas dictadoriales o semidictatoriales impuestos. Más adelante, los partidarios de recuperar la memoria silenciada por la Historia oficial de cada uno de los países mencionados, también, van a denunciar cómo los nuevos sistemas políticos 'democráticos'—más tarde o más temprano—optarán por echar al olvido[175] ciertos pasajes de lo ocurrido a través de las llamadas leyes de

[174] En 1990, en un estudio de televisión donde se desarrollaba el debate titulado "El siglo XX: la experiencia de la libertad" en el marco de un encuentro de intelectuales europeos y americanos organizado por Octavio Paz en México, Vargas Llosa declara: "Yo no creo que se pueda exonerar a México de esa tradición de dictaduras latinoamericanas. Creo que el caso de México [. . .] encaja en esa tradición con un matiz que es más bien el de un agravante: México es la dictadura perfecta [. . .] No es el comunismo. No es la URSS. No es Fidel Castro". Se caracteriza por "la permanencia, no de un hombre, pero sí de un partido" (Ruiz Lagier s.p.).

[175] Santos Juliá en "Echar al olvido. Memoria y amnistía en la transición a la democracia" (2003) pone en duda que en el caso de la transición española, se pueda hablar de 'pacto de olvido y de silencio' porque "hemos investigado, publicado y hablado de nuestro reciente pasado hasta la saciedad" (Juliá 113). Santos sí acepta hablar de 'pacto de reparto de culpas', que implica "olvidar que el origen de todo fue una rebelión militar contra una república democrática" (*Ibid.* 133).

amnistía[176] para la reconciliación nacional[177]. La promulgación paulatina de estas leyes que blanquean el pasado, que obstaculizan poner al día el relato histórico y que legitiman una narrativa incompleta de lo ocurrido va a tener consecuencias no únicamente sociopolíticas sino también cinematográficas, al provocar la aparición de producciones documentales propias del segundo *monumentalismo* en España, México, Chile, Argentina y Brasil.

Si durante los régimenes 'no democráticos', los documentales oficialistas producidos en estos países corresponden al primer *monumentalismo* al totemizar las supuestas virtudes políticas y económicas de los sistemas de gobierno inflingidos, con el advenimiento de la democracia y de las leyes de amnistía empiezan a realizarse films del segundo *monumentalismo*, producciones que dan voz a las víctimas de la violencia de Estado silenciadas hasta ese instante. El segundo *monumentalismo*—difusor de una narrativa alternativa a la establecida por la Historia oficial—deposita alta confianza en los testimonios de los testigos de lo ocurrido a quienes trata como legítimos sustitutos de documentos para representar el mundo histórico con fidelidad. Sin embargo, no todo son diferencias entre los dos tipos de cineastas *monumentalistas*. Los directores del segundo *monumentalismo* tienen en común con los del

[176] A diferencia del 'indulto' que perdona el cumplimiento de una pena por un delito, la 'amnistía' supone el perdón del delito en sí mismo (Oficina del Alto Comisionado 5). En España, la Ley de Amnistía de 1977 no sólo impidió exigir responsabilidades penales a los responsables de los crímenes franquistas sino que supuso, de facto, equiparar los crímenes de la dictadura (1939-1975) con los delitos de la oposición antifranquista (Yusta s.p.). En 1987 en Argentina, el gobierno de Raúl Alfonsín (1983-1989)—el primero después de la dictadura cívico-militar (1976-1983)—claudica en su voluntad inicial de esclarecer el pasado y aprueba la Ley de Obediencia Debida, que amnistía a la mayoría de los miembros de las fuerzas armadas involucrados en crímenes en tiempos del Proceso de Reorganización Nacional (PRN). Dos años más tarde, en 1989, Alfonsín va más allá e incluso otorga un perdón presidencial para que los militares en prisión puedan ser igualmente amnistiados. En Chile, Patricio Aylwin (1990-1994)—el primer presidente democrático después de la dictadura pinochetista—da continuidad a una amnistía, la del Decreto Ley N° 2.191 de 1978, tramitada por el dictador Agusto Pinochet (1973-1990). Aylwin no pone trabas al mantenimiento de una norma que absuelve a los responsables de delitos contra los Derechos Humanos cometidos entre 1973 y 1978 (Franco 310–11).

[177] La palabra 'amnistía' se describe en el Diccionario histórico enciclopédico (1862) como "olvido mutuo y general de las cosas pasadas" (Bastús 96). Para superar tiempos pretéritos marcados por conflictos armados, para posibilitar transiciones políticas hacia la democracia y para facilitar la reconciliación nacional, la utilidad de no recordar sino de olvidar no es en los 80 del siglo XX un argumento de nuevo cuño. Esta estrategia política ya había sido defendida, al menos, desde tiempos de la antigua Grecia (Loraux, "Ciudad" 37–42).

primero el considerar su relato del pasado como verdad 'absoluta'. Entre estos segundos *monumentalistas*—como también entre los primeros—hay al menos dos perfiles de realizadores: el que se define como 'documentalista objetivo' y el que no esconde ser 'documentalista militante'. En Latinoamérica, dentro del grupo de realizadores 'militantes' se encuentran los documentalistas del Tercer Cine, bautizado y respaldado por Fernando Solanas y Octavio Getino en la revista de la Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina (OSPAAAL). El Tercer Cine es una tipología de cine que surge a finales de los 60 como resultado de un imperativo: transformar la realidad cultural y nacional de países colonizados o neocolonizados por las grandes potencias imperialistas.

La militancia en el documentalismo—como la existe en otras áreas más alla de la política—se debe a las funciones atribuidas a los partidos en la Modernidad: "representar los intereses de sus electores", "formarlos como ciudadanos, adoctrinarlos en una ideología, involucrarlos en el trabajo orgánico del partido" y además, "ofrecerles un camino para participar en la construcción de un gran proyecto" nacional que mira al futuro (Ochman 99). Este modelo particular de democracia—basado en claras distinciones ideológicas entre grupos y en el que las deliberaciones colectivas son realizadas por los representantes elegidos, y no por el conjunto de la sociedad (Bobbio 52–53)—se caracteriza por la lealtad militante de los ciudadanos a los partidos de su preferencia (Ochman 100) y por la polarización social y política resultante. Prueba de ello son las 'políticas de la memoria' sobre la violencia de Estado vivida en España, México, Chile, Argentina y Brasil durante el siglo XX. Si se analiza lo sucedido en los cinco estados referidos, las políticas de la memoria son asimétricas de país a país y desiguales de gobierno a gobierno, pero todas entienden la acción de recordar como un proceso en el que se enfrentan memorias, una de las cuales tiene que predominar. Los partidos

políticos—lejos de ser un medio para integrar en una misma Historia, memorias en conflicto—subrayan la lógica confrontacional entre 'vencedores' y 'vencidos' o entre 'victimarios' y 'víctimas', siempre bajo la idea de que la 'verdad' pertenece a los que consiguen instalar su memoria de manera dominante y la mentira, a sus enemigos (Martínez de la Escalera 47).

El inmovilismo político derivado de parlamentos y de ciudadanos dialécticamente enfrentados también junto con la muerte de los grandes relatos de la Modernidad—por incumplimiento manifiesto de la promesa de progreso universal—prepara el terreno a las nuevas sociedades posmodernas. En estas sociedades—altamente individualizadas por la desconfianza ciudadana hacia la democracia como remedio a los problemas colectivos y con instituciones políticas seriamente debilitadas por la interdependencia económica global—es donde germinan los microrrelatos y el *contramonumentalismo*. Ante la instrumentalización partidista de las políticas de la memoria en España, México, Chile, Argentina y Brasil, el documentalismo *contramonumental* se abre camino y apuesta por personalizar el relato sobre el pasado y por conectar narrativas individuales con lo vivido colectivamente en el presente, siempre sin querer imponer una versión única de la Historia. El *contramonumentalismo*—en contraposición con el *monumentalismo*—surge con el empeño de profundizar en la comprensión de lo ocurrido y en disidencia con dos memorias enfrentadas que se caracterizan por el uso de un lenguaje totalizante en la medida que cada una de ellas se intenta adueñar del pasado para imponer su verdad sobre el otro. Los realizadores de documentales *contramonumentales*—al igual que los creadores de *contramonumentos* arquitectónicos—piensan y sienten que sólo un proceso memorial integrador, dinámico y, permanentemente, incompleto es capaz de garantizar que la memoria de cualquier grupo se mantenga con vida (Young, "Edge" 92–96).

Los documentalistas *contramonumentales* no se limitan a producir microrrelatos sin

pretensiones de ofrecer la 'verdad' de lo sucedido en relación a la violencia de Estado experimentada personal, familiar y colectivamente en época de régimenes autoritarios. También, crean documentales que, sin querer pontificar, tratan sobre la **violencia económica** derivada del abrazo de la tecnociencia capitalista y del desplazamiento del Estado por el mercado. La **tecnociencia capitalista**[178] es uno de los cuatro grandes relatos asociados a la Modernidad y "fue la precondición social y económica del surgimiento de las democracias liberales superadoras del Estado absolutista". Sin embargo en la Posmodernidad, esta forma de producir conocimiento y transformar la realidad socioeconómica demuestra no ser verdadera fuente de progreso universal porque se caracteriza por tener pretensiones comerciales y mercantiles de interés 'privado' y 'no público' y porque convierte al ciudadano "en mero consumidor, incluso en simple espectador de un escenario político del que se siente desafectado porque le impone programas económicos contrarios a sus intereses y ajenos a su control" (Fernández Vega 62–63). En este escenario en el que los ciudadanos delegan su soberanía política en los representantes que elijen para dirigir el Estado y, éstos, a su vez, transfieren su capacidad de decisión a 'los mercados', el *contramonumentalismo* documental pone en el centro del relato a determinadas personas. Los directores *contramonumentalistas* son personas dispuestas a responsabilizarse de su presente y de su pasado, prestas a esquivar debates

[178] La tecnociencia capitalista es "una nueva forma de producir conocimiento y de transformar al mismo tiempo la realidad material, pero también social, que nos rodea. Es una nueva práctica caracterizada principalmente: [1] por sus pretensiones comerciales y mercantiles y, en consecuencia, por su estructura empresarial; [2] por el predominio de la inversión privada sobre la pública; [3] por ser la práctica productiva de mayor impacto social e individual conocida hasta ahora, a tal nivel de crear todo un entorno; [4] por la pluralidad de agentes o actores que la componen; [5] por la interdependencia y encadenamiento de estas comunidades de actores, y por el nivel de complejidad que ello implica; [6] por su enfoque materialista pragmático-transformador, y con ello su lógica también pragmático-transformadora; [7] por la pluralidad y conflicto, tanto de intereses y valores, que se contraponen a lo largo y ancho de esta práctica; [8] por la innovación artefactual y los procesos industriales para producirla; [9] por depender casi totalmente de las tecnologías de la informática y la comunicación, llegando incluso a tener a la informática como lenguaje común; [y 10] por su característica estructura administrativa que implica cada vez más politización y burocratización en las decisiones y acciones" (Nava 141–42).

bipartidistas que difunden una versión cerrada de la Historia nacional y ante todo, empeñadas en ahondar en el conocimiento sobre lo vivido, a pesar del conflicto cognitivo-afectivo que puedan experimentar a causa de lo ocurrido.

2.2.1.3. Factores culturales

En opinión Christoph Cornelißen[179], la cultura de la memoria[180] es un término paraguas que sirve para designar todas las formas concebibles de recuerdo consciente—de personalidades, de eventos y de procesos históricos—ya sean de naturaleza 'política', 'cognitiva' o 'estética' (Cornelißen s.p.). En los cinco países estudiados en esta disertación, la **cultura de la memoria *monumental*** eclosiona con el ocaso de las dictaduras y el amanecer de las democracias. En concreto, en España, México y Brasil las 'primeras formas de recuerdo' de naturaleza 'política' consisten en conmemoraciones y discursos basados en una memoria oficial del pasado, la que a través de las amnistías[181] legitima el perdón de los delitos contra los Derechos Humanos cometidos por miembros de los estados e iguala los crímenes de los partidarios y los contrarios de las dictaduras. En los tres países anteriores, las formas de recuerdo de naturaleza 'cognitiva' y 'estética', impulsadas, entre otros, por ciudadanos, académicos y artistas, fomentan, en cambio, las 'segundas formas de recuerdo', las de la

[179] Christoph Cornelißen también es conocido y citado como Christoph Cornelissen.
[180] En ocasiones, los conceptos de 'cultura de la memoria' y de 'memoria cultural' se utilizan erróneamente como sinónimos. De acuerdo con Aleida Assmann y Ute Frevert en *Geschichtsvergessenheit - Geschichtsversessenheit: Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945* (1999), a diferencia de la 'cultura de la memoria', la 'memoria cultural' se caracteriza por el traslado de las experiencias, las vivencias y los recuerdos a medios externos y soportes de datos (libros, imágenes, etc.) (Assmann A. y Frevert 35–52). Conforme con Jan Assmann en "Communicative and Cultural Memory" (2008), la 'memoria cultural' trasciende generaciones (puede llegar a abarcar 3.000 años) y tiende a ser formalizada a través de instituciones como archivos, museos, bibliotecas la academia y el sistema educativo (Assmann J. 109–11).
[181] Conforme con Nicole Loraux, la "amnistía modelo, [la que es] paradigma de todas aquellas que conocerá la historia occidental" es la que se produce en el año 403 a.C. en Atenas, cuando tras la guerra civil y la oligarquía de los Treinta tiranos, Trasíbulo restituye la 'democracia' y la 'unidad' griegas por medio de la prohibición de recordar las desgracias vividas (Loraux, "De la amnistía" 27).

memoria que es marginada por los gobiernos de las democracias salientes de dictaduras declaradas y no declaradas. En Argentina y en Chile, por el contrario, en los albores de las posdictadura, las formas de recuerdo de naturaleza 'política' secundan las de naturaleza 'cognitiva' y 'estética' hasta la llegada, también, de las amnistías.

Estas amnistías son las que tanto en Latinoamérica como en España acaban por controvertir el desarrollo de una cultura, la de la memoria, ya por naturaleza conflictiva. A través de las amnistías, tanto en España como en México, Chile Argentina y Brasil, se pretende propiciar desde la política, una cultura de la memoria fundada no en el 'recuerdo' sino en el 'olvido'[182], bajo el pretexto de dar serenidad y continuidad a los procesos de democratización política. La cultura de la memoria 'sustentada en el olvido'—propiciada en un momento u otro por todos los gobernantes de las democracias nacientes en España y en los países latinoamericanos analizados—se contrapone con la cultura de la memoria 'apoyada en el recuerdo', impulsada por actores sociales que no comulgan con la consigna de 'borrón y cuenta nueva' como fórmula para poner al día la Historia del país. Los disconformes son personas y asociaciones de personas que se rebelan ante las mencionadas amnistías, unas medidas políticolegales cuya aceptación consideran que promueve no sólo el olvido del pasado sino una reescritura de él, al significar, de facto, una repartición igual de responsabilidades entre las partes que vivieron en conflicto durante periodos dictatoriales o semidictatoriales. Para los contrarios a las amnistías promulgadas, éstas no suman en favor de la reconciliación social y nacional. Por un lado, porque impiden el enjuiciamiento penal de responsables de violaciones de los derechos humanos llevadas a cabo por miembros del Estado y por el otro, porque

[182] Paul Connerton en su artículo "Seven Types of Forgetting" (2008) sugiere que se pueden distinguir al menos siete tipos de 'olvido': 1) el borrado represivo; 2) el olvido prescriptivo; 3) el olvido que es constitutivo en la formación de una nueva identidad; 4) la amnesia estructural; 5) el olvido como anulación; 6) el olvido como obsolescencia programada; y 7) el olvido como silencio humillado (Connerton 59).

interfieren con el derecho de las víctimas al reconocimiento y a la reparación[183].

En el contexto descrito de culturas de la memoria 'en lucha', es en el que se producen documentales que *monumentalizan* una u otra representación del pasado, films de signo opuesto sobre la 'verdad' de lo ocurrido que buscan legitimar una determinada narrativa y que, parafraseando a Elizabeth Jelin, se realizan "para «ganar adeptos»" y para ampliar el círculo social que acepte dicha narrativa y que la incorpore como propia (Jelin 36). Los documentales que en España y en Latinoamérica totemizan la cultura de la memoria 'basada en el olvido'[184] son producto del primer *monumentalismo* y ponen el énfasis en la urgencia de proporcionar estabilidad a las instituciones democráticas nacientes; y en la necesidad de construir un futuro antes que volver a visitar el pasado. Comunmente, ensalzan la figura de los protagonistas políticos en los procesos de democratización y dejan, total o parcialmente, al margen la memoria de los opositores y de las víctimas de las dictaduras. Por el contrario, los documentales que monumentalizan la cultura de la memoria 'apuntalada en el recuerdo'[185] son artefactos culturales del segundo *monumentalismo* y reutilizando palabras de Enzo Traverso, suelen obsesionarse por redimir a las víctimas de las dictaduras, a toda costa y en todos los ámbitos, porque durante mucho tiempo ese pasado represivo fue negado u ocultado. Como apunta también Traverso, esta obsesión alrededor de las víctimas—a pesar de ser moralmente legítima—termina siendo problemática para la comprensión de lo sucedido "porque el pasado

[183] Los motivos expuestos en el texto son sólo dos de los tres supuestos bajo los cuales, según la Organización de las Naciones Unidas, las amnistías no deberían ser permisibles porque éstas nunca pueden ser un instrumento para la impunidad. El tercer supuesto que invalidaría las amnistías, de acuerdo con la ONU, es que por medio de ellas se limitara "el derecho de las víctimas y de las sociedades a conocer la verdad acerca de las violaciones de derechos humanos" (Oficina del Alto Comisionado 11).

[184]Algunos documentales que promueven la cultura de la memoria 'basada en el olvido' son en España, la serie documental *La Transición española* (1995) de Elías Andrés y Victoria Prego; y en Chile, *Pinochet* (2012) de Ignacio Zegers.

[185] Entre los ejemplos de documentales que fomentan la cultura de la memoria 'basada en el recuerdo' se encuentran en México, *El grito* (1968) de Leobardo López Aretche; en Argentina, *Memoria del saqueo* (2004) de Fernando Solanas; y en Brasil, *Em busca da verdade* (2015) de Deraldo Goulart y Lorena Maria.

no está hecho [sólo] por el enfrentamiento entre verdugos y víctimas: hay multitud de actores" (Traverso s.p.).

Los documentales *contramonumentales* como producto de la **cultura de la memoria *contramonumental*** surgen después. Precisamente, por la voluntad de sus realizadores de profundizar en la comprensión de lo ocurrido ante el recurrente y nada constructivo enfrentamiento de dos culturas de la memoria *monumental* que—a través de narrativas audiovisuales—se intentan adueñar del pasado para imponer su verdad sobre el otro bando por medio de un lenguaje totalizante. Los creadores de *contramonumentales*—largometrajes producto del Cuarto Cine en conformidad con la interpretación que puede hacerse de las palabras de Silvestre Byrón en "Arte y Rebelión. La opción underground on-line" (2002)—son generadores de discursos y de imágenes opcionales alejadas de las institucionales y de las del cine militante y éstos no están, para nada, interesados en involucrarse en las luchas político-partidistas de interpretación del mundo histórico (Byrón, "Opción" s.p.). Si bien, como indica Jo Labanyi, la 'cultura de la memoria'—en sus múltiples manifestaciones—no se puede entender aisladamente de lo histórico y de lo político (Labanyi 120), los diseñadores de *contramonumentales* consideran que ésta no tiene por qué militar en favor de ninguna sigla pro 'recuerdo' o pro 'olvido'. Los directores *contramonumentalistas* entienden que la 'verdad' de lo sucedido no es propiedad de unos u otros y que el 'conocimiento' del pasado y del presente, si acaso, se obtiene a través de una búsqueda que debe llevarse a cabo desde la 'pluralidad' y la 'diversidad' de 'visiones' e 'interpretaciones' sobre el mundo histórico.

El *contramonumentalismo* nace, justamente, de un debate que sí es fructífero. El centrado en cómo tratar, representar y conmemorar a las víctimas del Holocausto. En *At Memory's Edge* (2020), James Young explica que entre los años 70 y los 90 surge una

generación de artistas alemanes, encabezada por Jochen Gerz, que cuestionan que para recordar a las víctimas, se usen *monumentos* convencionales. Gerz y otros creadores como Horst Hoheisel no son partidarios de la construcción de este tipo de obras por haber sido tradicionalmente utilizadas para difundir una única visión posible de la Historia, como había pretendido el mismo régimen nazi (Young, "Edge" 120–21). Ellos públicamente deciden poner en entredicho los *monumentos* tradicionales porque desde su punto de vista, incluso cuando se dedican a la figura de las víctimas, estas construcciones acaban por de alguna manera ensalzar el sufrimiento de personas, que es una vía indirecta de justificarlo y no de reflexionar sobre él. Desde la óptica de los integrantes de esta generación, los *monumentos* son resultado de una memoria concreta que los grupos políticos y sociales hegemónicos consideran deseable que se haga pública. De ahí que para evitar caer en partidismos y en petrificaciones partidistas de la memoria, los *contramonumentalistas* propongan el fomento de 'otra cultura de la memoria' y la construcción de 'otra tipología de obras' para rememorar el pasado y conectarlo con el presente evitando pontificaciones. Con el fin de referirse a este nuevo tipo de cultura de la memoria y de construcciones arquitectónicas que se alzan en Alemania por primera vez[186] y que desafían las características conceptuales, formales y funcionales del *monumento* convencional, Young acuña el término 'contramonumento'.

[186] Conforme con Helmut König, Alemania es el único país occidental que en el siglo XX se atreve políticamente a encarar con intención crítica su pasado histórico dictatorial (König et al. 10). Peter Reichel secunda a König, pero avisa que las indagaciones críticas de Alemania sobre su historia no deben interpretarse como un camino de rosas porque la reflexión de los alemanes sobre su pasado nazi ha tenido durante décadas continuos altibajos. Reichel apunta que los debates que se generan en Alemania no siempre son constructivos ni están exentos de polarizaciones porque existen dos memorias en conflicto (Reichel 201). Por un lado, la de la derecha política que enfatiza el sufrimiento histórico, económico y social de Alemania desde el fin de la 1ª Guerra Mundial hasta principios de la década de 1930. Este sufrimiento, a su juicio, contribuyó decisivamente al ascenso del Partido Nazi en Alemania. Por el otro lado, se encuentra la memora de la izquierda política alemana que, en cambio, pone el acento en la memoria del Holocausto y del sufrimiento causado por los alemanes. A pesar de las dificultades de avanzar hacia una reconciliación entre memorias, ambos estudiosos están de acuerdo que con la democracia en Alemania se llega a un consenso político: existe una necesidad y una voluntad de acordarse de la dictadura y del genocidio. Esta es una diferencia política y cultural clave respecto a lo sucedido en los territorios analizados en esta disertación.

En contraste con Berlín y otras ciudades alemanas de importancia, en los espacios públicos de las capitales de España, México, Chile, Argentina y Brasil los *contramonumentos* arquitectónicos brillan por su ausencia. Esta carencia de obras *contramonumentales* se puede interpretar como una prueba física de que en el ámbito gubernamental, la cultura de la memoria en estos países—a diferencia de lo sucedido en Alemania—sigue siendo un instrumento partidista y no una cuestión de Estado. La falta de *contramonumentos* arquitectónicos impulsados políticamente contrasta con la aparición de *contramonumentos* promovidos por creadores en otros ámbitos artísticos más allá de la arquitectura. Entre ellos, los directores de cine documental. Los realizadores de documentales *contramonumentales* son integrantes de una cultura de la memoria *contramonumental*[187] que, parafraseando a Tzvetan Todorov, no se fundamenta en la oposición entre 'recuerdo' y 'olvido' sino en dos consideraciones: 1) la 'memoria' es necesariamente una interacción entre ambos términos; y 2) la 'restitución integral' del pasado es algo imposible pues la memoria siempre implica una selección subjetiva (Todorov 22). Con base a estas dos consideraciones, los directores *contramonumentalistas*—al igual que la generación de artistas alemanes encabezada por Jochen Gerz—diseñan construcciones cinematográficas que deshechan los presupuestos útiles, éticos y estéticos de los documentales *monumentales* y que ponen en tela de juicio los grandes relatos difundidos en ellos. Para entender las diferencias entre la cultura de la memoria *contramonumental* y la cultura de la memoria *monumental*, a continuación se resumen tres particularidades que, según Jonathan Perel y James Young, son propias de la cultura de la memoria que difunden los documentalistas

[187] Siguiendo el ejemplo de la definición de 'cultura de la memoria' por parte de Christoph Cornelißen, la cultura de la memoria *contramonumental* se puede describir como un término paraguas que sirve para designar todas las formas concebibles de recuerdo consciente—de personas, de eventos y de procesos históricos ya sean de naturaleza política, cognitiva o estética—que no tienen interés en predominar sobre otras ni en constituirse como versión única del pasado.

contramonumentalistas por medio de las obras que filman.

Jonathan Perel, cineasta *contramonumentalista* argentino, explica que el productor de cine-*contramonumento* concibe la memoria como una 'narrativa' que no es fija ni estable sino como un territorio inestable y pantanoso. Para él, el film-*contramonumento* "es [sólo] un recorrido más entre múltiples otros posibles" por un un territorio, el de la memoria, "en permanente construcción", eternamente "incloncluso" y "de bordes difusos" (Perel, "Cine" 517–18). La forma del documental *contramonumental*, por tanto, es también producto de una visión no petrificada de la memoria en el cine. Conforme con James Young, los *contramonumentalistas* cinematográficos, al igual que los arquitectónicos, pretenden salvaguardar la memoria de la fosilización al rehuir en sus obras tanto de la apariencia como de los materiales propios de los *monumentos* tradicionales (Young, "Edge" 7–8 y 94–95). Por último, y en cuanto al funcionamiento comunicativo que los autores de *contramonumentos* inducen a sus obras, Perel y Young están de acuerdo en que estas construcciones rompen la lógica didáctico-doctrinal de los *monumentos*. En opinión de Perel, el cine-*contramonumento* devuelve a la audiencia la responsabilidad de la construcción de la memoria (Perel, "Cine" 518). A ojos de Young, los *contramonumentos* no quieren aceptar "la carga de la memoria" porque su razón de ser no es otra que "provocar" y "reclamar interacción" a la ciudadanía como vía para ponerla a cargo de la tarea de su construcción (Young, "Edge" 7).

2.2.1.4. Factores epistemológicos y tecnológicos

El *contramonumentalismo* cinematográfico es aquel que huye de toda monumentalización de la 'realidad', la 'objetividad' y/o la 'verdad' contenidas en el discurso que difunde acerca de algo ocurrido en el mundo histórico. Éste surge en un contexto en que dos

memorias enfrentadas—la 'oficial' y la 'contramemoria'—reivindican a través del *monumentalismo,* legitimad exclusiva para adueñarse del pasado e imponer su verdad sobre el otro. Vaciar de contenido el relato de los opositores—siempre bajo la idea de que la verdad pertenece a una de las partes y la mentira a la otra—es una dinámica de debate que durante algunas décadas sirve para arrojar cierta luz sobre lo sucedido en el pasado, en línea con la producción tradicional de 'saber' basada en 'dicotomías', en conceptos binarios, opuestos y jerarquizados. Sin embargo, como precisa Antonio García Gutiérrez en "La organización del conocimiento desde la perspectiva poscolonial: itinerarios de la paraconsistencia" (2013), este 'saber' resultado del contraste entre 'memoria oficial' y 'contramemoria' pronto se estanca y se revela como tendencioso, reductor y excluyente (García Gutiérrez 103–04). El choque entre memorias no permite lectura ni pensamiento sobre la 'realidad' desde otro punto de vista que no sea el propio y elimina, por consiguiente, la oportunidad de caminar hacia un conocimiento 'integral' sobre el pasado y sobre el presente. En esta coyuntura de confrontación improductiva es cuando aparece el documental *contramonumental* que—a diferencia del *monumental*—no busca monopolizar la interpretación del mundo histórico. Al contrario, nace con la voluntad de profundizar en la comprensión de lo ocurrido en un pasado-presente.

El *contramonumentalismo* en el documental se puede definir como la inclinación a construir y compartir discursos que dan testimonio de un conflicto cognitivo-afectivo vivido—en el pasado y/o en el presente—no por actores sociales sino por el propio realizador de la cinta. Los documentales *contramonumentales* tratan—desde una perspectiva individual—sobre sucesos públicos largamente discutidos, con el fin de poder releerlos a través de los efectos que estos hechos todavía tienen en la vida de los directores que ruedan y protagonizan los films. Los cineastas testifican sobre su propia 'realidad' delante de la cámara de un modo revelador,

reconociendo las emociones como proveedoras de saber y desestimando adjudicar a su testimonio un valor referencial absoluto del que se desconfía cuando otras fuentes lo reivindican para sí. De esta manera, los realizadores *contramonumentalistas* marcan distancias con el primer y el segundo *monumentalismo*. Por un lado, ponen en duda la tendencia tradicional del primer *monumentalismo* de oponer el 'pensar' y el 'sentir' y de excluir las emociones de la definición de conocimiento[188]. Por el otro, también cuestionan la decisión del segundo *monumentalismo* de tratar al testigo como fuente 'privilegiada' de saber. Como si hubieran leído a Esteban Lythgoe, los *contramonumentalistas* consideran que si bien puede existir "una pre-condición de confianza dada por la competencia, autoridad o credenciales del testigo", debe asumirse "que lo que diga puede llegar a ser falso debido a problemas en su percepción o memoria, o incluso por dolo" (Lythgoe 36).

En su impulso por ahondar en el entendimiento del mundo histórico sin apropiarse de él, los autores de documentales *contramonumentales* dejan de considerarse a sí mismos una 'autoridad' por encima de otras para dar a conocer el mundo histórico. Además, asumen con sus largometrajes, premeditadamente o no, dos funciones: la de desatascadores de debates confrontacionales fosilizados y la de catalizadores de potenciales diálogos vivos sobre el pasado en conexión con el presente. Para detallar con más precisión los **factores epistemológicos** que dan origen al *contramonumentalismo*, es imprescindible abordar ahora qué ideas tienen sus creadores sobre tres términos esenciales en el documentalismo cinematográfico: 'realidad', 'objetividad' y 'verdad'. Los cineastas *contramonumentalistas* pueden tratar sobre los mismos temas que los realizadores de films *monumentales*. No obstante, aquello que diferencia a 'unos'

[188] En el libro *The Documentary: Politics, Emotion, Culture* (2009), Belinda Smaill denuncia la tendencia histórica en Occidente de privilegiar el conocimiento racional mientras se niega la importancia de las emociones (Smaill 4–5). Smaill, citando a Isobel Armstrong, argumenta que el 'pensar' y el 'sentir' no tendrían por qué oponerse. En su opinión, los afectos deberían incluirse dentro de la definición de conocimiento (Armstrong 87).

y ‘otros’ autores es cómo conciben, por ejemplo, la **‘realidad’**. Los *contramonumentalistas* piensan que el mundo histórico no es captable en su ‘totalidad’ y que el documental no es una ‘copia objetiva’ de toda la realidad. Como miembros del Cuarto Cine, éstos consideran que un film documental es una construcción fílmica ‘cognitivo-afectiva’ resultado de una lectura, interpretación y (re)construcción de una parte del mundo histórico—la vivida y recordada como conflictiva por ellos—realizada fuera de los límites impuestos tanto por el ‘oficialismo’ como por la ‘oposición al oficialismo’. En opinión de los directores *contamonumenalistas* son los ‘pequeños relatos’—uno junto a otro y en interacción con el otro—los que contribuyen a una rememoración viva e inclusiva de los eventos históricos.

Desde el punto de vista de los autores de los films *contramonumentales,* entender el documental como una construcción cinematográfica de la realidad, no tiene por qué ser visto como algo negativo. En consonancia con Stella Bruzzi en *New Documentary: A Critical Introduction* (2001), los creadores de *contramonumentales* suponen que la audiencia ha de poder tomar esta transparencia en la consideración del documental como una prueba de honestidad. Ellos entienden esta concepción del largometraje documental como algo coherente con la percepción de que para construir significados sobre el presente y sobre el pasado, es clave la ‘intersubjetividad’ entre todos los partícipes del film: realizadores, entrevistados y miembros del público. Los realizadores *contramonumentalistas* no desmerecen la **‘objetividad’** ni la ‘subjetividad’ como vías para el conocimiento del mundo histórico. Estos cineastas—a diferencia de los primeros *monumentalistas*—no entran en la discusión entre el’ valor del saber’ en función de si éste se califica de ‘objetivo’ o ‘subjetivo’. En contraste con los segundos *monumentalistas*, tampoco defienden que no se puede aspirar a hacer documentales ‘objetivos’ sin aceptar que en ellos interviene la ‘subjetividad’. Los directores *contramonumentalistas*

apuestan por la 'intersubjetividad' por entender que ésta, parafraseando a Alfred Schütz, hace posible "construir significados considerando al otro y en interacción con él en el mundo de la vida cotidiana, de la región no privada y compartida de la realidad" (Schütz 25).

Finalmente, en cuanto a la noción de **'verdad'**, los creadores de documentales *contramonumentales*—en contraposición con los *monumentalistas*—no consideran que sus films difundan un conocimiento 'indiscutible' del mundo histórico. Los realizadores *contramonumentalistas* no pretenden ser poseedores de la única verdad posible y no imaginan que los espectadores de sus películas albergan la expectativa de que al ver sus largometrajes, recibirán un saber 100% exacto sobre la 'realidad'. Al contrario, los directores *contramonumentalistas* esquivan monumentalizar verdades y generan textos cinematográficos no confrontacionales, con vasta apertura interpretativa, para hacer factible un ejercicio de remembranza que colabore a predisponer la cooperación entre todas las partes. Los *contramonumentalistas* no centran la validez de su discurso en 'documentos' y 'expertos oficialistas', como los primeros *monumentalistas*. No concentran esfuerzos, como los segundos *monumentalistas,* en demostrar la solidez de su contribución por medio de los 'documentos contraoficiales', de 'expertos contraoficialistas' o de los 'testigos de personas privadas' que aportan. Los creadores de *contramonumentales* contemplan el 'saber' que puede extraerse de sus documentales como resultado de la interacción activa con otros sujetos porque para ellos, el 'conocimiento' no es cuestión de 'certezas absolutas' sino de 'aproximaciones' a la realidad, 'transparentes' y 'honestas'. Los *contramonumentalistas* suelen exhibir el *making of* o el resultado secuenciado de unas indagaciones cuya credibilidad se basa—fundamentalmente—en la honestidad y transparencia con la que ellos dialogan con otros sujetos y comparten 'logros' y 'fracasos' de su actuación como 'investigadores' y 'documentalistas'. Al no ocultar a la

audiencia ni el trabajo de producción ni los efectos del aparato cinematográfico en sí, los cineastas del *contramonumentalismo* dejan de tratar a los espectadores como compradores de memoria 'oficial' o como consumidores de 'contramemoria' y pasan a legitimarlos como potenciales coconstructores de discursos sobre un pasado-presente.

Factores tecnológicos

De acuerdo con Betsy McLane en *A New History of Documentary Film* (2005), los documentalistas siempre han buscado "modificaciones tecnológicas que les permitan filmar más fácilmente en condiciones difíciles y transmitir mejor la actualidad a sus audiencias" (McLane 220). Las palabras de McLane—antigua directora de la Asociación Internacional de Documentales—dejan claro que a su entender, quien empuja la evolución del documental es el ser humano y no sólo la tecnología. Reconociendo el peso del equipamiento en el desarrollo del documentalismo, McLane señala que en la Historia del documental, el creador y la tecnología han interactuado "constantemente entre sí para determinar qué películas se hacen y se ven" (McLane XIV). Esta interacción a la que hace referencia McLane sirve para explicar tanto la aparición de los documentales *monumentales*—tratada en el punto **2.1**—como el surgimiento de los *contramonumentales*, tema central de este apartado **2.2.** Es el impulso de los documentalistas de querer comunicar más y mejor sobre el mundo lo que provoca, por una parte, los continuos avances tecnológicos que se producen a lo largo de la Historia del cine y, por la otra, los dos quiebros evolutivos en la tradición documental y el nacimiento del *contramonumentalismo*. Mejoras como el paso de la fotografía estática a la fotografía en movimiento; la aparición y la evolución en las técnicas de montaje; la invención del sonido en cine; la llegada de las cámaras de 16mm ligeras con capacidad de registrar el sonido sincrónico;

o el tránsito del celuloide al vídeo digital son, a la vez, causa y consecuencia, consecuencia y causa de transformaciones en las maneras de pensar los films, de filmarlos y de montarlos.

Con base en la conocida clasificación de documentales descrita por Bill Nichols, el **primer quiebre** en la tradición documental que prepara el camino al *contramonumentalismo* tendría lugar con la llegada de **la digitalización** y del **largometraje *reflexivo***. Si las cámaras de 16mm de la década de 1960 permitían acercarse a la realidad de manera más directa, las de 8mm y las digitales cambian la manera de entender el documental en el sentido tradicional y pone al documentalista frente a un hecho: las nuevas cámaras "permiten hacer cosas con la realidad y no tan solo captarla" (Cerdán 65). Los documentalistas ya se habían dado cuenta de que la visión del mundo depende del ojo que está mirando y de la mano que está montando lo filmado. Sin embargo, el cine digital les convida a abordar la cuestión de manera explícita. Así surgen los creadores de films *reflexivos* quienes quieren hacer más visibles las convenciones de representación de la realidad y también, desean poner en duda las posibilidades de mostrar fielmente del mundo (Nichols, "Representación" 97). Estos directores buscan llevar a los espectadores a un estado de conciencia sobre la intervención deformadora en la proyección de la realidad del aparato fílmico y del cineasta. Con su quehacer, los realizadores de documentales *reflexivos* cuestionan quién y cómo habla sobre el mundo histórico a diferencia de los autores de films de las anteriores modalidades de representación. Es así como la autoridad que el documentalista *monumentalista*—el del primer *monumentalismo* y el del segundo—se había autoasignado para generar y distribuir concocimiento sobre la realidad empieza a resquebrajarse.

El **segundo quiebre** en la tradición documental que abre paso al surgimiento del *contramonumentalismo* cinematográfico se da con la **universalización de acceso a la**

tecnología y con la **aparición del documental *performativo***. En "Las nuevas subjetividades en el cine documental contemporáneo", Ricard Mamblona—sin mencionar los documentales *monumentales* ni los *contramonumentales*—expone con clarividencia que con el abaratamiento, la flexibilidad y la accesibilidad en el manejo de los equipos de vídeo digital se abren nuevas oportunidades a todo tipo de cineastas y videoastas para reflexionar sobre la realidad. En su opinión, "los avances y ventajas de la tecnología digital animan, sin duda, a invertir en la realización de documentales de bajo o casi nulo presupuesto", hecho que incita a "producir y crear proyectos personales sin la necesidad de depender de las ayudas financieras de tipo público o privado, ni buscar el respaldo de grandes productoras para llevarlos a cabo". Mamblona asegura que estas circunstancias dan lugar a "un nuevo fenómeno artístico de DIY (*do it yourself*)[189] como forma alternativa de producción y consumo" (Mamblona 84). Según Mamblona, este nuevo fenómeno artístico, que se sustenta en "la destreza del propio autor" en el uso de la tecnología, impugna "la especialización de los diferentes roles en los procesos técnicos del cine" y ayuda a los cineastas a "aproximarse de manera más cercana a la realidad, promoviendo la reflexión hacia unas formas más encaminadas al individualismo y la subjetividad" (Mamblona 86).

El característico ímpetu de los documentalistas de comunicar más y mejor; las mejoras en el equipamento; y el DIY son los tres causantes que dan pie al surgimiento del **documental *performativo***. Este modo de representar la realidad—el último en aparecer de acuerdo con la clasificación de Nichols—es fundamental para explicar el advenimiento de los documentales *contramonumentales*. De acuerdo con Nichols, los documentales *performativos* son

[189] El término 'DIY' (*do it yourself* o hazlo tú mismo) fue utilizado ya en los años 50 del siglo XX para describir la opción de construir, modificar o arreglar temas domésticos sin la necesidad de un profesional. Actualmente, su uso se ha extendido asociándolo a diversos terrenos, especialmente, en el de los movimientos artísticos como la música independiente y otras formas de representación cultural (Mamblona 84–85).

manifiestamente subjetivos porque aportan un conocimiento de la realidad encarnado por los directores que los firman y que los protagonizan. Estos autores, siguiendo con Nichols, hablan del mundo histórico de manera subjetiva e indirecta, es decir, a través de la filmación de las actuaciones que llevan a cabo en él y de las respuestas afectivas que tienen ante las experiencias que viven. Sustituyen la forma típica del documental *clásico*—organizado en torno a un esquema lógico-racional de planteamiento/solución de un problema—por un esquema afectivo-experiencial de la realidad. Asimismo, en opinión de Nichols, aunque los *performativos* sean documentales que mantienen el nexo indicativo entre mundo histórico e imagen captada, sus realizadores siempre priman los recursos expresivos, los poéticos, los retóricos y no los argumentativos al representar la realidad registrada (Nichols, "Blurred" 94–100). Teniendo en cuenta las afirmaciones de Nichols, muchas son las semejanzas que se podrían establecer entre el documental *performativo* y el documental *contramonumental*. No obstante, sería del todo equívoco igualar los adjetivos 'performativo' y 'contramonumental' como se expone detallamente a continuación.

Es cierto que entre las características de los documentales *contramonumentales*, se encuentran la 'subjetividad' y la 'performatividad', pero no de la misma manera que son entendidas por Nichols. En este trabajo, en línea con lo expresado por Bruzzi, se argumenta que aquello esencial para denominar 'contramonumental' a un film no es que ponga de manifiesto los aspectos 'subjetivos' de un discurso clásicamente 'objetivo'. Tampoco lo es la presencia en pantalla de los directores en la obra. Aquello que es clave en el documental *contramonumental* es ser un film que hace posible que su director y protagonista principal se acerque al mundo histórico desde una región privada y también compartida de la realidad. El realizador *contramonumentalista* no se limita a registrar su actuación ante la cámara ni se aproxima al

conocimiento del mundo histórico desde una perspectiva exclusivamente egocéntrica. El *contramonumentalista* apuesta por la 'intersubjetividad' como vía válida—aunque no la única—para llegar a un mejor entiendimiento de la realidad por considerar que éste tiene más probabilidades de alcanzarse, si se construyen significados considerando al otro y en interacción con él. Con el cometido de profundizar en la comprensión de lo ocurrido en el mundo, el creador de documentales *contramonumentales* realiza una acción crucial: admitir que el film que protagoniza es una construcción intersubjetiva de la realidad en la que intervienen, además de él, los actores sociales y la audiencia. Personas, éstas, con las que interactúa en busca de alcanzar mayor y mejor entendimiento del mundo, todo sin desdeñar las emociones de todas las partes de la comunicación como fuentes subministradoras de saber.

2.2.2. Concepto, forma y funcionamiento de los documentales *contramonumentales*

Los documentales *contramonumentales* tratan sobre eventos históricos, políticos, económicos y sociales u otros hechos que, independientemente del momento en que hayan ocurrido, tienen repercusión en el presente. A diferencia de los films del primer y del segundo *monumentalismo*, los *contramonumentales* no se posicionan a favor o en contra de la memoria oficial establecida sobre los acontecimientos. Estas películas—que presentan rasgos del Primer, del Segundo y del Tercer Cine—son obras del Cuarto Cine que no intentan resolver enfrentamientos dialécticos entre agentes de la 'memoria oficial' y promotores de la 'contramemoria'. Al contrario, evitan participar en la lucha entre dos memorias enfrentadas, la institucional y la alternativa, que reivindican su autenticidad sobre la de la otra. En palabras de Silvestre Byrón en "Arte y Rebelión. La opción underground on-line" (2002), este tipo de largometrajes son generadores de discursos y de imágenes opcionales libres de la influencia de

las institucionales y de las del cine militante porque sus creadores no están—para nada—interesados en involucrarse en las luchas político-partidistas de interpretación del mundo histórico (Byrón, "Opción" s.p.). Los *contramonumentos* cinematográficos aparecen, precisamente, por el empeño de sus realizadores de esquivar debates improductivos y de profundizar en la comprensión de lo vivido, escapando de cualquier posible *monumentalización* de una versión u otra sobre lo acontecido.

El *contramonumentalismo* documental no se circunscribe ni a una tipología de documentales[190] ni tampoco, necesariamente, a uno u otro periodo del siglo XX o XXI y puede tener grados en función del número de características conceptuales, formales y funcionales que una obra manifieste. **Conceptualmente**, los documentales *contramonumentales* son ideados por directores que abordan desde una perspectiva personal sucesos públicos, largamente discutidos, con el fin de poder releerlos a través de los efectos que estos hechos todavía tienen en sus vidas. Estos autores testimonian sobre un conflicto cognitivo-afectivo vivido, en el pasado y/o en el presente, no por actores sociales sino por ellos mismos. Los cineastas comparten su propia 'realidad' delante de la cámara de un modo doblemente novedoso. Por un lado, reconocen las emociones, además de los hechos y los datos, como fuentes de saber. Por el otro, desestiman adjudicar a su testimonio un valor referencial absoluto del que se desconfía cuando otras fuentes lo reivindican para sí. Para los creadores de *contramonumentales*, la noción de 'documental' no tiene por qué corresponderse a la de 'copia exacta' o de 'representación fiel' del mundo histórico. Por ello, no buscan esconder su intervención deformadora en la 'realidad' que

[190] En "Los modos del cine documental. Análisis de tres modelos", Carlos Guillermo Lloga explica que el auge de los estudios sobre el documental correspondientes a las décadas finales del siglo XX contribuye a convertir a este tipo de cine en un objeto relevante para la indagación científica. Conforme con Lloga los esfuerzos por descubrir en la no-ficción definiciones, características comunes, funciones y efectos tienen un crecimiento y aceptación notable en la comunidad científica global. También según, Lloga "los esquemas de modalidades se encuentran en el núcleo mismo de esta vocación metódica, la cual, de acuerdo con David Bordwell (Poetics of cinema 11), es cualidad necesaria de la consolidación de los film studies en la academia" (Lloga 76).

proyectan y tampoco la del aparato fílmico que manejan. Desde el punto de vista de los *contramonumentalistas*, entender el documental como una construcción cinematográfica del mundo histórico no tiene por qué ser visto como algo negativo sino una prueba de 'honestidad' y de 'transparencia profesional'. La importancia que para estos directores tiene establecer una relación comunicativa 'honesta' con la audiencia se evidencia no únicamente por la 'reflexividad' de sus trabajos. También se pone de manifiesto a través de las dos otras características conceptuales aludidas al inicio de este párrafo: la 'autotestimonialidad' y la 'emocionalidad'.

En cuanto a **la forma**, los documentales *contramonumentales* suelen innovar respecto a la apariencia y a los materiales que utilizan los documentales *monumentales* con el fin, según James Young[191], de salvaguardar de la fosilización, la memoria de los sucesos ocurridos (Young, "Piedras" 82). En relación con la apariencia, los los textos fílmicos *contramonumentales* no se estructuran en torno a un esquema de planteamiento/solución de un problema del mundo histórico. En cambio, éstos sí suelen organizarse alrededor de un esquema afectivo-experiencial de la realidad y de la investigación que los origina. Todo para poder ofrecer a la audiencia, el *making of* o el resultado secuenciado de unas pesquisas 'no objetivas' sino 'subjetivas' y, también, 'intersubjetivas' cuya credibilidad se basa, fundamentalmente, en la transparencia con la que en la obra se comparten los logros y los fracasos de la actuación de los realizadores como investigadores y documentalistas. Con respecto a los materiales, los *contramonumentales* pueden utilizar recursos propios del documental *clásico-monumental* y del cine espectáculo. Por ejemplo, la voz en *off*, los testimonios o las imágenes de archivo característicos del cine *monumental* pueden, o no, aparecer en los documentales

[191] Para más información, ver "Cuando las piedras hablan" y *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture* (2000) de James Young.

contramonumentales, pero si aparecen, tienden a ser gestionados de maneras innovadoras para expresar sospechas sobre la confiabilidad absoluta que se les otorga tradicionalmente. En lo que concierne al uso de materiales propios del 'cine-espectáculo', dado el caso, los realizadores de *contramonumentales* se sienten libres de crear relatos con narradores, personajes y acciones, espacios y tiempos si esta manera de proceder, posibilita una mejor comprensión de los eventos ocurridos en el pasado, recordados y rastreados en el presente. Tanto la 'performatividad' como la 'intersubjetividad' y la 'narratividad' son los tres rasgos básicos que definen formalmente a los documentales *contramonumentales*.

Finalmente y a propósito del **funcionamiento comunicativo** de los largometrajes del cine *contramonumental*, cabe decir que este tipo de documentales no transmiten verdades monumentalizadas sobre hechos presentes o pasados, privados o públicos. Esto se explica por medio de las tres características principales que dejan claro cómo funcionan los *contramonumentales*: la 'transaccionalidad', la 'apertura interpretativa' y la 'indeterminación'. Hipotéticamente inspirados por las tempranas ideas de Louise Rosenblatt[192], los directores de documentales *contramonumentales* parece que consideran que el significado de una obra no se halla ni en el 'texto' ni tampoco sólo en el 'lector', sino que adquiere entidad durante el encuentro y la transacción entre ambos. Esta manera de pensar implica que los realizadores admiten posibles interpretaciones alternativas a la intención comunicativa de su mensaje. También porque son conscientes de que sus films contienen 'espacios vacíos' o 'indeterminaciones' que, parafraseando a Wolfgang Iser[193], reclaman la participación de los receptores en la configuración del sentido del texto, en este caso audiovisual-cinematográfico.

[192] Para más detalle, leer *The Reader, the Text, the Poem: The Transactional Theory of the Literary Work* (1978) y "Writing and Reading: The Transactional Theory" (1988) de Louise Rosenblatt.
[193] Para más datos, consultar *El acto de leer* (1987) de Wolfgang Iser.

Al no imponer una lectura única sobre los incidentes sucedidos, los autores de los documentales *contramonumentales* no tratan a los espectadores como compradores de 'memoria' ni tampoco como consumidores de 'contramemoria' sino como potenciales y legítimos 'coconstructores' de discursos sobre un pasado-presente. Recuperando a Young y combinando sus palabras con las de Jonathan Perel[194], los *contramonumentales* liberan al espectador de la pasividad de ser un simple receptor de discursos porque estos films no tienen por objeto ser 'didácticos' o 'adoctrinantes' (Perel, "Cine" 517–18). Los documentales *contramonumentales* buscan devolver a la audiencia la responsabilidad de la construcción de la memoria (Young, "Edge" 7).

2.2.2.1. El concepto de documental *contramonumental*

El **'concepto'** de documental *contramonumental* está estrechamente relacionado con la existencia de un perfil concreto de 'autor' cinematográfico, aquél que realiza films que huyen de toda monumentalización de la 'realidad', la 'objetividad' y la 'verdad' contenidas en el discurso que difunde acerca de algo ocurrido en el mundo histórico. El **'autor'** de *contramonumentales* produce un largometraje para profundizar en la comprensión de lo sucedido al tratar, desde una perspectiva individual, sobre sucesos públicos largamente discutidos con el fin de poder releerlos a través de los efectos que estos hechos todavía tienen en su vida. El cineasta *contramonumentalista* testimonia sobre su propia 'realidad' sin intentar adueñarse del pasado ni del presente para imponer su 'verdad' **(ver 3.3.5)**. El *contramonumentalista* es alguien profundamente influenciado por la noción posmoderna de **'realidad'** considerada como una **construcción** lingüística, discursiva y social. Para este tipo de documentalista, la realidad no es aprehensible, ni explicable, ni potencialmente transformable

[194] Para saber más, acceder al artículo "El cine como contra-monumento" (2015) de Jonathan Perel.

en su totalidad a través de la Ciencia, de la Tecnología o de la facultad, competencia y posibilidad del ser humano de decidir sobre su propia vida. Este punto de vista que el autor de *contramonumentales* tiene sobre la realidad, que no es equivalente a negar su existencia, es resultado de dos hechos acontecidos en la Posmodernidad. Por un lado, la ruptura con el discurso único sobre el mundo y la razón totalizadora de los grandes relatos. Por otro, el abrazo a los microrrelatos que, a diferencia de los metarrelatos, sólo pretenden dar sentido a una parte delimitada de la realidad y de la existencia humana, reivindicando lo 'individual y local' frente a lo 'universal'; la 'diversidad' sobre la 'homogeneidad'; lo 'psicológico' sobre lo 'ideológico'; y la 'comunicación' sobre la 'politización'. El concepto de 'documental' que tienen los *contramonumentalistas* condiciona rotundamente la forma y el funcionamiento comunicativo de esta segunda **supramodalidad**[195] de films.

2.2.2.1.1. La realidad en el documental *contramonumental*

La Posmodernidad implica el nacimiento de una nueva manera de entender la **'realidad'** por dos motivos. El primero, por el derrocamiento de la "cosmología racional" (Roche 25) y el segundo, por la demostración por parte de la Ciencia de la debilidad del "materialismo occidental" (*Ibid.* 28), corriente filosófica según la cual el mundo sólo puede explicarse en función de la idea de materia. En la época posmoderna, según Juan Roche Cárcel, las nociones de 'objeto', 'sujeto', 'espacio' y 'tiempo' se modifican; la realidad abandona el mundo físico (*Id.*) y se desrealiza (Roche 32). Las ideas de Roche coinciden con las de Benjamin Woolley y con las de Vicente de Haro Romo. Woolley sostiene que en los tiempos

[195] Al identificar los documenales *contramonumentales* como 'segunda supramodalidad', la intención es doble: 1) apuntar que los documenales *monumentales* constituyen la 'primera supamodalidad' y 2) subrayar que esta segunda supramodalidad puede contener, dentro de ella, otras modalidades de documentales, como algunas de las definidas por Bill Nichols o por Erik Barnouw (1908-2001), por poner sólo un par de ejemplos.

posmodernos, la realidad está "menos netamente dividida entre lo verdadero y la ficción" (Woolley XV-XIX). De Haro, por su parte, asegura que "en la Posmodernidad, el parámetro de la realidad es la ficción" ("Vicente de Haro" s.p.). Roche, Woolley y De Haro **son autores teóricos** que puede interpretarse que valoran negativamente la supuesta desrealización de la realidad en la época posmoderna. Los cineastas *contramonumentalistas*, en cambio, son **autores cinematográficos** que estiman positivamente la presunta 'ficcionalización' de la realidad. Los *contramonumentalistas* se alejan de la mera condena moralizante de la 'ficción' porque, en línea con Jacques Rancière en *La fábula cinematográfica* (2005), no identifican la 'ficción' con la 'mentira' sino con la idea de 'construcción' "por medios artísticos, de un 'sistema' de acciones representadas" (Rancière 182–83).

Los creadores de documentales *contramonumentales* no son los únicos que hablan de la realidad como una 'construcción' sin afán descalificativo. Richard Rorty y Jean-François Lyotard consideran que "la realidad se constituye como un proceso lingüístico" (Hernández Cornejo 302). En opinión de Guillermo Fouce, "la realidad objetiva según la postmodernidad es una construcción discursiva" (Fouce 62) y de acuerdo con Peter Berger y Thomas Luckmann, la realidad se construye socialmente (Berger y Luckmann 11–33) [196]. Conforme con Rorty, Lyotard, Fouce, Berger y Luckmann no es que la realidad, como mundo exterior al individuo, no exista sino que es el hombre quien incapaz de aprehenderla en su totalidad, la interpreta. Para Rorty, Lyotard y Fouce lo que no existe es la posibilidad de conocer la realidad. Para Berger, Luckmann y los directores de *contramonumentales*—más próximos al pensamiento complejo[197]

[196] *La construcción social de la realidad* es una de las obras teóricas más importantes e influyentes de la sociología contemporánea. Escrita por los sociólogos Peter Berger y Thomas Luckmann, se publicó por primera vez en 1966. Como los autores señalan en la introducción de la obra, las tesis fundamentales de este trabajo son dos: 1) la realidad se construye socialmente; y 2) la sociología del conocimiento debe analizar los procesos por los cuales esto se produce (Berger y Luckmann 11–33).

[197] El 'pensamiento complejo' "es heredero de alguna manera del posmodernismo", pero "tiene sus propias especificidades" respecto al 'pensamiento posmoderno' (Arce 91). La noción de 'pensamiento complejo' fue

que al llamado posmoderno—la realidad no sólo se puede conocer sino que su conocimiento es factible gracias a un proceso de construcción del 'saber' que se establece a partir de interacciones entre el 'individuo' y el 'medio' y entre 'este sujeto' y 'otros miembros' de la sociedad a la que pertenece. Berger, Luckmann y los *contramonumentalistas* consideran la 'intersubjetividad'—la cualidad de construir significados considerando al otro y en interacción con él en el mundo de la vida cotidiana, de la región no privada y compartida de la realidad (Schütz 25)—como una vía válida, aunque no la única, para acceder a la 'realidad' y para construir conocimiento sobre el presente y sobre el pasado **(ver 3.3.2)**.

Los directores de films *contramonumentales* son plenamente conscientes de que la 'realidad' que el documental crea o re-crea—con la voluntad de generar 'conocimiento' sobre el mundo—es siempre distinta al mundo real, aunque se mire en él. Los realizadores de *contramonumentales* consideran el documental como un discurso cinematogrático construido, por eso distinto de la realidad y que, de hecho, tiene sus propias leyes. Como Belinda Smaill en el libro *The Documentary: Politics, Emotion, Culture* (2009), los *contramonumentalistas* perciben el 'documental' como un discurso que se construye en un proceso comunicativo intersubjetivo entre el cineasta, los actores sociales y la audiencia con el objetivo de promover 'conocimiento' sobre el mundo histórico. Este tipo de cineastas, al igual que Stella Bruzzi, piensan que reconocer que el documental y que la realidad que representa es algo construido supone una alternativa honesta a la estrategia de vender el documental como un producto

---

acuñada por el filósofo francés Edgar Morin en 1990 y refiere a una estrategia de pensamiento que rehúye "la ambición del pensamiento simple de controlar y dominar lo real" y que promueve el ejercicio de "un pensamiento capaz de tratar, de dialogar, de negociar, con lo real" (Morin 10). De acuerdo con Morin, "el pensamiento complejo aspira al conocimiento multidimensional, pero sabe, desde el comienzo, que el conocimiento completo es imposible [. . .]. Hace suya la frase de Adorno «la totalidad es la noverdad»" (*Ibid.* 11). Tanto el 'pensamiento complejo' de Morin como el 'pensamiento posmoderno' han argumentado "el inacabamiento indefinido del saber" y "la imposibilidad del conocimiento total" (Arce 95), pero no el parcial. Sin embargo, mientras la posmodernidad niega toda regla del conocimiento, el 'pensamiento complejo' "considera que el conocimiento se construye más allá de las reglas establecidas por la ciencia normal, pero tampoco las descarta totalmente" (*Ibid.* 96).

audiovisual fiel a lo real mientras se es consciente de la imposibilidad misma de esta aspiración. Ellos observan la '**reflexividad'** en el documentalismo—el mostrar los procesos de producción del largometraje—como un instrumento para abrir un diálogo franco con el público sobre el 'concepto' y las 'funciones' del documental, un tipo de film que, como sentencia Bruzzi, entienden que nunca será la realidad, que no borrará o invalidará esa realidad que existe y que sólo interpreta (Bruzzi 5–6). Desde del punto de vista de los *contramonumentalistas,* a diferencia del de los *monumentalistas,* subrayar la capacidad limitada del documental para acceder a la 'realidad' y para argumentar sobre ella es una ruptura deseable y necesaria con la tradición.

Los autores de documentales *contramonumentales* no están menos preocupados por la representación y el conocimiento de la 'realidad' que sus predecesores, al contrario. Son mucho más conscientes de las subjetividades y de las imprecisiones que ello inevitablemente implica, por lo que en su compromiso con la generación de 'conocimiento' sobre el mundo histórico, tienen una actitud menos 'ingenua' o más 'transparente' con respecto a las posibilidades de una proyección 100% 'fiel' de la 'realidad'. Así, no es de extrañar que los creadores de *contramonumentales* acostumbren a producir documentales que se pueden calificar de *reflexivos* y también de ***performativos***. Éstos últimos, unos films que, siguiendo con Bruzzi, hacen abiertamente explícita la actuación de los realizadores y de los sujetos sociales que participan en la obra como elemento sustancial en la creación del largometraje (Bruzzi 154). Los *contramonumentalistas* heredan el concepto de 'performatividad' de teóricos como John L. Austin al interpretar que los documentales *performativos* al mismo tiempo que registran la actuación de los participantes ante la cámara, realizan una acción: admitir que son una construcción y no una representación objetiva de la realidad sin rastro alguno de subjetividad.

Por este motivo, los *contramonumentalistas* no buscan esconder su intervención deformadora en la 'realidad' que proyectan y tampoco la del aparato fílmico que manejan **(ver 3.3.4)**. Y por el mismo motivo, no dudan en protagonizar sus films; en testimoniar delante de la cámara sobre el conflicto cognitivo-afectivo vivido personalmente; y en apostar por construir 'conocimiento' teniendo en cuenta al otro y en interacción con él en el espacio no privado y compartido de la realidad.

2.2.2.1.2. La representación en el documental *contramonumental*

El documentalismo *contramonumental* no equipara la **'realidad'** con la **'representación'** que hace de ella. Sin embargo, el compromiso de los autores de documentales *contramonumentales* con el trabajo para la 'representación' y el 'conocimiento' de la realidad es igual de firme que el de los *monumentalistas*. La diferencia radica en la aceptación pública por parte de los directores *contramonumentalistas* de que la realidad que representan sus films es una **construcción cinematográfica intersubjetiva** del mundo histórico, por tanto llena de subjetividades e imprecisiones. Para los *contramonumentalistas* la realidad que proyectan sus largometrajes no es 'objetiva' ni 'subjetiva', es 'intersubjetiva', es decir, producto de significados construidos considerando al 'otro' y en interacción con él en el mundo de la vida cotidiana, de la región no privada y compartida de la realidad. Estos cineastas eluden el viejo debate académico sobre los enfoques 'cuantitativo' y 'cualitativo' como métodos de investigación válidos para el abordaje del conocimiento de la realidad. Rehúyen también la imposición del 'positivismo' como la única forma a través de la cual el individuo puede conocer el mundo que le rodea. Ellos—en contraste con los primeros y los segundos *monumentalistas*—

tienden a abrazar el 'pluralismo metodológico', el 'pragmatismo'[198] y el 'pensamiento complejo' como opciones e instrumentos para aproximarse, representar e intentar generar 'conocimiento' ni que sea de sólo una parte limitada de la realidad **(ver 3.3.2)**.

Aunque el mundo histórico no pueda ser conocido completamente, el *contramonumentalismo* no duda de la existencia de la realidad y a ella se acerca por medio de una estrategia de investigación en la que se utilizan procedimientos diversos para indagar sobre el fenómeno u objeto de estudio de su interés. El **'pluralismo metodológico'** de los autores de documentales *contramonumentales* se observa en que éstos acostumbran a aportar por medio de sus films diferentes tipos de 'datos', proporcionados por distintas 'fuentes' y por variados 'métodos de investigación' **(ver 3.3.1)**. El propósito es obtener un cuadro más completo del objeto de estudio, la realidad, en comparación con lo que se podría lograr utilizando separadamente cada método en particular. En este sentido, a los directores *contramonumentalistas* se los puede considerar personas pragmáticas, porque 1) se alejan de dualismos metodológicos respecto a los cuales históricamente no se han podido establecer acuerdos; y 2) se centran en la consecución de sus metas más que en la táctica para lograrlas **(ver 3.3.4)**. Otras dos características del **'pragmatismo'** enumeradas por Sandra Meza y que pueden verse reflejadas en los *contramonumentalistas* y en sus trabajos son 1) el considerar que "la indagación humana cotidiana (nuestra interacción diaria con el medio ambiente físico y

[198] El 'pragmatismo' es una corriente filosófica creada en los Estados Unidos a finales del siglo XIX cuyo fundador es Charles Sanders Peirce (1839-1914) y que tiene como principales contribuidores a William James (1842-1910) y John Dewey (1859-1952). Esta corriente sostiene que en investigación, la 'teoría' y la 'práctica' son un binomio y no se pueden separar, pues la 'teoría' se extrae de la 'práctica'. El 'pragmatismo' defiende que la experiencia resulta ser el proceso por el cual el individuo alcanza información y conocimiento aunque reconoce la existencia de una pluralidad de tradiciones, perspectivas y orientaciones de investigación que demandan respeto y con las que es preciso dialogar democráticamente. En este sentido, el 'pragmatismo' se puede calificar de 'antifundamentalista'. También, por desechar la existencia de las verdades 'absolutas'. El 'pragmatismo', como corriente filosófica, se interpreta de muchas formas, lo que ha dado lugar a ideas opuestas entre sí que dicen pertenecer a la idea original de lo que es el pragmatismo ("Pragmatismo" s.p.).

social) es tan importante (análoga) como la indagación científica y experimental"; y 2) el aceptar que "la búsqueda del conocimiento y la representación de la realidad son falibles, no exentas de posibilidad de error" (Meza 5–6).

Los autores de documentales *contramonumentales* también pueden juzgarse—en cierto modo—como practicantes del **'pensamiento complejo'**. La noción de 'pensamiento complejo' fue acuñada por el filósofo francés Edgar Morin en 1990 y refiere a una estrategia de pensamiento que rechaza la ambición del 'pensamiento simple' de "controlar y dominar la realidad" y que promueve el ejercicio de "un pensamiento capaz de tratar, de dialogar, de negociar, con lo real" (Morin 10). De acuerdo con Morin, "el pensamiento complejo aspira al conocimiento multidimensional, pero sabe, desde el comienzo, que el conocimiento completo es imposible". Es un tipo de pensamiento que "hace suya la frase de Adorno «la totalidad es la noverdad»" (*Ibid.* 11). Éste es uno de los principales aspectos que diferencian claramente a los realizadores *contramonumentalistas* de los *monumentalistas* en cuanto al punto de vista desde el que representan 'unos' y 'otros' la 'realidad'. Otro aspecto clave es que los *contramonumentalistas* en contraste con los *monumentalistas*—parafraseando a Rodrigo Arce—entienden que "el conocimiento se construye más allá de las reglas [tradicionalmente] establecidas por la Ciencia" aunque "tampoco las descartan totalmente" (Arce 96). Esta tipología de cineastas no descalifica el modelo positivista de la Ciencia—como hace el 'pensamiento posmoderno'—sino que propone ampliar la mirada y los métodos para abordar y conocer el mundo histórico. Este enfoque del 'pensamiento complejo'—reutilizando de nuevo palabras de Arce—permite a los *contramonumentalistas* "pensar lo que no ha sido pensado y descubrir aspectos que no han sido suficientemente valorados" (*Ibid.* 92) desde la perspectiva de la Ciencia tradicional **(ver 3.3.2)**.

2.2.2.1.3. Características conceptuales del documental *contramonumental*

Los tres rasgos conceptuales básicos de los documentales *contramonumentales* son la **'reflexividad'**, la **'emocionalidad'** y la **'autotestimonialidad'**. Estas tres características están estrechamente vinculadas con los dos principios rectores que guían el diseño de los films de los realizadores *contramonumentalistas*. Por un lado, una visión de la realidad condicionada en parte por dos formas de pensamiento[199]—el 'pensamiento posmoderno' y el 'pensamiento complejo'—que cuestionan los metarrelatos de la Modernidad y las certezas universales. Por otro lado, una aproximación al conocimiento del mundo más propia del 'pensamiento complejo' que del 'pensamiento posmoderno', al entender que el conocimiento 'parcial' sobre la realidad es posible y que éste se construye más allá de las reglas establecidas por la Ciencia, pero sin descartalas totalmente. El **autor *contramonumentalista*** asume la imposibilidad del conocimiento 'total' y 'absoluto' de la realidad. Por ello, estima, sin exaltarlo, el valor de los microrrelatos. Entiende que toda **'fuente' de saber** debería tener la oportunidad de ser considerada y que ningún **'método' de investigación** para acceder al conocimiento debería ser descartado. El *contramonumentalista*, a diferencia del *monumentalista*, concibe sus documentales como un producto resultado de un proceso multipartito de diálogo y de negociación que busca permitir la emergencia de nuevos relatos sobre el presente y el pasado que contribuyan a un conocimiento más profundo de la realidad, un saber que está siempre en tránsito.

[199] El 'pensamiento posmoderno' y el 'pensamiento complejo' son dos formas de pensamiento con más diferencias que similitudes. Mientras 'el pensamiento posmoderno' niega toda regla del conocimiento, el 'pensamiento complejo' "considera que el conocimiento se construye más allá de las reglas establecidas por la ciencia normal, pero tampoco las descarta totalmente" (Arce 96).

2.2.2.1.3.1. La reflexividad

La **'reflexividad'** se define en esta disertación como la cualidad de un documental de dirigir la atención hacia sus propios procesos de producción: la conceptualización de una película, la misma filmación y/o los procedimientos necesarios para editarla. El director del largometraje al dar cabida a la 'reflexividad' en su documental pone de manifiesto los métodos seguidos para escoger imágenes y sonidos con el fin de (re)construir cinematográficamente los sucesos ocurridos. De esta manera, el realizador invita a la audiencia a observar los sistemas de producción fílmica como prueba de su 'limitación' para documentar el mundo objetivamente y también, como evidencia de la 'dificultad' para mantener una postura no sesgada ante la realidad **(ver 3.3.4.)**. La reflexividad abre la puerta a los espectadores a sospechar del documental *clásico-monumental* que enfatiza la 'fidelidad' de la representación que hace del mundo histórico. Asimismo, es una herramienta que en manos de un **'autor'** de documentales *contramonumentales*, pone en entredicho la autoridad 'deontológica' para hablar sobre la realidad, asumida tanto por los primeros como por los segundos *monumentalistas*. Los *contramonumentalistas* no sólo rehúsan la autoridad que ejerce el mando—de hecho o de derecho—para representar el mundo histórico. Además, declinan la autoridad 'epistemológica', la del que es reconocido como fuente de saber por su competencia en alguna materia. Por el contrario, éstos sí aceptan ser agentes de una **autoridad 'falible'**, aquella que proviene de la preparación profesional para llevar a cabo un trabajo cinematográfico de búsqueda del conocimiento que son conscientes que no está exenta de posibilidades de error **(ver 3.3.5.)**.

Diferentes estudiosos interpretan la palabra 'reflexividad' de distinto modo. En este estudio, la interpretación y el entendimiento del término 'reflexividad' queda asociado a los textos teóricos de Bill Nichols y a los de Stella Bruzzi. A inicios de los años 90, **Nichols** ya se

refiere a la modalidad 'reflexiva' de representación del mundo. Para este teórico, el documental *reflexivo* es resultado de la concienciación por parte de los documentalistas de que la 'representación de la realidad' debía contrarrestarse con un cuestionamiento de la 'realidad de representación' ("Nichols, Representación" 100). Los pioneros en concienciarse de la intervención deformadora de la cámara y de la persona que la maneja son los segundos *monumentalistas*. Es gracias a este argumento con el que denuncian el intervencionismo de los primeros *monumentalistas*, que los segundos pueden llegar a defender que otra representación de la realidad es posible, una 'no institucionalizada' y que incluya las voces tradicionalmente 'silenciadas' hasta el momento. De este modo, la reflexividad del segundo *monumentalismo* toma dimensiones formales y político-partidistas. Es decir, en un documental *segundo-monumentalista*, una posible referencia al proceso de montaje de la película es una opción estilística que busca alterar convenciones para captar la atención del espectador sobre cómo tradicionalmente se han construido los largometrajes que aspiran a representar la realidad **(ver 2.1.3.2)**. El mismo recurso formal es, en paralelo, un acto de militancia para concienciar a la audiencia sobre de qué manera las relaciones de poder entre el 'autor' y el 'film'; entre el 'autor' y el 'mundo'; y entre el 'film' y el 'mundo' han establecido qué es normativo u oficial condicionando la construcción cinematográfica que típicamente se ha hecho de la 'realidad'.

En el *contramonumentalismo*, la 'reflexividad' también tiene dos dimensiones: una formal y otra político-no partidista. Los documentales *contramonumentales*—al igual que algunos *monumentales*—aluden a los procesos de construcción del largomentraje. No obstante, sus autores enfatizan más que los *monumentalistas* su intervención deformadora al focalizar en su persona—y no en otros actores sociales—el conflicto cognitivo-afectivo vivido—en el pasado y/o en el presente—a causa de los sucesos ocurridos. Los directores

contramonumentalistas testimonian sobre su propia 'realidad' desestimando adjudicar a su testimonio un valor referencial absoluto del que se desconfía cuando otras fuentes lo reivindican para sí **(ver 3.3.5)**. Del mismo modo que **Bruzzi**, los *contramonumentalistas* entienden que la incorporación de la reflexividad—en este caso 'performativa'—en la práctica cinematográfica es una ruptura deseable con la tradición documental. Estos realizadores piensan que no ocultar los procesos de producción del largometraje y reconocer que el documental es algo construido que a la vez fabrica una visión determinada del mundo constituye un avance en las relaciones comunicativas entre 'director' y 'espectador'. Ellos apuestan por una comunicación franca y honesta que desestima vender el documental como un producto audiovisual fiel a lo real mientras se es consciente de la imposibilidad misma de esta aspiración. En última instancia, los *contramonumentalistas* pretenden llevar a la audiencia a un estado de conciencia en el que ésta se interrogue sobre su propia relación con el texto audiovisual y con la problemática del texto respecto a lo que en él se representa.

Los practicantes del *contramonumentalismo* cinematográfico tienen asumido que un documental es una **'construcción fílmica'** resultado de un proceso comunicativo intersubjetivo entre el cineasta, los actores sociales y los espectadores, que nunca será la realidad y que nunca podrá borrar o invalidar esa realidad que existe y que solo interpreta. En opinión de los autores *contramonumentalistas*, como para Jacques Rancière, construir no significa 'mentir'. Al contrario, éstos estiman—al igual que la World Union of Documentary (WUD)[200]—que una vía válida y legítima para 'conocer' el mundo, es interpretar y reconstruir cinematográficamente la

[200] En 1948, la World Union of Documentary (1947-1950) define el documental con las siguientes palabras: "Todos los métodos de grabación en celuloide, sobre cualquier aspecto de la realidad interpretada, ya sea captada objetivamente o una reconstrucción sincera y justificable, con la finalidad de apelar a la razón o la emoción, con el propósito de estimular el deseo, y ampliar el conocimiento y la comprensión humanas, y planteando sinceramente problemas y sus soluciones en el campo de la economía, la cultura y las relaciones humanas" (Sellés, "Compromís" 61; traducción de Ricard Mamblona).

realidad, de manera "sincera y justificable, con la finalidad de apelar a la razón o la emoción, con el propósito de [. . .] ampliar el conocimiento y la comprensión humanas", planteando los problemas existentes en, entre otros campos, el "de la economía, la cultura y las relaciones humanas" (Sellés, "Compromís" 61; traducción de Ricard Mamblona). Los *contramonumentalistas,* en cambio, no coinciden con la WUD sobre la necesidad de que el documental aporte soluciones a los problemas del mundo histórico que proyecta. Ellos no tratan a los espectadores de sus trabajos como consumidores de 'saber' sino como potenciales coconstructores de conocimiento parcial sobre un pasado-presente. Este tipo de cineastas no generan la expectativa en la audiencia de que su ansia de conocimiento se verá gratificada durante el transcurso de la película. No se presentan como 'agentes del saber' que compartirán ese conocimiento con los que desean conocer la realidad. Los *contramonumentalistas* reconocen la 'falibilidad' y la 'incompletud' del conocimiento **(ver 3.3.5)**. Como estipula la teoría del pensamiento complejo de Edgar Morin, piensan que "todo conocimiento está siempre en tránsito, porque es inacabado e incompleto" (Uribe 236).

2.2.2.1.3.2. La emocionalidad

El 'pensamiento posmoderno' "busca nuevos métodos de razonamiento: el valor del afecto frente a lo racional, del pensamiento analógico frente al analítico, de lo parcial frente a la totalidad. Y eso tiene importantes consecuencias sobre la manera de aprehender lo real" (Balladares 148). El pensamiento 'complejo' heredero en parte del posmodernismo comparte con él, el aprecio por el fragmento, la estima por el razonamiento por analogía y el desencanto por la razón lógica, matemática e instrumental como únicas vías de acceso al saber (Arce 95). Para los practicantes del 'pensamiento complejo'—como es el caso de los autores de

contramonumentales—una vez superada la racionalidad tecnocientífica propia de la Modernidad—es natural dar el paso hacia un cine que reconozca el papel de la **'emocionalidad'** en el documental como fuente de 'conocimiento'. Por este motivo, los *contramonumentalistas* no dudan en idear y protagonizar largometrajes en los que dan testimonio de un **conflicto cognitivo-afectivo** vivido por ellos—en el pasado y/o en el presente—y no por actores sociales. Estos documentalistas testimonian sobre el conflicto personal que experimentan con el fin de proponer una relectura de sucesos públicos largamente discutidos desde una perspectiva individual y fragmentada. Piensan que quizás la visualización del impacto cognoscitivo y emocional que viven durante el transcurso de la filmación de la película puede contribuir a establecer analogías entre 'lo privado' y 'lo público'. Tienen la esperanza de que con su trabajo van a poder promover una rememoración viva e inclusiva de determinados acontecimientos históricos ocurridos en sus países de procedencia **(ver 3.3.2)**.

Los directores de documentales *contramonumentales* reconocen no sólo los hechos sino también **las emociones como fuentes proveedoras de 'saber' (ver 3.3.1)**. De esta manera, marcan distancias con los promotores en la civilización occidental de la oposición entre 'razón' y 'emoción' y con los defensores de la concepción 'objetivista' y 'tradicionalista' del documental. Los realizadores de *contramonumentales* cuestionan la tendencia histórica en Occidente de privilegiar el conocimiento racional mientras se niega la importancia de las emociones. Usando palabras de Isobel Armstrong, consideran que el 'pensar' y el 'sentir' no tienen por qué contraponerse. Es decir, creen que los afectos deberían incluirse dentro de la definición de conocimiento (Armstrong 87). Asimismo, los *contramonumentalistas* consideran

que la 'racionalidad', la 'sobriedad'[201] y la 'asertividad'[202] típicamente ligadas a la noción más convencional de 'documental' pasan por alto el papel de las emociones en el documentalismo cinematográfico. Ellos opinan que esta noción clásica de documental obvia que la 'racionalidad' puede albergar componentes afectivos (Weber 12) y que la 'sobriedad'—entendida como la calidad de lo templado, lo moderado—tiene inherente, también, a ella la emocionalidad (Smaill 3). Asimismo, juzgan que la concepción clásica de qué es un documental igualmente ignora dos aspectos básicos de la 'asertividad'. El que se refiere a la 'asertividad' como la expresión adecuada de cualquier emoción (Wolpe 96); y el que establece que una comunicación asertiva respeta, al mismo tiempo, los sentimientos, las opiniones y los derechos del emisor y de las personas receptoras (Alberti y Emmons 2).

Los creadores de documentales *contramonumentales* piensan que su implicación personal y emocional en el film se suma a la emocionalidad propia—aunque negada—del carácter racional, sobrio y asertivo tradicionalmente asignado al cine documental *canónico*. Frente a los prejuicios de ciertas concepciones convencionales del documental, para los realizadores de *contramonumentales*—parafraseando a Salvador Rubio Marco—"la intensificación de la implicación emotiva en el texto documental no sólo no pone en jaque la **«documentalidad»** del mismo, sino que la reafirma y profundiza en ella". Así, desde su punto de vista, el involucramiento emotivo del realizador no supone un manierismo del documental, más bien implica "una documentalidad aún más genuina" (Rubio, "Emocionalidad" 38). Reutilizando también términos de Rubio Marco, el director *contramonumentalista* se puede

[201] Bill Nichols es quien fija el parentesco entre el documental y otros discursos que él llama "de sobriedad" como, por ejemplo, la Ciencia o la Economía (Nichols, "Representación" 32).
[202] Salvador Rubio Marco alude a la 'Teoría del Documental como Aseveración'—defendida por Nicholas Wolterstorff, Noël Carroll y Trevor Ponech—para argumentar sobre el carácter aseverativo del documental. De acuerdo con Rubio Marco, "los documentales son textos cinematográficos en, o a través de los cuales, los cineastas aseveran que los estados de cosas representados en la obra están en el mundo real (Rubio Marco, "Emocionalidad" 40–41).

describir como aquél que "no trata tanto de transmitir una determinada opinión o visión del asunto como de involucrar al espectador en [. . .] una búsqueda" de conocimiento en la que "él está ineludible, personal y constitutivamente implicado" (Rubio, "Documentalidad" 178). No obstante, la obra *contramonumental* no es un trabajo que gire, exclusivamente, en torno a la 'emocionalidad' del autor. Aborda todas las emociones como minas de 'saber' atendiendo a la relación triangular que el documental—como proceso comunicativo intersubjetivo—establece entre el cineasta, los actores sociales y la audiencia. No hay duda que en cada film, los entrevistados y los espectadores también experimentan emociones. Éstas vinculadas directamente a las aseveraciones que los directores harán sobre el mundo real **(ver 3.3.5)**.

2.2.2.1.3.3. La autotestimonialidad

En *The Era of the Witness* (2006), Annette Wieviorka sostiene que 'la era del testigo'—una nueva forma de documentar la Historia—nace con el juicio a Adolf Eichmann en 1961 (Wieviorka 57). Alto cargo de las SS y responsable del plan del Tercer Reich para llevar a cabo la eliminación sistemática de la población judía europea (1933-1945), Eichmann es condenado a principios de los 60 gracias, sobre todo, al testimonio de víctimas del genocidio perpetrado por los nazis. El advenimiento y la posterior consagración de 'la era del testigo', según Lior Zylberman, tiene su "correlato en las pantallas del cine documental" con "*Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) como [película] paradigma" de una era que, siguiendo con Zylberman, "se podría pensar que se ha extendido hasta nuestros días". Conforme con este investigador, la tendencia de poner en el centro del foco informativo-documental al 'testigo' y a su 'testimonio' se ve realimentada a inicios de los años 2000 por un tipo de cine que llega a la escena académica. Es el 'cine del yo', "donde el testimonio no sólo es del otro sino también el

del propio realizador–actor social" (Zylberman 143–44). Al **'cine en primera persona'**[203] al que antes de Zylberman ya se refiere Alisa Lebow, en esta disertación, en ocasiones[204], se lo identifica como 'cine *contramonumental*', principalmente por dos motivos. El primero para esquivar las acusaciones de films 'narcisistas' o 'egocéntricos' que suelen recibir los documentales 'del yo'. Los largometrajes analizados en este estudio descalifican el uso de tales adjetivos aplicados a todos los trabajos en primera persona. El segundo motivo para hablar de 'cine *contramonumental*' y no de 'cine del yo' se detalla en los dos siguientes párrafos.

Es cierto que una característica conceptual básica del 'cine *contramonumental*' es la **'autotestimonialidad'**[205] del **autor** del film. Sin embargo, en el documental *contramonumental*, la 'autotestimonialidad' va más allá del testimonio en primera persona de una experiencia vivida—en el pasado y/o en el presente—no por actores sociales sino por el mismo director. Para el creador de un documental *contramonumental*, la 'autotestimonialidad' supone una especie de desdoblamiento de él como sujeto que participa en el largometraje, una disociación que lo sitúa en posición de 'observador' de sí mismo y de 'testigo' de lo que es y de lo que le pasa **(ver 3.3.2. y 3.3.4)**. Esta manera de proceder de los realizadores *contramonumentalistas* con el fin de profundizar en la comprensión del mundo y de sus circunstancias como seres

[203] En *The Cinema of Me. The Self and Subjectivity in First Person Documentary* (2012), Alisa Lebow expone dos argumentos para utilizar la denominación 'documental en primera persona' en lugar de otras como 'documental del yo', 'documental autobiográfico', 'documental performativo' o 'documental ensayo'. Según Lebow, la expresión 'documental en primera persona' permite etiquetar una amplia gama de prácticas fílmicas documentales que se esfuerzan por visibilizar en lugar de invisibilizar la posición del cineasta. También de acuerdo con la autora, la designación 'primera persona' puede referirse a la primera persona del sigular o del plural, es decir al 'yo' o al 'nosotros'. Lebow acompaña este segundo argumento con un ejemplo al asegurar que a menudo los documentales en primera persona no son realmente un cine del 'yo' porque puede que no sean sobre una persona, sino sobre un vecindario, una comunidad, un fenómeno o evento (Lebow 1–2).

[204] Los documentales *en primera persona* y los documentales *contramonumentales* pueden compartir rasgos conceptuales, formales y funcionales. No obstante, aquello que diferencia unos de otros es que los *contramonumentales*, a diferencia de los documentales *en primera persona*, nunca monumentalizan la 'realidad', la 'objetividad' ni la 'verdad' del mundo histórico que proyectan en imágenes.

[205] El filósofo alemán Eugen Fink (1905-1975), alumno y luego ayudante de Edmund Husserl (1859-1938), sostiene que la antropología filosófica debe partir de la 'autotestimonialidad', término que define como el hecho de ser observador y testigo de lo que uno es (Fink 95 y 201).

humanos acerca el trabajo de los autores *contramonumentalistas* al de los antropólogos 'filosóficos'. El método de conocimiento utilizado por la 'filosofía antropológica'—a diferencia del de las 'Ciencias Exactas'—no excluye al 'sujeto' en el proceso de producción del conocimiento. Tampoco considera al ser humano como un mero 'objeto' de investigación. Para la filosofía antropológica y para el *contramonumentalismo* documental, llegar a 'saber' sobre la 'realidad' humana demanda comprender que no existe un solo método para acceder al 'conocimiento' y que no debe olvidarse que el 'hombre' es un sujeto cognoscente en sí mismo y de sí mismo (San Martín 90), hecho que en lugar de ser un elemento perturbador, es un factor fundamental que enriquece el acto de 'conocer'.

El trabajo de los 'antropólogos filosóficos' y el de los directores *contramonumentalistas* diverge, en cambio, en cuanto al alcance de la experiencia testimoniada como 'medida' de la experiencia humana. Los antropólogos filosóficos se interesan por el 'conocimiento' basado en la 'esencia' y la 'experiencia' "que no se da como ser individual sino como humanidad" (*Ibid.* 100)[206]. Los directores *contramonumentalistas* se focalizan en el 'saber' que emana de la **'autointerpretación'** y la **'autoexperiencia'** no otorgándoles el rango de dimensiones constitutivas del 'hombre' sino entendiéndolas como fuentes de conocimiento de una persona única y concreta. Mientras los antropólogos filosóficos observan la 'autotestimonialidad' como un medio para una construcción de un conocimiento que va 'de lo particular a lo general', los creadores *contramonumentalistas*—aunque reconocen la continuidad entre la 'persona', la 'sociedad' y la 'especie humana'—contemplan la 'autotestimonialidad' como un instrumento para una edificación de un 'saber' que dé valor 'a lo

[206] En *Las dimensiones del hombre* (1996), Juan de Sahagun ya expone que "a la antropología filosófica no sólo le corresponde interpretar la realidad existencial del hombre, sino que debe establecer también las condiciones generales de toda experiencia humana posible" (De Sahagun 57).

particular', al margen de si éste puede ser universalizado o no. Estos cineastas—como si hubieran leído a Esteban Lythgoe y a Beatriz Sarlo—consideran que si bien puede existir "una pre-condición de confianza dada por la competencia, autoridad o credenciales del testigo", debe asumirse "que lo que diga [un testigo] puede llegar a ser falso debido a problemas en su percepción o memoria, o incluso por dolo" (Lythgoe 36). Para ellos, la ausencia de la posibilidad de discusión y de confrontación crítica de un testimonio es una exigencia defendible únicamente por aquéllos cuya voluntad es imponer una visión del pasado (Sarlo 57).

2.2.2.2. La forma del documental *contramonumental*

La **'forma'** de los largometrajes *contramonumentales* es consecuencia directa de un modo concreto de concebir el film de tipo documental. Los autores de *contramonumentales* entienden que el 'conocimiento' sobre la 'realidad'—que se supone debe proveer un documental—no es una posesión que se comparte con la audiencia sino el resultado de una 'búsqueda'—en la que participan cineastas, actores sociales y espectadores—que puede ser fructífera o no. De ahí que los documentales *contramonumentales* adquieran la **'apariencia'** de una investigación en curso que destotemiza dos instrumentos que el *monumentalismo* utiliza recursivamente para crear y modelar sus films: la **'objetividad'** y la **'argumentación'**. Los directores *contramonumentalistas*—a diferencia de los primeros *monumentalistas*—no entran en la discusión sobre el valor del 'saber' en función de si éste se califica de 'objetivo' o 'subjetivo'. En contraste con los segundos *monumentalistas,* tampoco defienden que no hay 'documentales objetivos' sin que en ellos intervenga la 'subjetividad'. Los creadores *contramonumentalistas* apuestan por la **'intersubjetividad'** como vía válida—aunque no la única—para llegar a un mejor entiendimiento de la 'realidad' por considerar que éste tiene más

probabilidades de alcanzarse, si se construyen significados sobre el mundo considerando al 'otro'—al actor social y al espectador—y en interacción con él **(ver 3.3.1)**. Los productores *contramonumentalistas* no creen en la confrontación de perspectivas o de memorias polarizadas—la 'oficial' y la 'no oficial'—como estrategia para arrojar luz sobre lo sucedido en un pasado-presente. No pretenden vaciar de contenido la **'argumentación'** de otros para monopolizar la interpretación de la 'realidad'. Al contrario, los *contramonumentalistas* tienen el impulso de esquivar debates confrontacionales improductivos y fosilizados, por lo que sus trabajos rehuyen tomar forma de discusiones dicotómicas que supuestamente ayudan a conocer el mundo. Ellos tienen la voluntad de contribuir a catalizar potenciales diálogos vivos sobre la realidad por medio de la narración no de la 'Historia' sino de una **'historia de búsqueda de saber'** personal y compartida. Quieren, de este modo, conseguir profundizar en el 'conocimiento' de lo ocurrido de forma 'individual' y 'colectiva' **(ver 3.3.2)**.

2.2.2.2.1. La objetividad en el documental *contramonumental*

La **'objetividad'**—definida como principio y garantía de actuación honesta para el estudio y el conocimiento racional, desinteresado y desapasionado de la realidad—es una noción central para explicar el primer y el segundo documentalismo *monumental*. En el **primer *monumentalismo***—más allá de Grierson y de otros cineastas poco o nada incómodos con la etiqueta de propagandistas—buena parte de directores idealiza el concepto de 'objetividad absoluta' y abanderan su uso porque—del mismo modo que Roland Barthes en su ensayo "El grado cero de la escritura" (1953)—consideran que es posible hablar sobre el mundo histórico de forma "neutra", "transparente" y "guardando las distancias" (Barthes 57–58). En el **segundo documentalismo *monumental***, los realizadores no comulgan con la escisión radical entre

‘objeto’ y ‘sujeto’ como fórmula para alcanzar conocimiento sobre la realidad porque a su entender, los seres humanos adquieren saber sobre el mundo desde su fisiología perceptiva, desde sus esquemas conceptuales y lingüísticos y desde su experiencia, que nunca son neutros. Para los segundos *monumentalitas*, no se puede ser ‘objetivo’ sin reconocer que se es ‘subjetivo’. Sin embargo, ellos, mayoritariamente, se resisten a deshacerse de la idea de ‘objetividad’ porque asumen que desechar la objetividad equivale a rechazar la posibilidad de que exista una realidad ‘objetiva’ y el segundo cine *monumental* no tiene ninguna intención de negar la existencia del mundo. Aquello que sí desea es denunciar lo que ocurre en él, quiere ‘contrarepresentar’ y ‘contraargumentar’ las percepciones, las representaciones y las afirmaciones sobre la realidad difundidas por el primer *monumentalismo*, transmisor primordialmente, en su opinión, de una memoria ‘oficializada’ poco honesta.

En el ***contramonumentalismo*** cinematográfico, la noción de ‘objetividad’ deja de ser principio y garantía central de actuación de los autores de documentales. Los *contramonumentalistas* saben que en nombre de la ‘objetividad absoluta’, el primer *monumentalismo* ha justificado el representar y argumentar sobre la actualidad desde un punto de vista institucional e institucionalizado que reafirma el *status quo*. También son conscientes que con el pretexto de la ‘objetividad subjetiva o mitigada’, el segundo *monumentalismo* ha adjudicado a testigos y testimonios no escuchados por el oficialismo un valor referencial incondicional como medio de conocimiento a la vez que desconfiaba de la valía reivindicada por parte de otras fuentes de saber **(ver 3.3.2)**. Para los *contramonumentalista*—como, en teoría, para los dos tipos de *monumentalistas*—la obligación fundamental del documentalista con respecto a la audiencia es la de ser ‘honesto’, la de no engañar o mentir respecto a la realidad. No obstante, los *contramonumentalistas* discrepan con los primeros *monumentalistas* en que la

‘honestidad’ radique en esforzarse por alcanzar la ‘exactitud’ y la ‘verdad’ obviando la intermediación del cineasta y de la cámara en el proceso de conocer el mundo histórico. Este tipo de directores—lo mismo que los segundos *monumentalistas*—piensa que la ‘credibilidad’ de cualquier realizador no se ve alterada al no ocultar a la audiencia la injerencia del autor del film y del aparato cinematográfico en el conocimiento de la realidad. Al contrario, creen que las puede incrementar. Los documentalistas de *contramonumentales*, en cambio, sí se distancian de los segundos *monumentalistas* porque sin despreciar las nociones de ‘objetividad’ y de ‘subjetividad’ como vehículos mediadores del ‘saber’, apuestan por la **‘intersubjetividad’** como principio y garantía central de una actuación honesta para la construcción de conocimiento sobre el mundo histórico **(ver 3.3.1)**.

Los *contramonumentalistas* están igual de preocupados por representar la realidad que sus antecesores y sus contemporáneos *monumentalistas,* pero son mucho más conscientes de que existe un proceso de construcción de significados sobre la realidad y de que éste es ‘intersubjetivo’, es decir, es resultado de la interacción entre todos los partícipes del film: autores, entrevistados y miembros del público. Mientras los productores del segundo *monumentalismo* defienden que sus documentales son más genuinos, honestos y veraces que los del primero porque se construyen no sólo en torno a la ‘objetividad’ y a la ‘Historia’ sino también alrededor de la ‘subjetividad’ y de la ‘memoria’, los realizadores *contramonumentalistas* esquivan seguir debatiendo sobre la quintaesencia del documentalismo. Éstos con su actuación ante las cámaras—como si hablaran por boca de Edgar Morin en *Introducción al pensamiento complejo* (2015)—no dudan en afirmar: “Yo soy un autor no oculto [. . .] me diferencio de aquéllos que se disimulan detrás de la aparente objetividad de sus ideas, como si la verdad anónima hablara a través de su pluma [. . .]. [Para mí,] ser autor es

asumir las ideas propias para mejor y para peor. [. . .] Ofrezco mi dimensión subjetiva, la pongo sobre la mesa, dándole al lector la posibilidad de detectar y de controlar mi subjetividad" (Morin 103).

2.2.2.2.2. La argumentación en el documental *contramonumental*

La **'argumentación'**—entendida como la acción de aducir, alegar o presentar argumentos para probar una proposición o conclusión o para convencer de lo que se afirma o se niega ("Argumentación" s.p.)—es una noción central para explicar no únicamente el primer y el segundo documentalismo *monumental* sino también el *contramonumentalismo*. El **primer** y el **segundo *monumentalismo*** tienen en común el reclamar que sus obras sean contempladas como fuente de conocimiento de valor 'científico' por la argumentación demostrativa que les avala al estar ésta basada, según ellos, en: 1) las 'pruebas' audiovisuales registradas y 2) la aplicación de un principio de actuación profesional como la 'objetividad' absoluta o la mitigada. No obstante, cabe precisar que por el tipo de cuestiones que en general ocupan el documentalismo cinematográfico y por el tratamiento que reciben, las argumentaciones de los documentales de ambos *monumentalismos*—pese a tener capacidad demostrativa—son argumentaciones 'probables o plausibles', pero 'no científicas', ya que no siempre se fundamentan en principios o enunciados de 'veracidad garantizada'. Las obras de los dos *monumentalismos* tampoco se organizan alrededor de unas argumentaciones sólo basadas en las estrictas reglas 'de la deducción' sino que sus argumentaciones son esencialmente 'retóricas', es decir que se ordenan a través de leyes 'de inferencia retórica o de persuasión'. El ***contramonumentalismo*** documental—por el contrario—no reivindica en ningún momento que sus trabajos sean tenidos en cuenta como fuente de conocimiento 'de valor científico' y asume sin sombra de rubor que

sus films son argumentaciones más 'posibles' que 'probables o plausibles', estructuradas siguiendo las normas 'de la narración' **(ver 3.3.5)**.

Tradicionalmente, la **'argumentación'** y la **'narración'** se han considerado dos modalidades de pensamiento y de discurso opuestas. Con frecuencia, se contempla la 'argumentación' como una modalidad de pensamiento 'lógico-racional' y la 'narración', como una modalidad de pensamiento 'emotivo-experiencial'[207]. También se presupone que mientras la 'argumentación' es un discurso sobre 'lo real', la 'narración' lo es sobre 'lo ficticio'. Desde una perspectiva racionalista impuesta por la Modernidad, habitualmente se entiende que el pensamiento y el discurso 'argumentativo-científico' es superior y que se corresponde a una etapa más evolucionada del ser humano, en comparación al pensamiento y al discurso 'narrativo-ficticio'. A estos dos últimos—igual de inherentes a las personas y que aparecen a una más temprana edad—se los identifica con un tipo de pensamiento y de discurso inmaduro, sin capacidad de generar conocimiento (Palapanidi 232). De esta manera, no es de extrañar que el **primer *monumentalismo*** no quiera que se le relacione, en ningún caso, con el pensamiento y el discurso 'narrativo-ficticio' y sí, con el pensamiento y el discurso 'lógico-racional'. El **segundo *monumentalismo***, por su parte, no es que difiera en gran medida de los planteamientos del primero en el sentido de que continúa privilegiando el valor 'argumentativo-científico' del documental. Sin embargo, sí impugna la dicotomía 'narración' versus 'argumentación'. Para los segundos *monumentalistas* a veces el relato de los testimonios es el único argumento existente con el fin de vehicular la 'contramemoria' frente al discurso 'dominante' **(ver 2.1.3.4)**. Los segundos *monumentalistas* ya no aceptan que—en todos los

[207] Para más información relacionada, leer el artículo de Kiriakí Palapanidi titulado "Narración y argumentación: dos tipos discursivos, dos modos de pensamiento" (2013) y publicado en el número 25 de *redELE, revista electrónica de didáctica del español como lengua extranjera*.

casos—'narrar' sea contrario a 'argumentar' y que la '(no)narratividad' sea un rasgo definitorio del cine documental.

El documentalismo ***contramonumental*** rechaza, sin excepciones, la producción tradicional de 'saber' basada en dicotomías (conceptos binarios, opuestos y jerarquizados). Los autores de *contramonumentales* hacen suya la opinón de Antonio García Gutiérrez quien asegura que las dicotomías generan 'conocimiento'—no cabe duda—pero un conocimiento 'parcial', 'reduccionista' y 'excluyente' (García Gutiérrez 103–104). Los directores *contramonumentalistas* piensan que las dicotomías no permiten lectura ni pensamiento sobre el mundo histórico desde otro punto de vista que no sea el propio ('dominante' o 'alternativo') y que eliminan, por consiguiente, la oportunidad de caminar hacia un saber 'no jerárquico' sobre la 'realidad'. Por este motivo, los *contramonumentalistas* esquivan tener que escoger como fuente de conocimiento entre 'memoria oficial' y 'contramemoria', en general; y en particular, entre 'Ciencia' y 'Arte'; entre 'Razón' y 'Emoción'; y en el apartado que nos ocupa, entre 'Argumentación' y 'Narración'. Sus obras no se pueden entender sin la voluntad de los realizadores de *contramonumentales* de no querer involucrarse en debates partidistas, polarizados e inmovilistas[208] que en vez de contribuir a profundizar en el 'conocimiento' de lo sucedido en el mundo histórico, petrifican la memoria del pasado y del presente y la convierten en un objecto de posesión y consumo. Ante el debate partidista sobre la 'realidad', el *contramonumentalismo* cinematográfico apuesta por personalizar el relato sobre el pasado y por

[208] De acuerdo con Sergio García en un manifiesto de 1973 titulado "Hacia el 4º cine", éste es un tipo 'Cine Comprometido' porque alerta a los espectadores sobre determinadas realidades. Se dirige a ellos como ciudadanos a los que invita a reflexionar sobre la gestión del bien público, pero en ningún momento les dice explícitamente qué deben pensar ni cómo deben actuar. Es un cine que despierta la conciencia, pero que no la forma (García S. 170). Es político sí, aunque no es partidista. A menudo se confunde la 'política' con el 'partidismo'. Este trabajo quiere subrayar que ambos términos no son sinónimos. Conforme con el portal web de Larousse Editorial *Diccionarios.com*, la 'política' es la "actividad o [el] arte de gobernar un estado u otra comunidad" ("Política" s.p.). En cambio, el 'partidismo' es el "modo de comportarse de quien defiende los intereses de su partido, o de una parte de una colectividad, descuidando el interés general" ("Partidismo" s.p.).

conectar la narración de la experiencia vital de su creador con lo vivido colectivamente en el presente, siempre sin querer imponer una verdad o versión única de la Historia y con el deseo de ahondar en el conocimiento sobre el pasado y el presente **(ver 3.3.3)**.

No es que el autor *contramonumentalista* renuncie a argumentar, al contrario. El director *contramonumentalista*—como practicante de la teoría contemporánea de la argumentación—es aquél que toma conciencia de que "las narraciones pueden funcionar como vehículos para dar razones [o argumentos]" (Olmos 00:02:58-00:03:02) y el que contempla la 'narración' de su propia experiencia de la 'realidad' como una 'argumentación' en sí misma. La narración no de la 'Historia' sino de una 'historia de búsqueda de saber' personal y compartida, abiendo la posibilidad de desatascar debates confrontacionales improductivos y fosilizados e incrementando la probabilidad de catalizar potenciales diálogos vivos sobre el pasado para profundizar en el conocimiento de lo ocurrido de forma 'individual' y 'colectiva' **(ver 3.3.5)**. El realizador *contramonumentalista* comparte con Carl Plantinga que la "narrativa en sí misma no es inherente a lo ficcional o a lo no ficcional" y que ésta puede estar al servicio del 'entretenimiento' y también de la 'información' y del 'conocimiento' (Plantinga, "Rhetoric" 102–104). El creador *contramonumentalista* va incluso más allá que Plantinga. Estima que en caso de que la 'narración' se vea como un tipo de 'texto' y una 'modalidad' de pensamiento exclusivamente 'ficcional', esto tampoco la puede desacreditar como vehículo legítimo para la construcción de 'conocimiento'. En línea con Jacques Rancière en *La fábula cinematográfica* (2005), el *contramonumentalista* no identifica la 'ficción' con la 'mentira' sino con la 'construcción' de un relato sobre la 'realidad' (Rancière 182–83). Una construcción que está sujeta a un 'pacto de honestidad' que se establece entre 'director' y 'espectador' y que supone para el cineasta, comunicarse con la audiencia en base a la 'verdad' de lo que él siente, piensa,

cree y sabe.

2.2.2.2.3. Características formales del documental *contramonumental*

En *El cine de lo real* (2011), Jean-Claude Bernardet plantea que algunos documentales narrados en primera persona se caracterizan por poner en escena la búsqueda por parte de los directores de información sobre lo experienciado en un periodo concreto de tiempo por ellos mismos, por sus familias y/o por sus países de origen. A este tipo de films, Bernardet los etiqueta como **documentales *de búsqueda***[209] y según su criterio, se caracterizan por ser "proyectos que parten de un objetivo bastante preciso y determinado", cuyos creadores no esconden al público que "no saben" si "será alcanzado o no", ni tampoco "de qué forma lo realizarán" (Bernardet 117). A los documentales *de búsqueda* que no monumentalizan la 'realidad', la 'objetividad' y la 'verdad' que proyectan en imágenes, en la presente disertación se los identifica como **documentales *contramonumentales*** porque manifiestan los tres principales rasgos formales de los films producto del *contramonumentalismo* cinematográfico: la 'performatividad', la 'intersubjetividad' y la 'narratividad'[210]. Los documentales *contramonumentales* se pueden definir como **performativos** porque en línea con Stella Bruzzi en *New Documentary: A Critical Introduction* (2001), hacen abiertamente explícita en pantalla la actuación de los realizadores y de los sujetos sociales que participan en la obra como elemento sustancial en la creación del largometraje (Bruzzi 154). Los largometrajes *contramonumentales* se pueden catalogar como **intersubjetivos** porque durante el proceso de

[209] *Pasaporte húngaro* (2001), de Sandra Kogut, y *33* (2003), de Kiko Goifman, son dos ejemplos de documentales de *búsqueda* (Bernardet 117).

[210] Los documentales 'de búsqueda' y los documentales *contramonumentales* pueden compartir rasgos conceptuales, formales y funcionales. No obstante, aquello que diferencia unos de otros es que los *contramonumentales*, a diferencia de los documentales 'de búsqueda', nunca monumentalizan la 'realidad', la 'objetividad' ni la 'verdad' del mundo histórico que proyectan en imágenes.

búsqueda que centra la filmación, el realizador que lo protagoniza construye significados sobre lo ocurrido en el mundo considerando al otro—al actor social y al espectador—y en interacción con él, tanto de manera directa como retórica. Los films *contramonumentales* también se pueden identificar como **narrativos** porque narran la investigación llena de incertidumbres llevada a cabo por un cineasta que comparte su 'historia de búsqueda de saber' para conseguir profundizar en el conocimiento de lo sucedido en el mundo histórico de forma individual y conjunta.

2.2.2.2.3.1. La performatividad

La palabra **'performatividad'** es un término que puede tener y tiene múltiples interpretaciones. Cuando en este estudio se defiende que la 'performatividad' es uno de los rasgos propios de los textos cinematográficos *contramonumentales*, se utiliza para ello argumentos extraídos de los trabajos de dos teóricos de referencia para todo tipo de académicos y profesionales interesados en estudiar el **'documental performativo'**. Bill Nichols y Stella Bruzzi son dos estudiosos que están de acuerdo en que el 'performativo'—como texto audiovisual—es obra de un autor que se ha planteado qué es 'conocimiento'; qué se puede considerar 'saber' sobre el mundo (además de la información fáctica); y si el 'conocimiento' sobre la 'realidad' sólo es válido cuando es 'incorpóreo' y 'abstracto' (basado en leyes universales) o si también puede ser 'legítimo' cuando es 'encarnado' y 'concreto', apoyado en las especificidades de la experiencia personal. Estos dos investigadores también concuerdan en que al idear y al filmar un documental 'performativo', el director apuesta por exponer su persona, sus acciones y sus vivencias ante la cámara para generar 'saber' sobre un mundo envuelto en constantes transformaciones que desbordan epistemologías y métodos de

conocimiento tradicionales y entendimientos y prácticas convencionales. Así, Nichols y Bruzzi explican que en el documental contemporáneo, la 'performance' de los realizadores haya llegado a ser el elemento fundamental para describir algunos de los films que se producen en la actualidad. En ningún momento, ninguno de los dos teóricos habla de documentales *contramonumentales*. No obstante, a través del debate que mantienen sobre aquello que es esencial para denominar 'performativo' a un documental es posible describir los atributos de la 'performatividad' observable en los *contramonumentales*.

Nichols sostiene que el creador de un largometraje 'performativo' es aquel que "subraya la complejidad de nuestro conocimiento del mundo al enfatizar sus dimensiones subjetivas y afectivas" (Nichols, "Introduction" 130). En opinión de este estudioso estadounidense, los films 'performativos' son subjetivos porque aportan un conocimiento inmediato de la 'realidad' encarnado por los directores que los producen y que los protagonizan. Estos cineastas, de acuerdo con Nichols, hablan del mundo histórico de manera indirecta, a través de la filmación de las actuaciones que llevan a cabo en él y de las respuestas afectivas que tienen ante las experiencias que viven. Además según afirma, sustituyen la forma típica del documental *clásico*—organizado en torno a un esquema lógico-racional de planteamiento/solución de un problema—por un esquema afectivo-experiencial de la realidad. Aunque los 'performativos' sean documentales que mantienen el nexo indicativo entre mundo histórico e imagen captada, Nichols concluye que sus realizadores no priman los recursos argumentativos sino los expresivos, los poéticos y los retóricos al representar la realidad registrada (Nichols, "Blurred" 94–100). **Bruzzi**, en cambio, no entiende el adjetivo 'performativo' de la misma manera. Sin negar las dimensiones afectivas y expresivas de los films 'performativos', la investigadora italobritánica afirma que aquello esencial para denominar 'performativo' a un documental no es

que ponga de manifiesto los aspectos 'subjetivos' de un discurso clásicamente 'objetivo', ni tampoco lo es la mera actuación de los directores delante de la cámara. Según la teórica, aquello crucial en el documental 'performativo' es que hace abiertamente explícita la actuación de los realizadores y de los actores sociales que participan en la obra como elemento sustancial en la creación del largometraje (Bruzzi 154).

Bruzzi hereda el concepto de 'performatividad' de investigadores como John L. Austin y establece, a diferencia de Nichols, que los documentales 'performativos' al mismo tiempo que registran la actuación del director y de los actores sociales ante la cámara, realizan una acción: admitir que son una 'construcción' (Bruzzi 154–55). Ella defiende que es equívoco igualar el concepto de 'documental performativo' al de 'performance' o al de 'subjetividad'. Desde su punto de vista, cualquier film documental puede ser considerado resultado de una actuación o puesta en escena subjetiva, ya que lo que los espectadores ven en la pantalla es básicamente distinto a lo que verían si la cámara y el yo que la maneja no estuvieran (Bruzzi 7). Identifico así los dos principales atributos de la 'performatividad' observables en los *contramonumentales*. Por un lado, ésta incorpora la **'reflexividad'** porque los realizadores de *contramonumentales*, al igual que Bruzzi, consideran un signo de franqueza y honestidad admitir ante los espectadores, la intervención deformadora en la representación del mundo histórico no sólo del aparato fílmico sinó la de ellos como operadores. Por otro lado, la 'performatividad' de los *contramonumentales*—basada en la escenificación de la búsqueda de conocimiento sobre el conflicto cognitivo-afectivo vivido (en el pasado y/o en el presente) por parte del documentalista—desestima adjudicar a la **'autotestimonialidad'** un valor referencial absoluto del que se desconfía cuando otras fuentes lo reivindican para sí **(ver 3.3.2)**. Los creadores de los textos *contramonumentales* creen en la 'falibilidad' y la 'incompletud' del saber. Como Esteban

Lythgoe, piensan que debe asumirse “que lo que diga [cualquier testigo, ellos incluidos] puede llegar a ser falso debido a problemas en su percepción o memoria, o incluso por dolo” (Lythgoe 36). Como estipula la teoría del pensamiento complejo de Edgar Morin, están convencidos que “todo conocimiento [que se busca] está siempre en tránsito, porque es inacabado e incompleto” (Uribe 236).

2.2.2.2.3.2. La intersubjetividad

Bill Nichols califica el film documental de “prueba” y de “discurso” sobre el mundo. Además, alinea este tipo de cine con “el placer [o el ansia] de conocimiento, que indica una forma de compromiso social” (Nichols, “Representación” 14 y 232). Las afirmaciones de Nichols—mayoritariamente aceptadas por la teoría cinematográfica clásica—subrayan el valor informativo-argumentativo del documental para legitimar su consideración como fuente de ‘conocimiento’. También explican por qué desde los inicios del documentalismo cinematográfico, sus practicantes se han interrogado sobre de qué manera se puede saber ‘qué’ es conocimiento y ‘cómo’ se puede saber que el ‘conocimiento’ obtenido es ‘válido’. Los practicantes del documentalismo convencional tradicionalmente distinguen ‘objeto’ y ‘sujeto’ como las dos partes integrantes en todo **proceso cognitivo** e históricamente, las categorizan una por encima de la otra. Los directores del **primer *monumentalismo*** abrazan la escisión objeto-sujeto como fórmula para alcanzar ‘conocimiento’ sobre el mundo histórico y defienden la ‘objetividad’—la exclusión del sujeto como parte del proceso cognitivo—como principal garantía de actuación honesta para el conocimiento racional, desinteresado y desapasionado de la realidad. Los realizadores del **segundo *monumentalismo***—por su parte—no comulgan con la escisión radical entre ‘objeto’ y ‘sujeto’ como camino para conocer el mundo y sostienen que

no hay ‘objetividad’ sin ‘subjetividad’. Para los segundo-*monumentalistas*, con el fin de conocer ‘un objeto’—un elemento tangible, un pensamiento, una idea o un proceso—es indispensable contar con alguien que conozca: ‘el sujeto’. Estos cineastas entienden que el conocimiento es resultado de la interacción sujeto-objeto, pero que sin sujeto no hay ‘saber’. Los creadores de **documentales *contramonumentales***, por el contrario, no desmerecen la ‘objetividad’ ni la ‘subjetividad’ como vías para alcanzar ‘saber’ sobre el mundo aunque ellos apuestan por la ‘intersubjetividad’ como garante para construir ‘conocimiento’ y para fundamentar su ‘validez’ **(ver 3.3.3)**.

Los autores de *contramonumentales* interpretan que la **‘intersubjetividad’** se puede definir como un proceso de comunicación recíproco que, parafraseando a Alfred Schütz, hace posible “construir significados considerando al otro y en interacción con él en el mundo de la vida cotidiana, de la región no privada y compartida de la realidad” (Schütz 25). Dentro de las obras de los *contramonumentalistas*, ese ‘otro’ son el resto de ‘actores sociales’ con los que se encuentran y dialogan durante la búsqueda de conocimiento iniciada para un mejor entendimiento del conflicto cognitivo-afectivo personal vivido en relación a sucesos públicos largamente discutidos. Fuera de sus films, ese ‘otro’ con el que los *contramonumentalistas* desean construir significados son los ‘espectadores’ con quienes comparten su historia individual porque comprenden que ésta está implicada en procesos históricos y sociales más amplios y que puede ser de utilidad para aproximarse a ellos desde otro punto de vista que el que imponen las creencias circulantes, ya sean promovidas por la ‘memoria oficial’ o por la ‘contramemoria’. Este tránsito del documentalista de lo ‘individual’ y lo ‘subjetivo’ hacia lo ‘social’ y lo ‘intersubjetivo’ condiciona la **‘forma’ del texto audiovisual *contramonumental***. Éste suele acabar por estructurarse a través de una investigación en la cual el director tiene un

objetivo bastante preciso y determinado, pero no sabe si va a lograr ese objetivo y de qué manera. Por este motivo, la película tiende a volverse un registro documental de una búsqueda, más o menos compleja o laberíntica, durante la cual el realizador se encuentra en conversación consigo mismo y con 'otros' en pro de alcanzar mayor conocimiento sobre lo ocurrido. A partir del diálogo abierto con el resto de voces del relato, se conforma un sistema narrativo en el que el *contramonumentalista* declina la autoridad 'deontológica' y 'epistemológica' para aportar conclusiones, siendo el espectador responsable también de brindar coherencia y sentido al film **(ver 3.3.3)**.

El *contramonumentalismo* cinematográfico vincula el concepto de 'intersubjetividad' al de **'comunidad epistémica'**, ésta conformada por cineastas, actores sociales y espectadores que motivados por obras *contramonumentales*, ponen en común y validan, o no, 'saberes' sobre la 'realidad'. La validación del conocimiento por parte de los integrantes de esta comunidad epistémica no es mecánica ni arbitraria. Idealmente, se da a través de un ejercicio crítico constructivo constante en el tiempo por medio de sujetos que reconocen la 'falibilidad' y la 'incompletud' del conocimiento. Este ejercicio crítico-constructivo supone un cambio de actitud. El paso de la actitud *monumental* a *contramonumental*. La primera actitud es la del que busca, por sistema, vaciar de contenido el relato del 'otro', siempre bajo la idea de que la verdad pertenece a una de las partes y la mentira a la otra. La segunda actitud, la *contramonumental,* es la de aquellas personas que asumen que un documental es una 'construcción fílmica y de significado' resultado de un proceso comunicativo intersubjetivo, que, como escribe Stella Bruzzi, nunca será la realidad sino una interpretación de ella (Bruzzi 5–6). Para los *contramonumentalistas*, al igual que para Jacques Rancière, construir no significa 'mentir'. Éstos estiman, de acuerdo con la World Union of Documentary (WUD), que una vía válida y

legítima para ‘conocer’ el mundo, es interpretar y reconstruir cinematográficamente la ‘realidad’, de manera “sincera y justificable, con la finalidad de apelar a la razón o la emoción, con el propósito de [. . .] ampliar el conocimiento y la comprensión humanas”, planteando los problemas existentes (Sellés, “Compromís” 61; traducción de Ricard Mamblona). Los *contramonumentalistas,* en cambio, no coinciden con la WUD sobre la necesidad de que el documental aporte ‘soluciones’ a los problema del mundo. Ellos no se ven a sí mismos y a los actores sociales como ‘productores’ de saber. Tampoco tratan a los espectadores como ‘consumidores’ de saber. Observan a los tres grupos participantes del proceso comunicativo documental como potenciales ‘coconstructores’ de conocimiento falible y parcial sobre un pasado-presente vivido individual y colectivamente **(ver 3.3.5)**.

2.2.2.2.3.3. La narratividad

El uso de la expresión ‘narrative cinema’ como sinónimo de ‘cine de ficción’— incluso entre los estudiosos del cine documental (Nichols, “Voice” 259)—explica la discusión teórico-práctica existente todavía hoy alrededor del rechazo a la **‘narratividad’** en el documentalismo por parte de los tradicionalistas. La fijación en asociar el cine documental a la idea de fuente de conocimiento de naturaleza científica e instrumental, o dicho en otras palabras, la obsesión de los convencionalistas por desvincular el documental de la ‘ficción’ se sustenta en dos supuestos discutibles. El primero es que la **‘ficción’** hace “caso omiso del mundo” tal y como es, en favor “de la fantasía y la ilusión” (Nichols, “Representación” 150) y “de espectáculos escapistas y postizos” (*Ibid.* 33). El segundo supuesto discutible es que la **‘narrativa’** únicamente puede estar al servicio del ‘entretenimiento’ y no de la ‘información’ y del ‘conocimiento’. Estas creencias influyen drásticamente en el **primer *monumentalismo*** que—como le sucede al

periodismo y a la historiografía tradicionalistas, dominantes hasta los años 60—entiende que el espectador entra a un mundo 'ficcional' a través de la 'narración' y que el mismo accede al mundo 'histórico' por medio de la 'argumentación' **(ver 2.1.2.2.2)**. El **segundo *monumentalismo***—aunque continúa privilegiando el valor informativo-argumentativo del documental y su relación con la representación fiel de la realidad **(ver 2.1.2.2.1)**—es el que impugna la dicotomía 'narración' versus 'argumentación'. Para los segundos *monumentalistas*—vehiculadores de la contrainformación y de la contramemoria frente al discurso dominante—a veces, el relato de un testigo es la única fuente de argumentación existente **(ver 2.1.3.4)**. Por esta razón, ellos ya no aceptan que, en todos los casos, 'narrar' sea contrario a 'argumentar' y ya no asumen, tampoco, que la '(no)narratividad' sea un rasgo definitorio del cine documental.

El ***contramonumentalismo***, mientras tanto, no teme—a diferencia del primer y del segundo *monumentalismo*—que sus trabajos sean considerados 'narrativos' o 'ficcionales'. El realizador de *contramonumentales* comparte con Carl Plantinga que la "narrativa en sí misma no es inherente a lo ficcional o a lo no ficcional" (Plantinga, "Rhetoric" 102–104). El director *contramonumentalista* incluso va más allá de Plantinga al estimar que en caso de que la 'narración' se viera como una 'modalidad textual' exclusivamente 'ficcional', ésta tampoco se podría desacreditar como vehículo legítimo para la 'construcción de conocimiento'. En línea con los filósofos que llevan "ya bastantes años y en particular estos últimos 20 o 30 [. . .] discutiendo sobre las características cognitivas de la ficción" (Olmos 00:13:13-00:13:24), el creador *contramonumentalista* piensa que existe un tipo de saber—el 'narrativo-ficcional'—que se identifica con lo que los epistemólogos denominan **'conocimiento práctico'** y que tiene que ver con desarrollar 'saber' a partir de los 'relatos', al imaginar 'experiencias' y 'situaciones' y al

descubrir cómo se ve el mundo desde la 'perspectiva de terceros' (Olmos 00:14:38-00:16:01). Con todo, no es que el cineasta *contramonumentalista* se limite solo a narrar y renuncie a argumentar, al contrario. Como los teóricos contemporáneos de la argumentación, el *contramonumentalista* toma conciencia de que "las narraciones pueden funcionar como vehículos para dar razones [o argumentos]" (Olmos 00:02:58-00:03:02) y contempla la 'narración' de su propia experiencia de la 'realidad' como una 'argumentación' en sí misma. La suya no es la narración de la 'Historia' sino de una 'historia de búsqueda de saber' dentro de la 'Historia', abriendo la posibilidad de desatascar debates confrontacionales fosilizados e incrementando la probabilidad de catalizar potenciales diálogos vivos sobre el pasado para profundizar en el conocimiento de lo ocurrido de forma individual y colectiva **(ver 3.3.3)**.

Los autores de *contramonumentales* suelen crear ficciones narrativas documentales en primera persona. Abrazan la 'ficción' porque no la identifican con 'mentira' sino con la 'construcción' (Rancière 182–83) de un 'relato personal' sobre la realidad vivida, que está sujeto a un **'pacto de honestidad'** que se establece con los espectadores y que implica para el cineasta, comunicarse con ellos en base a la 'verdad' de lo que él siente, piensa, cree y sabe sobre lo sucedido **(ver 3.3.1)**. El director es reconocido, claramente, por la audiencia como narrador y protagonista de la 'historia de búsqueda de conocimiento' causada por el conflicto cognitivo-afectivo que se está documentando en pantalla. No obstante de acuerdo con Alisa Lebow, el documental *en primera persona* que produce este realizador no es necesariamente siempre, y únicamente, un film del 'yo' en singular, puede ser un largometraje sobre alguien querido, cercano o intrigante. También puede que no sea un trabajo sobre una persona, sino sobre un vecindario, una comunidad, un fenómeno o evento[211] (Lebow 1). Pablo Piedras

[211] De acuerdo con Alisa Lebow en *The Cinema of Me. The Self and Subjectivity in First Person Documentary* (2012), algunos ejemplos de 'cine en primera persona en singular' son: *Fotografías* (2007), de Andrés Di Tella, y *El*

confirma las impresiones de Lebow al afirmar que cuando se observan los procedimientos narrativos de los films 'del yo' "se pueden distinguir modulaciones, mestizajes y mutaciones de la primera persona". Con todo, siguiendo con Piedras, "estas obras mantienen siempre el denominador común de un realizador que es testigo, actor o provocador del registro, transformando la 'lógica de la persuasión' propia del documental institucional y del documental de intervención política, en una 'lógica acorde con los tiempos de incertidumbre y de ruptura' de los sistemas explicativos totalizantes" (Piedras 29). Teniendo en cuenta a Lebow y al mismo Piedras y reutilizando palabras de Edgar Morin, puede deducirse, por tanto, que los *contramonumentales* son documentales que adoptan una 'lógica de la narración' que se nutre de la "incertidumbre en lugar de morir en ella" (Arce 98). Se trata de largometrajes que toman la 'forma narrativa' de una 'búsqueda de saber' bajo una única certeza: el 'conocimiento' que va alcanzarse es construido, es falible y es incompleto **(ver 3.3.1)**.

2.2.2.3. El funcionamiento del documental *contramonumental*

El **'funcionamiento comunicativo'** del documental *contramonumental* es resultado de un 'concepto' y de una 'forma' de cinematografía, de un modo de hacer películas que, como afirma Jonathan Perel, rompe con la lógica didáctico-doctrinal del cine-*monumento* (Perel, "Cine" 517–18). El cine como *contramonumento,* comunicativamente hablando, no está al servicio de una 'memoria oficial'—como el **primer *monumentalismo***—o de una 'contramemoria', como el **segundo *monumentalismo***. El film *contramonumental*—a diferencia

cielo gira (2004), de Mercedes Álvarez. Como ejemplares de 'cine en primera persona en plural', Lebow se refiere a *Flying: Confessions of a Free Woman* (2006), de Jennifer Fox, y a *Tales of the Night Fairies* (2002), de Shohini Ghosh. Las producciones en primera persona—en singular o en plural—no se pueden considerar automáticamente documentales *contramonumentales*. Deben caracterizarse también por no *monumentalizar* la 'realidad', la 'objetividad' y la 'verdad' de las imágenes que proyectan en pantalla.

del *monumental*—no se diseña para transmitir una **'verdad'** absoluta a un público formado por compradores de la 'memoria oficial' o por consumidores de 'contramemoria'. Los autores de *contramonumentales* parten de dos supuestos: 1) que es la audiencia la que tiene la responsabilidad de la construcción de la memoria; y 2) que sólo un proceso memorial interactivo e inconcluso es capaz de garantizar que la memoria de cualquier grupo se mantenga viva (Young, "Edge" 92–96). Ellos contemplan a la audiencia como un grupo de personas integrado por legítimos coconstructores de **'conocimiento'** sobre un pasado-presente. Los directores de *contramonumentales*—en línea con las investigaciones de Louise Rosenblatt—entienden que el significado de una 'obra' nunca responde únicamente a la intención comunicativa del autor sino que adquiere entidad durante el encuentro y la transacción entre 'texto' y 'lector' (Rosenblatt, "Reader" 18). Para los creadores de *contramonumentales*—al igual también que para Rosenblatt—siempre pueden existir y existen interpretaciones alternativas a la probable intención comunicativa de un autor (Rosenblatt, "Writing" 6–7). Entre otros motivos, porque en opinión tanto de los *contramonumentalistas* como de Wolfgang Iser y de Hans Robert Jauss es el lector el responsable último de dar sentido a un texto, al ser él quién llena de contenido los 'espacios vacíos' o las 'indeterminaciones' presentes inevitablemente en cualquier obra.

2.2.2.3.1. La verdad en el documental *contramonumental*

En este trabajo se defiende que los documentales *monumentales*—tanto los del primer *monumentalismo* como los del segundo—son producto de una configuración absolutista, rígida y adoctrinante de qué es la 'realidad' y de qué es la 'verdad'. Los practicantes de ambos *monumentalismos* creen que la representación que hacen de la realidad es la verdad. Los

primeros *monumentalistas*—promotores de lecturas oficiales e institucionalizadas del mundo—acostumbran a autoetiquetarse como investigadores próximos al método 'científico' y a considerar que la finalidad de sus films es difundir la 'verdad' porque imaginan que los espectadores de sus películas albergan la expectativa de que al ver sus largometrajes, recibirán conocimiento exacto sobre el mundo, derivado de una representación documentada, objetiva y racional de la realidad. Los **segundos *monumentalistas***—vehiculadores de lecturas contraoficiales del mundo—suelen autoobservarse como investigadores o científicos 'sociales' y para ellos, la 'verdad' tiene que ver menos con la información proporcionada por documentos y expertos 'oficiales' y más con documentos y expertos 'contraoficiales' y, sobre todo, con el 'testimonio subjetivo de personas privadas' no escuchadas hasta el momento por parte del 'oficialismo' aún siendo testigos—directos o indirectos—de lo ocurrido. No obstante, los autores del *segundo monumentalismo* documental no dejan de ser igual de *monumentalistas* que los del primero. La finalidad de sus films sigue siendo dar a conocer su 'verdad'. En este caso, la verdad que emana de las voces de la 'contramemoria'.

Los **autores del *contramonumentalismo* documental**—del mismo modo que los *monumentalistas*—consideran que la 'verdad' emerge en la correspondencia entre una 'proposición sobre la realidad' y la 'realidad'. Sin embargo para los directores de *contramonumentales*, la verdad no es algo que se 'tiene' o que se 'posee' sino algo que se 'busca' y que no se sabe cuándo será encontrado ni si será encontrado. Los realizadores de *contramonumentales* son exploradores de la verdad que en su búsqueda, aceptan y conviven con la 'incertidumbre' de quizás no encontrarla **(ver 3.3.5)**. Como herederos en parte del Posmodernismo, piensan que la incertidumbre también es parte de la realidad y que para llegar a la verdad, hay que conocer la realidad tanto en sus manifestaciones de 'orden' como en las de

‘caos’ (Arce 95). Los productores de *contramonumentales*—más próximos al ‘pensamiento complejo’ que al llamado ‘pensamiento posmoderno’—entienden que la verdad se puede definir como “producto de un proceso intersubjetivo en el que convergen múltiples [involucrados,] dimensiones, escalas y temporalidades” y que resulta de “un contexto determinado en el que existe capacidad de diálogo entre lo local y lo global” (*Id.* 97–98). Los *contramonumentalistas* rehúyen las verdades ‘universales’. Reconocen—como Theodor Adorno y Edgar Morin—que la apuesta por lograr la ‘universalidad’ o la ‘totalidad’ es, en sí misma, una aspiración a la ‘verdad’, pero creen que “la totalidad es la no verdad” y que “la imposibilidad de la totalidad [sí] es una verdad” (Morin 87). Esta línea de pensamiento implica que para este tipo de cineastas, la verdad es una proposición que nace de aceptar la ‘búsqueda’ permanente de conocimiento; la ‘incertidumbre’ sobre si será alcanzado o no; el ‘diálogo’ con el ‘otro’; y la ‘incompletez’ del resultado. Estos rasgos de la verdad *contramonumentalista,* sin embargo, no deben llevar a confundir el *contramonumentalismo* con el ‘escepticismo’ o el ‘relativismo’. El *contramonumentalismo* no niega la existencia de la verdad y que el ser humano sea capaz de conocerla. Tampoco sostiene que la verdad sobre la realidad sea ‘subjectiva’, es decir, que dependa de cada sujeto cognoscente.

Las obras *contramonumentales* son producto de una configuración liberal, flexible y no adoctrinante de qué es la ‘realidad’ y de qué es la ‘verdad’. Los creadores de *contramonumentales* interpretan que la **‘realidad’** que aparece en sus documentales ‘es una construcción fílmica y de significado’. Los realizadores de *contramonumentales* intuyen que la **‘verdad’** que buscan por medio de sus largometrajes es una verdad ‘viva’ y ‘compleja’, es decir, en proceso de ser hallada. Aunque no sepan cuándo, los *contramomumentalistas* piensan y sienten que llegar a la ‘verdad’ requiere un camino de diálogo ‘interno’ y otro ‘externo’. Los

directores de *contramonumentales* empiezan con la exploración de la 'verdad' en su propio 'interior' y el conflicto cognitivo-afectivo que les genera esta exploración, les lleva a la acción de buscar la 'verdad' también en el 'exterior' y en 'interacción' con los demás **(ver 3.3.4)**. Los *contramonumentalistas* tienen la honestidad y la valentía de buscar la verdad, independientemente de si ésta encaja, o no, con los consensos establecidos o con cualquier tipo de interés de carácter ideológico. 'Honestidad', entendida como 'franqueza' y 'sinceridad' del que desea alcanzar la 'verdad' y del que tiene la intención de, por el camino, no engañarse 'a sí mismo' y de no engañar 'a los demás'. 'Valentía', contemplada como el impulso de aquél—que sin ínfulas de héroe—está dispuesto a aceptar el descubrimiento de la 'verdad' sin importarle las consecuencias 'para sí mismo' o 'para los demás'. Los *contramonumentalistas*—en contraste con los *primeros* y los *segundos monumentalistas*—demuestran una 'voluntad incondicional de verdad'; de conocer la persona que son y la comunidad a la que pertenecen; y de superar la cómoda 'polarización de la verdad' en la que viven, confortablemente, los promotores de la 'memoria oficial' y los impulsores de la 'contramemoria'.

2.2.2.3.2. El conocimiento en el documental *contramonumental*

Los realizadores de documentales *contramonumentales* tienen la idea de que el **'conocimiento'** se construye, no se transmite. A diferencia de los autores del primer y del segundo *monumentalismo*, los directores de *contramonumentales* no se presentan como 'agentes transmisores del saber' ni consideran que sus films 'contengan y difundan' un conocimiento 'indiscutible' sobre el mundo histórico. Los creadores de *contramonumentales* no buscan fundamentar la validez de su discurso en 'documentos' y 'expertos oficialistas', como los primeros *monumentalistas*. Tampoco concentran esfuerzos—como los segundos—en demostrar

la solidez de su contribución por medio de los 'documentos contraoficiales', de 'expertos contraoficialistas' o de los 'testimonios de personas privadas' que aportan. Ellos piensan que el 'saber' que puede extraerse de sus documentales tiene 'valor' por ser resultado de la interacción activa con otros sujetos: actores sociales y espectadores. El cineasta *contramonumentalista* cree en la **'intersubjetividad'** como vía válida—aunque no la única[212]—para llegar a un mejor entiendimiento de la 'realidad' por considerar que éste tiene más probabilidades de alcanzarse si se construyen significados considerando al 'otro' y en interacción 'con él'. Este tipo de cineasta no presupone que los actores sociales sean sólo personas que validan una 'argumentación' o una 'contraargumentación'. No contempla que los espectadores sean 'sujetos pasivos' que albergan la expectativa de que al ver sus largometrajes, recibirán un saber exacto sobre la realidad. Tampoco ve a los integrantes del público como compradores de la 'memoria oficial' o como consumidores de la 'contramemoria'. Al contrario, a actores sociales y a espectadores, los considera posibles y legítimos 'coconstructores' de discursos no 'oficialistas' ni 'contraoficialistas' sobre un pasado-presente en cuyo conocimiento quiere avanzar y profundizar **(ver 3.3.5)**.

Los documentales *contramonumentales* no se pueden comprender sin la voluntad de sus productores de no querer involucrarse en debates históricos, políticos, sociales y económicos partidistas, polarizados e inmovilistas que en vez de contribuir a ahondar en el conocimiento de lo sucedido, petrifican la memoria del pasado y del presente y la convierten en objecto de posesión y de consumo. Los realizadores de *contramonumentales* interpretan que el 'saber'

[212] Los *contramonumentalistas* no desmerecen la 'objetividad' ni la 'subjetividad' como vías para el conocimiento del mundo histórico. Estos cineastas, a diferencia de los primeros *monumentalistas*, no entran en la discusión entre el valor del saber en función de si éste se califica de 'objetivo' o 'subjetivo'. En contraste con los segundos *monumentalistas*, tampoco defienden que no se puede aspirar a hacer 'documentales objetivos' sin aceptar que en ellos interviene la 'subjetividad'. Los directores *contramonumentalistas* apuestan por la 'intersubjetividad' por entender que ésta, parafraseando a Alfred Schütz, hace posible "construir significados considerando al otro y en interacción con él en el mundo de la vida cotidiana, de la región no privada y compartida de la realidad" (Schütz 25).

producto de la confrontación entre 'memoria oficial' y 'contramemoria' es un tipo de 'conocimiento' que se ha revelado como 'estancado', 'parcial', 'reductor' y 'excluyente' porque el choque entre 'memorias' no permite lecturas ni pensamientos sobre la 'realidad' desde otro punto de vista que no sea el propio y elimina, por consiguiente, la oportunidad de caminar hacia un conocimiento 'multidimensional'. Los autores de *contramonumentales* sienten que es posible ampliar el 'saber' sobre el mundo histórico a través del **'microrrelato'**, una historia de búsqueda 'personal' e 'intersubjetiva construida sin recurrir al 'antagonismo' con las distintas 'visiones' e 'interpretaciones' existentes sobre la 'realidad'; una pesquisa planteada desde la 'pluralidad' y la 'diversidad' de 'métodos de investigación'. Los creadores c*ontramonumentalistas* esquivan el viejo debate 'académico-monumentalista' que enfrenta los enfoques 'cuantitativo' y 'cualitativo' como métodos de investigación para el abordaje del conocimiento de la realidad. También rehúyen la imposición del 'positivismo' o del 'método científico' como única forma a través de la cual el individuo puede conocer el mundo que le rodea en profundidad. Los *contramonumentalistas* asumen la imposibilidad del conocimiento 'total' y 'absoluto' de la realidad, por lo que se enfocan en conocer ni que sea sólo una parte limitada del mundo y para ello, recurren a algunas prácticas del 'pluralismo metodológico' y a algunos postulados teóricos del 'pragmatismo' y del 'pensamiento complejo' **(ver 3.3.1)**.

El **'pluralismo metodológico'** de los directores de documentales *contramonumentales* se observa en que éstos acostumbran a aportar por medio de sus films diferentes tipos de 'datos' sobre el mundo, proporcionados por distintas 'fuentes' y obtenidos a través de variados 'métodos'. Los autores de *contramonumentales* ponen en práctica tres principios para acceder al conocimiento: 1) tener en cuenta tanto los 'datos' racionales como los emocionales; 2) abrazar toda 'fuente' de saber al alcance; y 3) no descartar ningún posible 'método' de investigación. En

este sentido, a los creadores de *contramonumentales* se los puede considerar personas pragmáticas por dos motivos: 1) porque se alejan de 'guerras metodológicas' propias de cineastas *monumentalistas*; y 2) porque se centran en la consecución de sus metas cognitivas—profundizar en el conocimiento de lo vivido individual y colectivamente[213]—más que en la discusión sobre cómo lograrlas. Otras dos características del **'pragmatismo'**—enumeradas por Sandra Meza—que pueden verse reflejadas en los cineastas *contramonumentalistas* y en sus trabajos cinematográficos son: 1) el defender que "la indagación humana cotidiana (nuestra interacción diaria con el medio ambiente físico y social) es tan importante (análoga) como la indagación científica y experimental"; y 2) el aceptar que "la búsqueda del conocimiento y la representación de la realidad son falibles, no exentas de posibilidad de error" (Meza 5–6). Siguiendo también algunos de los postulados, en este caso, de la teoría del **'pensamiento complejo'** de Edgar Morin, los *contramonumentalistas* demuestran, con sus films, que creen que el conocimiento se construye más allá de las reglas tradicionalmente establecidas por la 'Razón' y la 'Ciencia' aunque sin descartarlas totalmente. Igualmente, se puede decir que se hacen cargo de la 'falibilidad' del saber al asumir, como Morin, que "todo conocimiento está siempre en tránsito, porque es inacabado e incompleto"[214] (Uribe 236).

[213] Los *monumentalistas* son conscientes que aquello que el público sabe y el modo en que utiliza el conocimiento que tiene son cuestiones de importancia 'social' e 'ideológica' que pueden determinar la forma de actuar de las personas. Los primeros *monumentalistas* animan a la audiencia a incidir en la realidad en beneficio de los intereses del *status quo* y cuando se muestran críticos con él, impulsan al espectador a 'reconfigurarlo', pero nunca a 'subvertirlo'. Los segundos *monumentalistas*, en cambio, promueven que el público ponga en duda y socave el estado de las cosas establecido por la Historia o 'memoria oficial'.

[214] Las palabras que Edgar Morin escribe en 1990 en relación a las ideas de los practicantes del 'pensamiento complejo' sobre la naturaleza del 'conocimiento' parecen ser el preludio de las que James Young publicará diez años más tarde en referencia a las opiniones de los creadores de *contramonumentos* 'arquitectónicos' sobre la 'memoria'. Los *contramonumentalistas*, asegura Young, piensan y sienten que únicamente un proceso memorial dinámico y permanentemente incompleto es capaz de garantizar que la memoria de cualquier grupo se mantenga viva (Young, "Edge" 92–96).

2.2.2.3.3. Características funcionales del documental *contramonumental*

La **'transaccionalidad'**, la **'indeterminación'** y la **'apertura interpretativa'** son tres características que explican cómo funcionan—comunicativamente hablando—los *contramonumentales*, documentales que reflejan una búsqueda de 'conocimiento' sobre un pasado-presente en la que sus directores están personalmente implicados delante y detrás de la cámara. Los realizadores de *contramonumentales*—en línea con las investigaciones de Louise Rosenblatt—entienden que el significado de una 'obra' no se halla sólo en el 'texto' ni tampoco sólo en el 'lector' o **'espectador'** sino que éste adquiere entidad durante el 'encuentro' y la **'transacción'** entre ambos. Los autores de *contramonumentales* admiten distintas interpretaciones a la intención comunicativa que originalmente tenía su **'mensaje'** porque son conscientes de que los films que estrenan contienen espacios vacíos o **'indeterminaciones'** que—parafraseando a Wolfgang Iser—pueden dar pie a la participación activa de los 'lectores-espectadores' en la configuración del sentido de su 'texto' cinematográfico. Al no presuponer una única posible lectura sobre los hechos, privados y públicos, abordados en sus largometrajes, los creadores de *contramonumentales* no tratan a los espectadores como compradores de 'memoria oficial' ni tampoco como consumidores de 'contramemoria', sino como potenciales y legítimos coconstructores de discursos sobre lo vivido, individual y colectivamente, en un pasado-presente. Los *contramonumentales* son documentales que, a diferencia de los *monumentales*, no tienen por objeto ser ni 'didácticos' ni 'adoctrinantes'. Sus productores no aspiran a que los 'espectadores'—después de ver su trabajo—piensen, sientan o actúen en alguna dirección, es decir, 'a favor' o 'en contra' del relato oficial de los acontecimientos. Los *contramonumentalistas* eluden, precisamente, tener que decirle al público qué pensar, sentir o cómo actuar sobre lo relatado porque quieren dar **'apertura interpretativa'** a todas sus

comunicaciones **(ver 3.3.3)**. Ellos persiguen devolver a la audiencia la 'responsabilidad' de construir la memoria de lo ocurrido en el mundo histórico.

2.2.2.3.3.1. La transaccionalidad

Es en la **'Teoría Transaccional' de Louise Rosenblatt** donde se destaca, por primera vez, el papel del **'lector/receptor'** en la interpretación final del 'texto literario'. Esta teoría—que tiene muchos puntos en contacto con los planteamientos de la 'Estética de la Recepción' de la que se tratará en los dos próximos apartados—es esbozada por Rosenblatt en *Literature as Exploration* (1938), presentada formalmente en *The Reader, the Text, the Poem* (1978) y desarrollada en ensayos posteriores. En todos estos escritos, la pedagoga estadounidense adopta el término **'transacción'** para en la ya entonces muy estudiada tríada 'autor/emisor-texto/mensaje-lector/receptor', poner el foco en el proceso de interacción entre 'texto/mensaje' y 'lector/receptor' durante el acto de 'lectura' como momento fundamental para la significación de una obra, tal como explica la misma Rosenblatt en un fragmento de su artículo "Language, Literature and Values" (1985):

> Mi punto de vista del proceso de lectura como transaccional afirma que la obra literaria *ocurre* en la relación recíproca entre el lector y el texto. Llamo a esta relación una transacción a fin de enfatizar el circuito dinámico, fluido, el proceso recíproco en el tiempo, la interfusión del lector y el texto en una síntesis única que constituye el significado ya *se trate de un informe científico o de un poema*. (Rosenblatt, "Language" 67; la cursiva es mía).

De las palabras de Rosenblatt, se puede deducir que la 'Teoría Transaccional' era y es aplicable a todo tipo de textos, incluidos los audiovisuales como en el caso del documental cinematográfico. Por tanto, es importante aclarar que cuando en esta disertación se habla de **'transaccionalidad'** como rasgo fundamental del funcionamiento comunicativo de los *contramonumentales* es para subrayar que ya en el instante de concebir este tipo de documentales, sus autores—en contraste con los de los largometrajes *monumentales*—descartan la creación de obras con mensajes 'unidireccionales'. Ellos contemplan al 'espectador/lector/receptor' de sus misivas como una figura fundamental en el proceso de comprensión de sus trabajos porque consideran que éste no es un simple consumidor de 'informaciones' sino que tiene un papel capital en la significación final del 'texto fílmico' **(ver 3.3.1)**.

Cuenta Rosenblatt—y asumen los cineastas *contramonumentalistas*—que el 'lector/receptor' y el 'texto/mensaje' son mutuamente dependientes y que cuando el 'lector' realiza el acto de leer, tiene lugar un proceso de transacción 'bidireccional' entre 'uno' y 'otro' que transforma a ambos. El 'texto'—que previamente contenía un significado potencial—adquiere una significación actualizada por el 'lector', relacionada con el 'texto original', pero no idéntica a la pretendida por el 'autor'. Para Rosenblatt y para los directores de *contramonumentales*, el significado de una obra no se halla ni en el texto ni tampoco sólo en el lector. El significado de la comunicación no existe de antemano en ninguno de ellos, sino que adquiere entidad durante el encuentro y la transacción entre ambos (Rosenblatt, "Reader" 18). En este proceso, el 'lector' también se transforma porque en el encuentro entre 'texto' e 'individuo' se produce un diálogo único, irrepetible y enriquecedor que implica una compleja serie de operaciones mentales y emocionales. Cada 'lectura'—según Rosenblatt y también

según los realizadores de *contramonumentales*—es una 'experiencia' particular que involucra un 'texto' particular y a un 'lector' particular, ambos bajo unas 'circunstancias' igualmente particulares (Rosenblatt, "Literature" 92). Sí que es probable que los 'lectores' que compartan una cultura común y lean un 'texto' en unas circunstancias similares, actualicen 'textos' de manera semejante. No obstante, nunca un mismo 'texto' será comprendido exactamente igual por los 'individuos' que lo lean porque la 'experiencia' de la 'lectura' es personal. Con base a esta visión de la 'lectura' promovida por Rosenblatt y adoptada por los *contramonumentalistas*, se deduce que la comprensión de un 'mensaje' o de una 'obra' está determinada no únicamente por el 'autor' y por el 'texto', como piensan los *monumentalistas*, sino también por el 'lector/receptor' que es 'coconstructor' del 'texto', por su momento personal y además, por el contexto temporal, histórico y cultural en el que vive.

En opinión de Rosenblatt—y probablemente, de cualquier director *contramonumentalista*—a medida que el 'lector' avanza en una 'lectura', su cultura; la sociedad que lo rodea; la situación y el propósito que le llevó a ese 'texto' particular en ese momento particular; sus experiencias pasadas; sus supuestos; cualquiera de sus preocupaciones presentes; sus necesidades; sus frustraciones e incluso su estado físico actual son factores que influyen en cómo va a interpretar el 'texto' (Rosenblatt, "Literature" 92–93). Antes de Rosenblatt en la literatura y de los realizadores *contramonumentalistas* en el cine, el **acto de lectura** nunca se había observado en estos términos. La hermenéutica tradicional—definida como la "teoría de la interpretación de los textos" ("Hermenéutica" s.p.)—no tenía en cuenta la posible influencia de diversos factores en la interpretación de un texto por parte del lector y había establecido que la comunicación era sólo posible en una dirección, del 'texto' al 'lector' y no a la inversa. Rosenblatt, con su 'Teoría Transaccional', y los autores *contramonumentalistas*, con sus

principios, hablan de comunicación 'bidireccional' y, también, 'multidireccional', ya que los libros y los *contramonumentos* pueden generar y generan no sólo transacciones entre lector/espectador y texto sino entre el texto y diferentes grupos de personas, sean expertos o no, de manera síncrona o asíncrona. La comunicación 'multidireccional' es un tipo de comunicación en la que varias personas participan activamente, intercambiando información y expresando sus ideas de forma simultánea o no. En lugar de ser una comunicación unidireccional, donde solo una persona habla (autor/texto) y las demás (lectores/espectadores) escuchan, en la comunicación 'multidireccional' todos tienen la oportunidad de hablar y escuchar a los demás. En el caso concreto del documental *contramonumental*, las interacciones pueden ocurrir tanto en el espacio físico donde se encuentra el *contramonumento* (la sala de cine u otro lugar privado de visionado) como en los medios de comunicación, por ejemplo, en publicaciones digitales, foros y en redes sociales.

2.2.2.3.3.2. La indeterminación

Los documentales *contramonumentales* se caracterizan por la **'indeterminación'** del mensaje que transmiten. Presentan este rasgo porque son largometrajes que no tienen por objetivo ser didácticos ni adoctrinantes. Los realizadores de *contramonumentales* no difunden misivas que oficializan una perspectiva de la realidad acorde con la Historia o 'memoria oficial' y con el *status quo*. Tampoco propagan mensajes que dan voz a la 'memoria contraoficial' o 'contramemoria' y que ponen en tela de juicio el *establishment*. A través de sus films—a diferencia de los *monumentalistas*—este tipo de cineastas no diseminan mensajes que propagan un determinado punto de vista: el 'oficial' o el 'contraoficial'. No crean obras que pretenden constituirse en relato 'dominante' para conformar una identidad colectiva determinada que

vincule históricamente a los habitantes de un mismo país con la intención de promover estabilidad social en el futuro. Los directores de *contramonumentales* no quieren fomentar la participación en debates sociales, políticos y/o económicos polarizados e inmovilistas que en vez de contribuir a profundizar en el conocimiento de lo sucedido, corroboran una versión cerrada de la Historia nacional, petrifican la memoria del pasado y del presente y la convierten en un objeto de posesión y consumo **(ver 3.3.3)**. La 'indeterminación' del mensaje característica de los films pertenecientes al *contramonumentalismo* cinematográfico hace difícil que estas películas—en contraste con las del *monumentalismo*—puedan etiquetarse como trabajos de 'propaganda' o de 'militancia'. Los 'autores' de *contramonumentales* no observan a los '**espectadores'** como compradores de 'memoria oficial' o como consumidores de la 'contramemoria'. Los consideran personas con 'poder' y 'autoridad' para coconstruir discursos sobre un pasado-presente.

Los productores de *contramonumentales*—próximos a las ideas de la 'Teoría Transaccional' de Louise Rosenblatt y a las de la **'Teoría o Estética de la Recepción'** de Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser—contemplan a los 'espectadores' como figura central en la significación de cualquier documental. Con los *contramonumentalistas*, el documental se interpreta como un producto cuyo significado final depende del 'espectador'/'receptor'. No es que con ellos ocurra un cambio de paradigma en el estudio de los tres elementos principales de cualquier comunicación—emisor-mensaje-receptor—porque la recepción es tenida en cuenta—de una manera u otra—en casi toda la teoría del documentalismo del siglo XX y XXI. Más bien, ellos proponen una traslación de protagonismo hacia el 'receptor'/'destinatario' del film, ya que de él se entiende que depende la significación misma de la 'obra'.

Los realizadores de *contramonumentales* hacen suyas las palabras de **Hans Robert**

Jauss cuando en referencia en este caso a la 'obra literaria', define al 'lector' como una fuerza activa y creativa:

> En el triángulo formado por autor, obra y público, este último no constituye sólo la parte pasiva, un mero conjunto de reacciones, sino una fuerza histórica, *creadora* a su vez. La vida histórica de la obra literaria es *inconcebible sin el papel activo* que desempeña su destinatario. (Jauss 68–69; la cursiva es mía).

Tanto para Jauss como para los directores de *contramonumentales*, un 'texto', ya sea escrito o audiovisual, nunca va a poder ser interpretado de la misma manera en la que fue concebido por su 'autor' porque leer o visionar una 'obra' supone, en sí mismo, actualizar el 'texto original'. Para ellos, esta constante actualización—activa y creativa—da lugar a una multiplicidad de interpretaciones y de 'nuevos textos' cuya existencia merece ser tenida en cuenta.

Wolfgang Iser es quien—dentro de la 'Teoría o Estética de la Recepción'—explica los entresijos del proceso de actualización y para ello, formula el concepto de **'espacios de indeterminación'**, expresión terminológica según la cual el diálogo entre 'texto-lector' durante el acto de interpretación de una comunicación se articula en torno a vacíos de información que el autor deja en la obra, conscientemente o no, para que el receptor los complete **(ver 3.3.2)**. Iser afirma—y los autores de *contramonumentales* asienten—que un texto originalmente es indeterminado y que permanece incompleto hasta que un lector llena dichos espacios 'en blanco' con su bagaje personal, cultural y social y con sus vivencias. Estos vacíos, esta falta de determinación de la obra, no es que sean errores, no son fallas de los autores—ya sean escritores o cineastas—son espacios que reclaman la participación de los 'lectores/receptores' en la

configuración del sentido del texto y que hacen posible la concreción particular de la obra (Iser 280). El teórico alemán y los productores de *contramonumentales* están convencidos de que la 'indeterminación' generada por los 'espacios vacíos' es la que activa y moviliza al 'lector' para realizar una búsqueda de sentido de la 'obra' mediante una serie de conjeturas, inferencias, saltos lógicos y suposiciones que utiliza para completar el texto y hacerlo coherente desde su perspectiva individual. Con estas ideas, Iser y los *contramonumentalistas* cuestionan abiertamente la hermenéutica tradicional porque ésta parte de la premisa de que la comunicación es sólo posible en una dirección, del 'texto' al 'lector' y porque tiende a creer que el significado del 'texto' se encuentra oculto en el mismo 'texto'.

2.2.2.3.3.3. La apertura interpretativa

La **'apertura interpretativa'**—o interpretación abierta de mensajes sobre eventos pasados y presentes—es otra de las características de las misivas que los *contramonumentales* comparten con la audiencia. A diferencia de los autores del primer y del segundo cine *monumental*—que contemplan el 'mensaje' de un documental como un texto 'cerrado'—los realizadores del cine *contramonumental* observan las 'misivas' que ponen en común a través de sus films, como **textos 'abiertos'** a la espera de ser interpretados por los 'receptores/espectadores' de sus trabajos. Este hecho pone en claro la naturaleza ambigüa y polisémica de las producciones *contramonumentales*, largometrajes resultado de una concepción del documental en la que el **'espectador'** es un receptor activo, potencial y legítimo coconstructor de discursos sobre un pasado-presente. Los creadores de *contramonumentales*—en contraposición con los primeros *monumentalistas*—no buscan con sus 'mensajes' que los espectadores hagan suyo un punto de vista sobre el mundo histórico que suscribe los discursos

‘dominantes’ que configuran la ‘memoria oficial’. Ellos—en contraste con segundos *monumentalistas*—tampoco pretenden con sus ‘misivas’ que los receptores de sus films asuman los discursos ‘alternativos’ de la ‘contramemoria’. Los *contramonumentalistas* ansían profundizar—con la cooperación del público—en la comprensión de lo vivido, individual y colectivamente, escapando de cualquier posible monumentalización de una versión u otra sobre lo acontecido. Los *contramonumentales* son documentales que no pueden entenderse sin la firme voluntad de sus directores de no querer involucrarse en debates partidistas, polarizados e inmovilistas que en vez de contribuir a ahondar en el conocimiento de lo sucedido en el mundo histórico, petrifican la memoria y la convierten en un objeto de posesión, de consumo y de conflicto.

Los productores de *contramonumentales*—al igual que **Umberto Eco**—juzgan la ‘apertura interpretativa’ como una característica constitutiva de todo trabajo artístico y como un rasgo distintivo de ciertas tendencias estéticas contemporáneas que—como el *contramonumentalismo*—buscan de manera deliberada otorgar mayor libertad lectora a los intérpretes de las obras. Los autores de *contramonumentales*, también como Eco, piensan que las **‘obras abiertas’** son aquellas que portan “un mensaje fundamentalmente ambiguo” (Eco 15) que el autor entrega “al intérprete más o menos como piezas de un mecano, desinteresándose aparentemente de adónde irán a parar las cosas” (*Ibid.* 33). A los realizadores de *contramonumentales*, sin embargo, sí les importa cómo el ‘espectador/receptor’ interpretará el documental que le presentan. Aquello que no les interesa es imponer ‘unidireccionalmente’ un determinado sentido a los acontecimientos ocurridos. Los creadores de *contramonumentales* no están de acuerdo en que haya una única experiencia privilegiada de la realidad ni una lectura exclusiva y hermética de la misma, por lo que aspiran a que el público complete los espacios

vacíos o indeterminaciones presentes en el 'texto' cinematográfico que filman para así, poder dialogar con el 'espectador' sobre un pasado-presente no clausurado **(ver 3.3.1)**. Los *contramonumentalistas* apuestan por generar 'textos abiertos' porque, a diferencia de los 'cerrados', éstos no tienen un carácter expositivo que promueve una sola e irrefutable interpretación de la realidad. No quieren dirigir al 'receptor' hacia qué debe sentir y pensar o hacia cómo debe actuar. En lo que están interesados es en dar una libertad lectora al 'destinatario' que le permita, en el presente y en el futuro, hacer una interpretación textual distinta a la inicialmente prevista por ellos como autores del documental.

Los directores de *contramonumentales*—del mismo modo que **Roland Barthes**—están convencidos de que una obra artística debe ser siempre una 'obra abierta'. No sólo para que ésta no se cierre a posibilidades interpretativas o para que no censure lecturas variables sino también para que no se vuelva una tabla de piedra, para que no se monumentalice, para que no se vuelva invisible[215], y para que no se muera. **Lewis Mumford** ya en los años 30 escribe: "la roca [la 'obra cerrada'] sugiere un falso sentido de continuidad y una afirmación ilusoria de vida" (Young, "Piedras" 82). **Rosalind Krauss**, tiempo más tarde, especifica que cualquier texto 'cerrado', 'petrificado' o 'monumentalizado' es incapaz de referirse a otra cosa, más allá de sí mismo y por tanto, de mantenerse en vida (*Id.*). Tanto Mumford como Krauss son dos estudiosos de la arquitectura y del arte citados por James Young en "Cuando las piedras hablan" (2000), artículo en el cual este investigador compara el 'cierre interpretativo' de los trabajos *monumentales* con la 'apertura interpretativa' de los *contramonumentales*. En este escrito referido, Young describe las obras *contramonumentales* como construcciones abiertas e

[215] Robert Musil advierte en sus escritos sobre los monumentos de la indiferencia que los ciudadanos acababan mostrando hacia éstos. Unos monumentos que pueden llegar a pasar inadvertidos e incluso en convertirse en, como él mismo escribe, "invisibles" e "impregnados de algo que repele su atención" (Musil 61).

inconclusas, diseñadas con la finalidad de no liberar al público de la tarea activa de recordar para así, mantener viva la memoria de lo acontecido (Young, "Piedras" 80 y 82). En la misma línea se expresa Jonathan Perel cuando afirma que existe la necesidad de producir películas que funcionen como *contramonumentos,* films que sorteen la lógica didáctico-doctrinal de los 'textos cerrados', que rehúyan hacerse cargo de recordar y que devuelvan a la audiencia la responsabilidad de la construcción de la memoria (Perel, "Cine" 517–18). Principalmente, porque—de acuerdo con Perel, con Young y con los *contramomumentalistas*—la memoria no es de nadie. No es un producto ideológico ni tampoco es un producto comercial. No es propiedad de algunos sino tarea constructiva de todos.

CAPÍTULO 3. *CONTRAMONUMENTALISMO* DOCUMENTAL: SELECCIÓN Y ANÁLISIS DE UNA MUESTRA REPRESENTATIVA

En este capítulo 3, se presentan y se examinan **cinco documentales *contramonumentales*** realizados en España, México, Chile, Argentina y Brasil. La elección de largometrajes procedentes de los países mencionados responde a la voluntad de investigar la existencia, o no, de *contramonumentales* a ambos lados del Atlántico; en los estados de mayor producción cinematográfica en español y en portugués (Caballero 16); y en un periodo de 20 años después de empezar el siglo XXI. La lista definitiva de cinco ejemplares de films *contramonumentales* es resultado de cuatro fases de **criba de títulos** que se resumen a continuación.

En una **primera fase**, la lista inicial de largometrajes susceptibles de ser documentales *contramonumentales* es elaborada después de realizar un trabajo de exploración bibliográfica que incluye textos impresos y en línea sobre la producción documental en cada uno de los países mencionados y en los periodos referidos **(para más detalle, ver 1.5)**. En una **segunda fase** de la criba y con el fin de reducir el número de films candidatos a formar parte de la muestra final, se lleva a cabo un nuevo filtraje por medio de la lectura atenta de las sinopsis de cada una de las obras listadas para detectar trabajos con rasgos conceptuales, formales y/o funcionales *contramonumentales* y para descartar aquellos títulos que no parecen coincidir con los parámetros de búsqueda.

La **tercera fase** de preselección de documentales se ve condicionada por la posibilidad de acceso, o no, a las películas elegidas hasta el momento. El no acceso a algunos films está condicionado por distintos factores. Entre ellos, las restricciones del préstamo interbibliotecario;

la falta de presupuesto para la compra de un número elevado de documentales de interés no generalizado; y la no venta y distribución de copias de los largometrajes en Estados Unidos o en España. Aquellos largometrajes a los que sí se puede acceder, se someten a un nuevo cedazo, éste efectuado en el momento de visionar por primera vez las cintas y mediante una **herramienta con quince preguntas** para la confirmación de la presencia, o no, de características establecidas como propias de los *contramonumentales* **(ver 2.2.2)**. En la **cuarta y última fase** para la selección definitiva de los films a analizar, se tienen en cuenta los dos motores que motivan la investigación: la necesidad de proporcionar un ejemplar de documental *contramonumental* de cada uno de los cinco países estudiados y la obligatoriedad de que los largometrajes estén producidos entre el 2000 y el 2020.

Respecto al posterior **análisis de los films** finalmente incluidos en la muestra, éste tiene lugar en dos etapas. La **primera** en la que, de vuelta, se visionan los documentales seleccionados—*Señorita Extraviada* (2001, México), *Los Rubios* (2003, Argentina), *El cielo gira* (2004, España), *Santiago* (2007, Brasil) y *El pacto de Adriana* (2017, Chile)—supone el uso de una **nueva herramienta** para en este caso, anotar el minutaje y el contenido de los fragmentos de película que han de servir como argumento en favor de su catalogación como *contramonumental*. La **segunda etapa** de análisis de los largometrajes consiste en la escritura de un artículo por título cinematográfico para demostrar y difundir que los documentales *contramonumentales* existen; que no son producto de una casualidad sino que forman parte del llamado Cuarto Cine y que constituyen un nuevo estadio en la evolución del documentalismo cinematográfico.

3.1. Herramienta para la selección de documentales *contramonumentales*

La **herramienta de selección** de documentales *contramonumentales* es una ficha de trabajo divida en dos partes. La primera sirve para recoger **información técnica** sobre el largometraje susceptible de ser catalogado como *contramonumental*: país, año, duración, título, director/a, guionista, productor/a y sinopsis. La segunda parte de la ficha incluye **quince preguntas** para que durante el primer visionado del film, se tenga la oportunidad de confirmar la presencia, o no, de características establecidas como propias de los *contramonumentales* **(ver 2.2.2)**. Las quince preguntas planteadas están repartidas en tres apartados en los que se interroga al usuario de la herramienta sobre los rasgos conceptuales, formales y funcionales que puede detectar en el documental visionado. Se ofrecen dos alternativas como posible respuesta a las cuestiones formuladas: 'Sí' y 'No'. La respuesta afirmativa de al menos ocho de las preguntas planteadas supone la selección del título. También se provee la opción para hacer constar 'Observaciones' relacionadas.

A continuación, se puede consultar el contenido exacto de la ficha utilizada durante el estudio realizado:

FICHA DE SELECCIÓN

Número de ficha:

INFORMACIÓN TÉCNICA

País	
Año	
Duración	
Título	
Director/a	
Guionista	
Productor/a	
Sinopsis	

CUESTIONARIO

CARACTERÍSTICAS CONCEPTUALES

1. ¿El documental trata sobre algún tipo de memoria (autobiográfica, familiar, colectiva, nacional)?

Sí		No	

Observaciones	

2. ¿El film está motivado por un conflicto cognitivo-afectivo vivido por la persona a cargo de la dirección?

Sí		No	

Observaciones	

3. ¿En la película el director testimonia sobre el conflicto que él experimenta a causa de sucesos ocurridos en el pasado y/o en el presente?

Sí		No	

Observaciones	

4. ¿En el largometraje se reconocen como fuentes proveedoras de saber no sólo los hechos y los datos sino también las emociones del director y de los actores sociales?

Sí		No	

Observaciones	

5. ¿El documental muestra los procesos de producción del largometraje y se presenta como una construcción cinematográfica de la realidad?

Sí		No	

Observaciones	

CARACTERÍSTICAS FORMALES

6. ¿El documental toma forma de investigación sobre un suceso presente o pasado con repercursiones personales para el director y también, colectivas?

Sí		No	

Observaciones	

7. ¿El director del film se implica personalmente en la investigación y actúa frente a la cámara para conseguir profundizar en el conocimiento de lo ocurrido en un pasado-presente?

Sí		No	

Observaciones	

8. ¿El autor del documental abre un diálogo con los actores sociales y con los espectadores durante la búsqueda de conocimiento sobre lo sucedido en el pasado o en el presente?

Sí		No	

Observaciones	

9. ¿El largometraje narra una historia relacionada con la vida del director y además, funciona como un vehículo para dar razones o argumentos para ahondar en el conocimiento de lo ocurrido en un pasado-presente?

Sí		No	

Observaciones	

10. La apariencia y los materiales que conforman el film o el uso que se hace de ellos son innovadores, respecto a los de los documentales *clásico-monumentales*?

Sí		No	

Observaciones	

CARACTERÍSTICAS FUNCIONALES

11. ¿El documental transmite un mensaje en forma de verdad indiscutible?

Sí		No	

Observaciones	

12. ¿La investigación (o búsqueda de conocimiento) en la que se centra el film recaba diferentes tipos de datos sobre el mundo, proporcionados por distintas fuentes y obtenidos a través de variados métodos?

Sí		No	

Observaciones	

13. ¿El largomentraje evidencia que actores sociales y espectadores son considerados posibles y legítimos coconstructores de conocimiento sobre un pasado-presente?

Sí		No	

Observaciones	

14. ¿La película contiene indeterminaciones o espacios vacíos que pueden dar pie a la participación activa de los espectadores en la configuración del sentido del documental?

Sí		No	

Observaciones	

15. ¿El film es un texto abierto a la espera de ser interpretado por los espectadores y que escapa de cualquier posible monumentalización de una versión u otra sobre lo acontecido?

Sí		No	

Observaciones	

3.2. Herramienta para el análisis de documentales *contramonumentales*

La **herramienta de análisis** de documentales *contramonumentales* es una ficha de trabajo también divida en dos partes. La primera—al igual que la primera de la 'herramienta de selección'—sirve para hacer constar **información técnica** sobre el largometraje, en este caso, ya catalogado como *contramonumental*: país, año, duración, título, director/a, guionista, productor/a y sinopsis. La segunda parte de la ficha incluye un **tabla de análisis** para que durante el segundo visionado del film, se tenga la oportunidad de dejar constancia del contenido y del minutaje de los fragmentos de documental que han de servir como prueba o argumento en favor de su catalogación como *contramonumental*. Los pasajes elegidos deben ejemplificar a través de las bandas de imagen y/o de sonido de la cinta, las características conceptuales, formales y funcionales *contramonumentales* del largometraje. Por un lado, la 'reflexividad', la 'emocionalidad' y la 'autotestimonialidad' del film. Por el otro, la 'performatividad', la 'intersubjetividad' y la 'narratividad' del documental. Y por último, la 'transaccionalidad', la 'indeterminación' y la 'apertura interpretativa' de la película.

Seguidamente, se reproduce el contenido exacto de la ficha utilizada durante los análisis realizados:

FICHA DE ANÁLISIS

Número de ficha:

INFORMACIÓN TÉCNICA

País	
Año	
Duración	
Título	
Director/a	
Guionista	
Productor/a	
Sinopsis	

TABLA DE ANÁLISIS

CARACTERÍSTICAS	MINUTAJE	IMAGEN	SONIDO
CONCEPTUALES	**FRAGMENTOS**	**EJEMPLOS**	**EJEMPLOS**
Reflexividad			
Emocionalidad			
Autotestimonialidad			
FORMALES	**FRAGMENTOS**	**EJEMPLOS**	**EJEMPLOS**
Performatividad			
Intersubjetividad			
Narratividad			
FUNCIONALES	**FRAGMENTOS**	**EJEMPLOS**	**EJEMPLOS**
Transaccionalidad			
Indeterminación			
Apertura interpretativa			

3.3. Corpus de análisis

El presente apartado contiene cinco artículos que analizan las características cinematográficas de los cinco títulos seleccionados para conformar una muestra representativa de documentales *contramonumentales* realizados en España, México, Chile, Argentina y Brasil—los estados de mayor producción fílmica en español y en portugués (Caballero 16)—en un periodo de 20 años después de empezar el XXI. Todos los artículos escritos—*Señorita Extraviada* (2001, México), *Los Rubios* (2003, Argentina), *El cielo gira* (2004, España), *Santiago* (2007, Brasil) y *El pacto de Adriana* (2017, Chile)—se estructuran en cuatro partes a

modo de argumentación—'introducción', 'concepto', 'forma' y 'funcionamiento'—con el fin de demostrar y difundir que los documentales *contramonumentales* existen; que no son producto de una casualidad sino que forman parte del llamado Cuarto Cine; y que constituyen un nuevo estadio en la evolución del documentalismo cinematográfico.

3.3.1. México: *Señorita Extraviada* (2001), de Lourdes Portillo | 76 min.

Título

Señorita Extraviada (2001): El *contramonumento* de Lourdes Portillo a las niñas y a las mujeres violentadas en Juárez[216]

Introducción

Nacida en la capital del estado de Chihuahua (México, 1944) y formada en el San Francisco Art Institute de Los Ángeles (Estados Unidos, 1980-1985), Lourdes Portillo, autora de *Señorita Extraviada*[217] (2001), ha dirigido, en más de treinta años de profesión, fundamentalmente, largometrajes relacionados con personas latinas y chicanas, dos grupos subrepresentados en los medios de comunicación (Denzel de Tirado, s.p.). *Señorita Extraviada*—uno de los primeros documentales que muestra la desidia institucional frente a la violencia feminicida en la frontera entre México y Estados Unidos—es ejemplo del firme compromiso de la cineasta durante su carrera de no contribuir a la validación de memorias oficiales mientras, interesadamente, se invisibilizan las de personas no afines al *status quo* o

[216] La versión original de este artículo se publica en 2020, en el número 22 de la *Revista Cine Documental* y está disponible en http://revista.cinedocumental.com.ar/wp-content/uploads/CD22-ART05-OLLER.pdf.
[217] El uso de la mayúscula en el adjetivo que incluye el título del documental sigue la pauta marcada por la directora en su artículo "Filming Señorita Extraviada" (2013).

alejadas de él. La voz en *off* de la directora con la que se inicia *Señorita Extraviada*[218] resume en una sola frase la motivación que en concreto en este film, empuja a Portillo a volver a su México natal: crear una obra cinematográfica en la que—sin sacar del encuadre la narrativa institucional—puedan aflorar todas las memorias del feminicidio[219] en Juárez[220] hasta el momento ignoradas[221]. "Vine a Juárez—explica la cineasta—para perseguir fantasmas y para escuchar el misterio que los rodea"[222] (00:01:13-00:01:21). Con esta declaración de intenciones, Portillo deja constancia en pantalla de la concepción que tiene de su trabajo como documentalista. Por un lado, la directora concibe el 'film documental' en línea con el Nuevo Cine Latinoamericano[223], como un producto cultural audiovisual que se preocupa por retratar realidades que los gobiernos suelen intentar "ocultar con un tupido velo" (Orell García 21). Por otro lado, la explicación de Portillo deja claro que a pesar de asumir el reto de investigar los hechos ocurridos, la realizadora—a diferencia de otro tipo de documentalistas, los *monumentalistas*[224]—no promete encontrar la verdad sobre los feminicidios. Ella se compromete

[218] Durante meses, el título provisional del documental fue "La muerte viene a las maquilas", tomado de un artículo que publica Debbie Nathan en la revista *The Nation* en 1997 (Fregoso, "Transformación" 239).
[219] El término 'feminicidio' puede definirse como "genocidio contra mujeres" (Lagarde 215–16). El primer caso documentado de feminicidio en Juárez (México) es el de la menor Alma Chavarría Farel, en 1993. Veintisiete años después, se calcula que, sólo en Ciudad Juárez, como mínimo 1.779 mujeres y niñas han sido asesinadas. Las cifras proporcionadas se extraen del artículo "En 25 años van 1.779 feminicidios en Ciudad Juárez", publicado en línea el 15 de febrero de 2018 en *El Heraldo de México*. En texto, se puede consultar en https://heraldodemexico.com.mx/nacional/2018/2/15/en-25-anos-van-1779-feminicidios-en-ciudad-juarez-32735.html.
[220] El web *Ellas tienen nombre* (https://www.ellastienennombre.org/default.html) creado por la activista feminista Ivonne Ramírez, facilita una cartografía de los feminicidios cometidos en Ciudad Juárez de 1993 a 2021. Según Consuelo Díaz Muñoz, el sitio de Ramírez permite "activar un trabajo de memoria colectiva" porque posibilita "tener presente no únicamente números y datos, sino también los relatos y las experiencias de mujeres y niñas que ya no están" (Díaz Muñoz 178).
[221] Pueden encontrarse más datos sobre la cultura del feminicidio en el Valle de Juárez en el artículo de Julia Estela Monárrez Fragoso publicado en el año 2000 bajo el título "La cultura del feminicidio en Ciudad Juárez, 1993-1999".
[222] La traducción de todos los fragmentos del film incluidos en el artículo es mía.
[223] Para conocer en detalle el origen y la historia del término 'Nuevo Cine Latinoamericano', se pueden consultar las páginas 13–72 del libro de *Las fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano* (2006) de Marcia Orell García.
[224] Los *monumentalistas* son un tipo de documentalistas que totemizan la 'realidad', la 'objetividad' y la 'verdad' contenidas en el discurso que difunden acerca de algo ocurrido en el mundo histórico. Los documentalistas del primer *monumentalismo* difunden, a través de sus obras, la 'memoria oficial' de los hechos. Los practicantes del segundo *monumentalismo* vehiculan 'contramemorias' o 'memorias alternativas' a la oficializada.

a prestar atención a los interrogantes existentes alrededor de la violencia extrema hacia mujeres jóvenes[225] que tienen un patrón similar en cuanto a físico, a estrato social y a ocupación laboral, ya que, entre las que trabajan, la mayoría son empleadas en maquiladoras o en plantas de ensamblaje de la zona[226]. En contraste con la memoria oficial, culpabilizadora y silenciadora de las víctimas, construida por las autoridades y *monumentalizada* por los medios de comunicación, Portillo y su *Señorita Extraviada* invitan a la audiencia a profundizar en el conocimiento de lo ocurrido al no ignorar otras memorias alternativas a la institucionalizada: la de supervivientes, la de familiares y la de activistas pro derechos humanos. El resultado es *Señorita Extraviada*, un documental no convencional que, empleando la terminología de James Young, puede verse como el *contramonumento* cinematográfico que Lourdes Portillo erige a las niñas y a las mujeres violentadas en Juárez.

Con la intención de justificar la tesis acabada de exponer, en el primer apartado del artículo—después de esta introducción—constato la presencia de características 'conceptuales' de los *contramonumentos* en *Señorita Extraviada* al examinar qué parte de la realidad retrata y reconstruye el film y con qué objetivos. En el segundo apartado, corroboro la existencia de rasgos 'formales' de los *contramonumentos* en el largometraje al estudiar cómo la realizadora documenta los crímenes. Finalmente, en el tercer y último apartado, concluyo que *Señorita Extraviada* 'funciona' como un *contramonumento* al analizar la relación comunicativa que Portillo plantea a la audiencia. La cineasta sin esconder su punto de vista sobre los hechos, no se posiciona como poseedora de ninguna 'verdad' absoluta. Tampoco niega la capacidad del

[225] Lourdes Portillo describe el perfil de las mujeres muertas: "Algunas eran estudiantes, algunas eran madres, algunas eran niñas, y algunas eran trabajadores de maquiladoras" (01:11:48-01:11:53).
[226] 'Maquiladora', 'maquila' o 'planta de ensamblaje' son tres términos utilizados para designar una fábrica ubicada cerca de la frontera entre Estados Unidos y México que opera libre de aranceles. Las maquiladoras son producto del *Twin-Plant Agreement* establecido entre los dos países en la década de 1960 y tienen ciertas ventajas fiscales que las hacen atractivas para las empresas ("Maquiladora" s.p.). En 2001, las maquiladoras generaban alrededor de 16 mil millones de dólares en ingresos por año (00:06:39-00:06:41).

público para buscar y localizar por sí mismo algún tipo de verdad en las imágenes filmadas y editadas por ella. La directora, tal como concibe y da forma a su film, viabiliza que los espectadores puedan dejar de ser receptores 'pasivos' de mensajes producidos por otros y puedan convertirse, si así lo deciden, en agentes para la 'coconstrucción' de una nueva memoria sobre las mujeres vejadas, desaparecidas y asesinadas en Juárez. Una memoria hecha no de una única narrativa sino de diversas siempre en diálogo.

Concepto

Conceptualmente, los *contramonumentos*[227] son construcciones pensadas para retar la idea tradicional de *monumento*. Por 'monumento', "se entiende una *obra* realizada por la mano humana, creada *con el fin específico de mantener hazañas o destinos individuales* […] siempre vivos y presentes *en la conciencia de las generaciones venideras*" (Riegl 23; la cursiva es mía). Los *contramonumentos*—a diferencia de los *monumentos*—son obras que no se diseñan para perpetuar sino para desafiar la existencia de una memoria petrificada[228]. Sus creadores estiman que únicamente un proceso memorial en curso—siempre inconcluso—hace posible garantizar que la memoria de cualquier acontecimiento se mantenga viva (Young, "Edge" 92–96).

El **concepto** de documental *contramonumental* está estrechamente relacionado con la existencia de un perfil concreto de autor cinematográfico: un cineasta que realiza films que huyen de toda *monumentalización* de la 'realidad', la 'objetividad' y la 'verdad' contenidas en el

[227] 'Contramonumento' es un término acuñado por James Young para referirse a obras pertenecientes a una generación de artistas alemanes, encabezada por Jochen Gerz, que entre la década de los 70 y la de los 90, siente que debe mantenerse viva la memoria de los crímenes cometidos por los nazis durante el Holocausto (Young, "Edge" 120–21). Con dicho objetivo, este grupo de creadores deshecha el uso de *monumentos*, las formas tradicionalmente utilizadas para conmemorar el pasado, porque entienden que éstos al asumir el trabajo de recordar autorizan a la sociedad a olvidar (Young, "Piedras" 80 y 82).

[228] Las palabras exactas usadas por Young son: "[The new reasons for the art's existence were] to challenge the world's realities, not affirm them" (Young, "Edge" 95). En el contexto del presente artículo, parece más coherente hablar de 'memorias' que de 'realidades'. La traducción de las citas de Young extraídas de textos en inglés es mía.

discurso que difunden acerca de algo ocurrido en el mundo. El autor de *contramonumentales* es aquél que se aproxima a la realidad desde una perspectiva individual, aunque no partidista. No se posiciona ni 'a favor' ni 'en contra' de la memoria oficial establecida sobre los acontecimientos. Tampoco intenta resolver enfrentamientos dialécticos entre agentes de la 'memoria oficial' y promotores de la 'memoria alternativa' o 'contramemoria'. Al contrario, un creador de *contramonumentales*—como lo es Lourdes Portillo—evita involucrarse en la lucha entre dos memorias enfrentadas, la institucional y la alternativa, que se limitan a reivindicar su autenticidad sobre la de la otra. A Portillo, le interesa ir más allá y ahondar en la comprensión de lo sucedido. En este caso, los feminicidios en Juárez. Ella se desplaza hasta el lugar porque las agresiones sexuales y las muertes de niñas y mujeres en la frontera entre México y Estados Unidos le generan un **conflicto cognitivo-afectivo personal**[229]. También, vuelve a su país natal porque cree en la necesidad individual y colectiva de responder dos preguntas recurrentes desde 1993: "¿Por qué se ignoran las muertes de tantas mujeres jóvenes? ¿Por qué siguen ocurriendo los asesinatos?" (00:04:45-00:04:49).

Señorita Extraviada retrata y reconstruye la experiencia personal de la directora al buscar respuestas sobre lo sucedido en Juárez. Sin ocultar los procesos de producción y de representación cinematográfica y sin querer imponer ninguna 'verdad', Portillo **testimonia** sobre el desarrollo de la investigación que abre ante el silencio que impera alrededor de las muertes. Un mutismo practicado por la gente—"reacia a hablar sobre las mujeres jóvenes que habían sido asesinadas" (00:04:20-00:04:24)—y por las autoridades político-gubernamentales[230], tan

[229] En "Filming Señorita Extraviada" (2003), la propia directora del documental describe el conflicto que vive durante el rodaje: "Mi mundo se estremecía hasta la médula, y el terror experimentado por la gente de Juárez se convirtió en parte de mi propia vida diaria durante los siguientes tres años" (Portillo 233).
[230] El adjetivo 'político-gubernamental' se utiliza para subrayar que la negligencia de las autoridades de México ante las mujeres denigradas, desvanecidas o aniquiladas en Juárez no es exclusiva de unas u otras siglas de partido.

reticentes a hacer pública la existencia y la persistencia de violencia feminicida que—como señala la voz en *off* de la realizadora—"no es posible saber el número exacto" de personas muertas (00:04:32-00:04:35). La cineasta—utilizando palabras de Jacques Derrida—atestigua sobre lo investigado "no en el sentido de 'a favor de'", de 'en contra de', "o 'en lugar de'" sino que se dirige 'a' alguien [el espectador]" a cuyos ojos u oídos testifica (Derrida 199).

Como evidencia de la mudez ciudadana—motivada durante años por el miedo hacia lo inenarrable—Portillo comparte en el minuto 1 del documental, la conversación que mantiene con Eva Arce, una mujer que cuenta, casi entre lágrimas, cómo fue secuestrada cuando estaba embarazada de Silvia, su hija, ahora, desaparecida. La historia de Eva aclara que los feminicidios no son un fenómeno exclusivamente actual sino que están enraizados en una sociedad, la de Juárez, tradicionalmente patriarcal y sexista. Además, el relato de Eva dilucida—también desde el inicio del film—que la directora no está dispuesta a prescindir de las emociones como fuentes proveedoras de saber. Eva—que empieza la narración de su experiencia estando de espaldas a la cámara—cuenta lo que no ha podido contar durante años: cómo otra mujer la vendió por 15 pesos; cómo trató la misma noche de huir varias veces de su comprador corriendo por el desierto; y cómo éste hizo con ella "lo que quiso" hasta la llegada del alba (00:01:23-00:04:08).

Respecto al silencio de las autoridades ante la violencia sistemática contra las mujeres, Portillo muestra, igualmente, en los primeros minutos del documental, la indiferencia y el desinterés demostrado por el gobernador de Chihuahua y por el asistente del Procurador del mismo estado. En la primera de las cuatro partes de la secuencia que prueba la indolencia institucional, la directora da a conocer a la audiencia un pasaje de una entrevista que, en esta ocasión, tiene como protagonista a Victoria Caraveo. La activista pro Derechos Humanos relata que para restar importancia a los primeros ocho cadáveres encontrados en Ciudad Juárez, el

gobernador de Chihuahua, Francisco Barrio (1992-1998), apareció en su momento en televisión con el fin no de informar sobre las pesquisas para atrapar a los responsables, sino para calificar a las violentadas de poco menos que "prostitutas" (00:08:33-00:08:45), como si en caso de que ejercieran dicha actividad esto justificara su agresión, su desaparición o su asesinato. A las palabras de Caraveo, Portillo yuxtapone la segunda parte de la secuencia que se analiza. Ésta es un fragmento breve de una rueda de prensa del gobernador al que se refiere antes Caraveo y que reafirma la denuncia de la activista. En ella se ve y se escucha a Barrio declarar, literalmente, ante los micrófonos y las cámaras de los medios, que la muerte de las mujeres se debe a que estas tenían un estilo de vida inapropiado. Las muchachas, asegura el gobernador, "se movían en ciertos lugares, frecuentaban a cierto tipo de gentes y entraban en una cierta confianza con malvivientes, con gentes de bandas que luego se convirtieron en sus agresores" (00:09:05-00:09:37).

La tercera parte de la secuencia en la que la directora sigue testimoniando la desidia de las autoridades del estado de Chihuahua ante lo sucedido en Juárez incluye un extracto de otra entrevista. Ésta a Jorge López, asistente del Procurador del Estado (1992-1998). López, como Barrio, responsabiliza a las víctimas de su destino. Ejemplo de ello es la solución que propone para acabar con los crímenes y que Portillo tilda, sarcásticamente, de "interesante" antes de presentarla. De acuerdo con Barrio, la vía para terminar con las agresiones, las desapariciones y los asesinatos es que "la comunidad se autoaplicara un toque de queda" para que así "todos los buenos pues que estén en sus domicilios, que estén con sus familias y, bueno, los malos, que sean los que anden en la calle" (00:09:46-00:10:05). Es Judith Galarza, presidenta de la Federación Latinoamericana de Asociaciones de Familiares de Detenidos y Desaparecidos (FEDEFAM), quien—cerrando la secuencia cuatripartita examinada—critica con menos tapujos

que la estrategia de las autoridades consista en no afrontar la realidad de los actos de violencia sistémicos contra las mujeres en Juárez. Conforme con Galarza, ninguno de los dos grandes partidos en México ha promovido soluciones efectivas a la reiterada aparición de cuerpos violentados: "Ni el PAN [Partido de Acción Nacional] ni el PRI [Partido Revolucionario Institucional]—condena Galarza—han resuelto esta problemática". Ella asegura que "tanto las autoridades anteriores como las actuales han cooperado para que se incremente la violencia contra la mujer" desde el momento que empezaron a difundir que las mismas víctimas podían ser responsables de lo que les había ocurrido "por andar de noche" (00:10:56-00:11:21).

El mensaje de Galarza y el de Caraveo antes, en comparación con el tímido sarcasmo de Portillo, son notoriamente críticos. Así es como la cineasta no encabeza, pero sí da espacio a la reclamación de una nueva memoria pública que sea justa con las mujeres agredidas—ya sean supervivientes, desaparecidas o asesinadas—ciudadanas, todas, a quienes los responsables institucionales deberían haber garantizado seguridad y plenos derechos, y a quienes éstos tendrían que expresar el mismo respeto que les manifiestan las dos activistas. Al dar espacio en *Señorita Extraviada* a la reclamación de una nueva memoria pública, es obvio que Portillo interviene—con su decisión y con su cine—en la **reconstrucción** de los hechos. La directora lo hace desde el momento que presta atención a Arce, a Caraveo y a Galarza, entre otras personas, y desde el instante que les otorgar protagonismo en el documental. Portillo participa en la significación de lo ocurrido porque para cualquiera es imposible hablar del mundo estando 'fuera del mundo'. La realizadora que—como sujeto cognoscente—busca hablar con las voces no escuchadas si esconder micros ni cámaras, no puede liberarse de acabar teniendo su propio punto de vista sobre lo acontecido, pero sí distingue con claridad hechos, partes y valoraciones. No se deja llevar por las emociones, los prejuicios o la tendenciosidad. La autora, en primer lugar, no

omite que la memoria de víctimas, familiares y activistas no es la única a tener en cuenta dentro de las existentes. En segundo lugar, la cineasta, a diferencia de las autoridades, investiga, no esconde datos y no da nunca por cerrada la búsqueda de la verdad sobre lo acontecido. En tercer y último lugar, Portillo insta a los espectadores a que saquen sus propias conclusiones después de aproximarse a los acontecimientos de manera cognitiva, pero también afectiva.

Precisamente en cuanto a los **afectos**, los críticos Héctor Torres y Rosa-Linda Fregoso coinciden en subrayar la relevancia de las emociones en el trabajo de la directora. Torres argumenta que Portillo pone en práctica un concepto de documental no convencional que "permite a la emoción entrar como un compañero necesario en la tarea de producir una película" (Torres 69) [231]. Fregoso, por su parte, va más allá y precisa que la motivación central de *Señorita Extraviada*—como la de todos los proyectos de Portillo—"es el amor". La académica opina que la realizadora al favorecer con su largometraje la puesta en circulación de amor hacia las víctimas, lo que hace es afianzar su compromiso con el cambio social (Fregoso, "Lourdes" 6–7). Sin negar la importancia de las emociones en la obra cinematográfica de Portillo ni tampoco el compromiso de la documentalista con la trasformación de la realidad social, es clave para la defensa de la tesis de este artículo el aclarar que *Señorita Extraviada* no es un documental militante. La misma Portillo revela en una conversación con María Cristina Villaseñor que es después de darse cuenta "de que no podía llegar al fondo del asunto"—una vez ya terminada la película—cuando éste "se convirtió en una causa por los derechos humanos". En 2003—dos años después de estrenar *Señorita Extraviada*—la documentalista le dice a Villaseñor: "Ahora [ya] no estoy investigando. Estoy viendo, siendo testigo y denunciando algo que es inaceptable para los seres humanos" (Villaseñor l7l). Todas las afirmaciones de la cineasta incluidas a lo

[231] La traducción de las citas de Torres y de otros académicos obtenidas de publicaciones en inglés es mía.

largo de este apartado—así como las citas de los críticos previamente mencionados junto con los fragmentos del documental incluidos y analizados—confirman el acierto de considerar *Señorita Extraviada* como *contramonumento*[232], tanto por la 'autotestimonialidad' de la directora como también, por la 'reflexividad' y por la 'emocionalidad' presentes en el film.

Forma

Señorita Extraviada es un *contramonumento* no sólo conceptualmente. En cuanto a la **forma**, el film—al igual que los *contramonumentos* arquitectónicos—rehúye tanto la apariencia como la utilización convencional de materiales propios de los *monumentos*. En relación con el semblante, los *contramonumentos*, según señala James Young, pueden llegar a adoptar una apariencia antifigurativa o de vacío. La de *Señorita Extraviada*—como se analiza a continuación—es la de una investigación no cerrada, impregnada de subjetividad y afectividad. Con respecto a la materia prima con la que los *contramonumentos* son construidos, siguiendo con Young, éstos pueden servirse, o no, de componentes que son típicos de los *monumentos* (Young, "Edge" 7–8 y 94–95). Cuando sí los emplean—como las entrevistas de *Señorita Extraviada* que más adelante se examinan—, los autores *contramonumentalistas* tienden a usarlos de maneras novedosas para levantar sospechas sobre la absoluta confiabilidad constructiva que típicamente se les otorga. Si los *monumentalistas* pretenden propagar de generación en generación una única memoria, presuntamente objetiva y certera por las

[232] Las obras de Lourdes Portillo suelen ser etiquetadas como Tercer Cine, un tipo de cinematografía mayoritariamente de naturaleza documental, que nace en América Latina durante la década de los 60 y que denuncia toda clase de injusticias sociales. Las producciones del Tercer Cine se oponen a la 'memoria oficial' de la realidad—blanqueada por los poderes político-económicos—y, a la vez, *monumentalizan* la 'contramemoria' o 'memoria alternativa' de los hechos. En este artículo, se defiende que *Señorita Extraviada*—a pesar de presentar rasgos del Tercer Cine—no es producto de un 'Cine Militante' interesado en tomar partido en la lucha entre dos memorias enfrentadas sino una obra *contramonumentalista* propia del Cuarto Cine. Un cine comprometido—político sí, pero políticamente no partidista—que pretende profundizar en el conocimiento de la realidad y despertar la conciencia ciudadana aunque no tenga intención explícita de formarla (García S. 170).

cualidades inherentes a la apariencia y a los componentes de las construcciones que alzan, los *contramonumentalistas* tienen la intención contraria. Al innovar en lo que concierne al aspecto y a los elementos constituyentes de sus obras, los creadores de *contramonumentos* convidan a aquellos que los contemplan a no pasar por alto que no existe una única memoria de la realidad sino muchas, preferiblemente en diálogo para poder ahondar en el conocimiento del mundo.

Como film *contramonumental*, la obra de Lourdes Portillo desafía la apariencia del documental *clásico-monumental*, aquél que Bill Nichols denomina *expositivo* (Nichols, "Representación" 53) y que suele estructurarse en torno a un esquema lógico-racional de planteamiento/solución de un problema del mundo histórico dando la impresión de objetividad y de juicio bien establecido (*Ibid.* 53 y 68). El largometraje de Portillo no toma forma de exposición sino de investigación no cerrada y se organiza alrededor de un esquema afectivo-experiencial para que el espectador pueda vivir cada paso y cada hallazgo de las indagaciones junto con la directora. La credibilidad de las pesquisas no se basan en la presunta objetividad de Portillo, se fundamentan, sobre todo, en la franqueza con la que en la obra, la directora comparte sus 'logros' y sus 'fracasos' ante la meta de resolver los principales interrogantes planteados en torno al misterio que rodea los crímenes de Juárez. Unas preguntas que—como se comentaba antes—la realizadora se formula bien al inicio del documental: "¿Por qué se ignoran las muertes de tantas mujeres jóvenes? ¿Por qué siguen ocurriendo los asesinatos?" (00:04:45-00:04:49). Cuestiones cruciales que al final del film, Portillo admite no haber podido resolver: "¿Quiénes son los asesinos? ¿El egipcio, los rebeldes, los ruteros, la policía, los narcotraficantes? ¿O acaso son todos?" (01:04:43-01:04:52). La creadora de *Señorita Extraviada*—a la que nunca vemos frente a la cámara—protagoniza, narra y forja una 'historia de búsqueda de saber' infructuosa en la que, parafraseando a Salvador Rubio Marco, ella no trata tanto de transmitir una determinada

opinión o visión del asunto que le ocupa—que lo hace—como pretende involucrar al espectador en una investigación en la que ella está personalmente implicada (Rubio, "Documentalidad" 178).

Portillo no quiere formar conciencias, pero sí despertarlas. Por eso, ante una realidad que la conflictúa, en 1999[233] decide actuar. Aunque no se deje ver, físicamente, en pantalla, a través de su voz, comparte las indagaciones que lleva a cabo y las vivencias que experimenta. La 'performance' que realiza—tal como se plasma—"desafía [la tentación y] el deseo de [encontrar] respuestas y soluciones fáciles" (Sandell 460). Prefiere con su actuación, resaltar cuán complejo es conocer la 'realidad' al poner de relieve las dimensiones subjetivas y afectivas en juego (Nichols, "Introduction" 131). Como cuando en el minuto 14, admite que a medida que avanzaba en sus indagaciones, "*los únicos hechos sobre las víctimas de los que estaba segura* eran que todas eran pobres, delgadas, morenas, y tenían el pelo hasta los hombros" (00:14:09-00:14:16; la cursiva es mía) o como cuando pocos segundos después, comunica que a pesar de que con el paso de los meses "*más y más* mujeres fueron asesinadas", "*no se hizo nada* para localizar a los asesinos" y "entonces el *temor* comenzó a echar raíces" (00:14:37-00:14:43; la cursiva es mía). La 'subjetividad' y la 'emocionalidad' impregnan la 'performance' y la investigación de Portillo. No obstante, estas cualidades, en ningún momento, ponen en jaque la credibilidad del film porque el principal atributo de la **performatividad** presente en *Señorita Extraviada* es, citando a Stella Bruzzi, que en el largometraje se hace abiertamente explícita la actuación de la directora y la de los actores sociales que participan en la obra como elemento sustancial en la creación del

[233] Lourdes Portillo inicia el rodaje de *Señorita Extraviada* y la investigación sobre las muertes en Juárez en 1999. Dos años antes, Reneé Tajima-Peña es quien, por primera vez, habla a Portillo acerca de los asesinatos con motivo del artículo "La muerte viene a las maquilas", publicado en *The Nation*. La directora recuerda como Tajima-Peña le dijo que no hiciera este proyecto porque daba miedo y como ella pensó: "Oh, esto es algo que me gustaría hacer" (Villaseñor 170).

documental (Bruzzi 154–55). Es decir, en el film al mismo tiempo que se registra la actuación de todos los participantes, se realiza una doble acción preñada de honestidad: 1) no se vende el documental como un largometraje fiel a la realidad mientras se es consciente de la imposibilidad misma de esta aspiración; y 2) no se esconde que la película es producto de una 'construcción' del mundo histórico, tanto cinematográfica como de significado.

La cineasta muestra que *Señorita Extraviada* es producto de una construcción 'cinematográfica' de la realidad no sólo incluyendo los típicos pasajes que visibilizan micrófonos y cámaras en una rueda de prensa o en una entrevista a pie de calle sino también, haciendo uso de una variedad de técnicas fílmicas y de montaje. Por ejemplo, al distorsionar imágenes o al realizar encuadramientos inusuales y acercamientos extremos a objetos y a personas. A ambos, en ocasiones los capta a través de un vidrio o por medio de reflejos en un cristal. Otras veces al filmarlos o al montar los planos en los que aparecen, introduce variaciones de velocidad (De la Mora 127), acercando así el aspecto de algunas escenas del largometraje a las del cine experimental y a las del llamado cine de ficción. Sin embargo, para Portillo como para Jacques Rancière, una película documental no es lo contrario de una película de ficción porque 'ficción' no es igual a 'mentira' sino que es sinónimo de 'construcción'. Para ella y para el filósofo francés, la diferencia entre uno y otro film simplemente radica en que en un documental 'lo real' no es un efecto que conseguir, es un dato que comprender (Rancière 182–83). Ahondar, personalmente, en el conocimiento de lo que sucede en Juárez por amor y por consideración a las víctimas es precisamente el propósito—primero y último—de *Señorita Extraviada*. Es con este fin que la directora vuelve a su México natal y apuesta por la **intersubjetividad** como vía válida y legítima—aunque no la única—para llegar a un mejor entendimiento de lo ocurrido en el lugar. Teniendo en cuenta las indagaciones que Portillo lleva a cabo, se puede deducir que ésta piensa

de la misma manera que Alfred Schütz, que existen más probabilidades de comprender 'lo real', si se construyen significados no de modo individual sino "considerando al otro y en interacción con él" (Schütz 25).

Dentro de *Señorita Extraviada*, ese 'otro'—con el que Portillo construye significados—son los 'actores sociales' con los que se encuentra durante su pesquisa y con los que dialoga, ya sea en persona o a través del visionado de una entrevista grabada por los medios de comunicación. Fuera del documental, ese 'otro'—con el que la realizadora se propone dar sentido a lo vivido—son los 'espectadores' con quienes comparte su investigación porque interpreta que ésta demanda un proceso histórico-social de reflexión sobre las muertes y porque piensa que ésta puede ser de utilidad para aportar otro punto de vista sobre lo ocurrido más allá del ofrecido por la 'memoria oficial' y por la 'contramemoria'. Este tránsito de la documentalista de lo 'individual' y lo 'subjetivo' hacia lo 'social' y lo 'intersubjetivo' es lo que permite a Portillo poner de manifiesto ante la audiencia que *Señorita Extraviada* no es sólo producto de una construcción 'cinematográfica' del mundo histórico. También, es resultado de una construcción intersubjetiva 'de significado' erigida entre todos los participantes en el film: Portillo como autora, los entrevistados—por ella misma y por los medios—y los integrantes del público. A partir de la interacción con los 'otros', es cómo en *Señorita Extraviada* se conforma la **narración** de la experiencia personal vivida por la directora al buscar respuestas sobre lo sucedido en Juárez. Un relato que se articula por medio de la voz en *off* de la cineasta alrededor de la cual se organizan el resto de materiales constituyentes del largometraje, entre los que destacan las entrevistas, un recurso convencional de información que en manos de Portillo invita a la audiencia a reflexionar sobre la fiabilidad documental que automáticamente se le otorga[234].

[234] Los cuatro tipos de entrevistas analizados en el párrafo siguiente también aparecen tratados con matices en la página 67 del artículo "Análisis de 'Señorita extraviada' (Lourdes Portillo. México, 2001)", escrito por Valeria

El primer tipo de entrevista que constituye *Señorita Extraviada* es la entrevista testimonial protagonizada por 'víctimas y familiares' que cuentan sus vivencias personales. A sus testimonios, Portillo—aunque pueda utilizar fragmentos de ficción para representarlos—sí parece adjudicarles una confiabilidad absoluta que no otorga a otras fuentes. Prueba de ello es la confesión que hace hacia el final del film la directora al expresar que "*las únicas fuentes confiables* de información son las víctimas y sus familias" (00:54:30-00:54:33; la cursiva es mía). El segundo tipo de entrevista que maneja la realizadora es la entrevista a 'expertos', activistas, abogados y analistas que emiten juicios y diagnósticos. Su verosimilitud, de nuevo, poco se pone en duda porque se fundamenta en una autoridad 'epistemológica', la del que es reconocido como fuente de saber por su competencia en alguna materia. El tercer tipo de entrevista que conforma el documental es la entrevista a 'políticos y funcionarios'. Éstos proporcionan información oficial cuya credibilidad sí queda en entredicho principalmente por las siguientes razones: por el trato culpabilizador y discriminatorio que, a través de los medios, dispensan a las mujeres agredidas; por la inexactitud en la cifra aportada de feminicidios; por las sospechas de complicidad de la policía[235] en los crímenes; y por las de las decisiones erráticas de las instituciones judiciales. El cuarto y último tipo de entrevista que sirve como material de construcción de *Señorita Extraviada* es la entrevista a 'ciudadanas anónimas'. En este caso se recurre a dos chicas, futuribles obreras en maquiladoras, al parecer escasamente preocupadas por

Valenzuela y publicado en el libro *Tendencias en el cine mexicano contemporáneo: ficcion y documental. Diversas miradas* (2011).

[235] María Talamantes, entre los minutos 28 y 45 del documental, revela a Portillo y a los espectadores que fue torturada y violada por miembros de la policía de Ciudad Juárez mientras estaba en la cárcel de una comisaría por no poder pagar la fianza que le fue impuesta, al parecer arbitrariamente, después de verse involucrada, sin querer, ella y su marido, en un altercado vecinal. María no solamente describe la agresión sexual que paradójicamente vivió mientras estuvo en dependencias policiales y con la complicidad de una agente del Cuerpo. Además, denuncia que vio ropa de mujer apilada en el suelo de la comisaría, presuntamente perteneciente a algunas de las víctimas de los feminicidios, así como fotografías en las que se podía observar cómo diversas mujeres eran vejadas. María Isabel Nava Vázquez es otra de las mujeres agredidas estando cerca de unas dependencias policiales.

lo ocurrido en Juárez (00:07:06-00:07:17 y 00:07:37-00:07:55). Sus declaraciones—que contrastan con el clima de terror al que Portillo se refiere en el film sólo siete minutos más tarde—acreditan, además de la imperiosa necesidad de trabajar de las mujeres, los posibles efectos del sesgo en la información, sobre las agresiones y las muertes, recibida por la ciudadanía, en general, y por las potenciales víctimas, en particular.

Los cuatro tipos de entrevistas descritos determinan la principal línea narrativo-argumental del film. La que cuenta y evidencia la existencia de memorias ignoradas y no incorporadas a la memoria oficial institucionalizada, que—por medio de las declaraciones de políticos y funcionarios—demuestra ser una memoria selectiva y excluyente porque recuerda unos hechos mientras olvida otros en función de los intereses del *status quo*. Son los diferentes entrevistados los que a medida que la directora les va presentando, le ayudan a construir la narración de la historia de su búsqueda de saber sobre la violencia sexual y los asesinatos en Juárez, una narración que se convierte en sí misma en una argumentación no cerrada sobre la realidad. Por la manera en que Portillo configura *Señorita Extraviada*, queda claro que la directora—al igual que los teóricos contemporáneos de la argumentación—considera que 'narración' y 'argumentación' son dos modalidades de pensamiento y de discurso complementarias y no, según establece el documentalismo tradicional, opuestas. Da la impresión que la cineasta, lo mismo que Paula Olmos, entiende que "las narraciones pueden funcionar [perfectamente] como vehículos para dar razones [o argumentos]" sobre aquello que sucede en el mundo (Olmos 00:02:58-00:03:02). Parece que tanto para Portillo como para Olmos, es posible y aceptable desarrollar 'saber' a partir de relatos, al imaginar experiencias y situaciones vividas por otros y en definitiva, al descubrir cómo se ve el mundo desde la 'perspectiva de terceros' (Olmos 00:14:38-00:16:01).

Funcionamiento

Desde 2001, año de su estreno, *Señorita Extraviada* encabeza la lista de una cifra considerable de largometrajes—documentales y no documentales—de tema parejo[236]. Desde entonces, el film ha sido objeto de un elevado número de artículos académicos. Autores como Héctor Torres, Sergio De la Mora, Rosa-Linda Fregoso, Valeria Valenzuela y Jillian Sandell, citados en páginas anteriores, son sólo algunos de los críticos que han querido estudiar la obra de Lourdes Portillo. La mayoría de los trabajos referidos hacen especial énfasis en la voluntad de la autora de *Señorita Extraviada* de motivar a la audiencia a actuar y a transformar la realidad que se vive en Juárez por amor, por respeto y por compasión hacia las niñas y las mujeres violentadas. De la Mora (125) y Valenzuela ("Análisis" 58) coinciden, en particular, en certificar esta interpretación basándose en unas palabras de Portillo extraídas del material promocional distribuido a la prensa en las fechas de presentación del largometraje. En dicho material, la directora explica por qué y para qué realiza *Señorita Extraviada*:

> El trabajo de hacer esta película es mi *ofrenda* a los centenares de mujeres jóvenes que se han sacrificado a lo largo de la frontera de México-Estados Unidos. [. . .] Mi sincera *esperanza* es que la película y su poder puedan de hecho efectuar un *cierto* cambio en la conciencia de los espectadores. (s.p.; la cursiva es mía).

Enunciados así, sin más, el por qué y el para qué se crea *Señorita Extraviada*, podría deducirse que el trabajo de Portillo tiene más de documental *clásico-expositivo-monumental* que de

[236] Algunos documentales filmados con posterioridad son: *Preguntas sin respuesta* (Rafael Montero, 2005); *Bajo Juárez* (Juan Antonio Cordero y Alejandra Sánchez, 2006); y *Juárez: the City Where Women are Disposable* (Alex Flores, 2007). Otras producciones no documentales destacables son: *Las muertas de Juárez* (Enrique Murillo, 2002) y *Bordertown* (Gregory Nava, 2007).

documental no convencional. Sin embargo, la lectura de los análisis del 'concepto' y de la 'forma' de *Señorita Extraviada* realizados en los dos apartados previos, puede conducir a otra conclusión distinta: la posibilidad de considerar el film como un *contramonumento* cinematográfico. Además de lo ya argumentado con anterioridad, se puede sostener que, comunicativamente hablando, *Señorita Extraviada* **funciona** como un documental *contramonumental* gracias a tres cualidades de la cinta que se hacen patentes durante su visionado: la transaccionalidad, la indeterminación y la apertura interpretativa.

La 'Teoría Transaccional' de Louise Rosenblatt alega que el significado de una obra no se halla ni en el texto original de un autor ni tampoco en el lector o espectador[237] que lo recibe, sino que éste toma entidad durante el encuentro y la **transacción** entre ambos (Rosenblatt, "Reader" 18). Según la teoría de Rosenblatt, el texto durante el proceso de lectura/visionado adquiere una significación actualizada por el lector/espectador, relacionada con el texto original, pero no idéntica a la pretendida por el autor. Con base en esta premisa, en el presente apartado se defiende que para algunos espectadores, el documental *Señorita Extraviada* puede ser interpretado de modo no esperado por los críticos de la obra Portillo, sobre todo, teniendo en cuenta que cada lectura/visionado—también de acuerdo con Rosenblatt—es una vivencia particular, porque involucra a un receptor particular bajo unas circunstancias igualmente particulares (Rosenblatt, "Literature" 92). No se discute el hecho de que fuera de pantalla, la directora haya afirmado que el trabajo de hacer esta película es una ofrenda de amor y de consideración a las muertas de Juárez con la esperanza de efectuar un cierto cambio en la

[237] En "Language, Literature and Values" (1985), Louise Rosenblatt abre la puerta a que la 'Teoría Transaccional' pueda ser aplicable a todo tipo de textos, incluidos los audiovisuales como en el caso del documental cinematográfico: "Mi punto de vista del proceso de lectura como transaccional afirma que la obra literaria ocurre en la relación recíproca entre el lector y el texto. Llamo a esta relación una *transacción* a fin de enfatizar el circuito dinámico, fluido, el proceso recíproco en el tiempo, la interfusión del lector y el texto en una síntesis única que constituye el significado ya se trate de un *informe científico* o de un *poema*" (Rosenblatt, "Language" 67; la cursiva es mía).

conciencia de los espectadores. No obstante, sí se debate que en pantalla, el trabajo deba leerse como un documental *clásico-expositivo*, como un *monumento* a las víctimas de Juárez susceptible de ser considerado un intento de adoctrinar a la audiencia. Centrando la atención en el largometraje, se puede interpretar que la construcción cinematográfica y de significado forjada por Portillo no es *clásico-expositivo-monumental* porque no totemiza la 'realidad', la 'objetividad' y la 'verdad' contenidas en el film. Como los *contramonumentos* de Young, *Señorita Extraviada* es un documental que no está dispuesto a "aceptar gentilmente" la carga de la memoria de las víctimas. Al revés, la cinta deposita esa carga "a los pies de la ciudad[anía]" (Young, "Edge" 7) porque no parece que la directora quiera con su trabajo sustituir la responsabilidad de la sociedad en la tarea de recordar lo sucedido en Juárez.

Es cierto que Portillo interpela al espectador y le dice qué piensa, qué siente y cómo actúa ella ante las agresiones sexuales y las muertes en la frontera entre México y Estados Unidos. Como ya se ha comentado, la 'subjetividad' y la 'emocionalidad' impregnan la 'performance' y la investigación de la cineasta sobre la violencia feminicida en Juárez. Sin embargo, como también se ha aducido, el hecho de que en el largometraje se haga abiertamente explícita la actuación, los pensamientos y los sentimientos de la realizadora no implica que *Señorita Extraviada* sea un documental parcial o tendencioso. Tampoco supone que Portillo, a través del film, intente deliberadamente formar, controlar o alterar las actitudes del público con el propósito de que la reacción de los influenciados sea la deseada por ella. El largometraje, aunque no resulte convencional, no deja de ser "una argumentación acerca del mundo" (Nichols, "Representación" 172–73). En él, se argumenta sobre lo ocurrido a lo largo de la frontera de México-Estados Unidos a través de la narración de la experiencia de la cineasta como investigadora y como interlocutora de todo tipo de testigos entrevistados para tratar de profundizar en lo acontecido.

Por medio del film, la directora no pretende contar la 'verdad', entendida como conocimiento exacto sobre el mundo, derivado de una representación documentada, objetiva y racional de la realidad. No obstante, sí procura que la audiencia pueda tener la máxima información sobre "cómo es estar en Juárez" (Villaseñor 171). Es decir, Portillo trabaja para que el público pueda desarrollar 'saber' a partir de datos verificables y de relatos conmovedores sobre qué viven las mujeres violentadas a nivel personal, social e institucional; y qué situaciones y emociones experimenta también una familia que pierde, por ejemplo, a una hija.

Señorita Extraviada da cuenta sobre lo que sucede en Juárez, pero no promueve ni la infoxicación ni el infoespectáculo. 'Infoxicación' es un término que se refiere al estado de saturación que provoca en el receptor el exceso de información que recibe (Toffler, "Future" 311–15). 'Infoespectáculo', por su parte, es un concepto que nombra la fusión de dos géneros televisivos, información y entretenimiento, con el único fin de captar y mantener la atención de los televidentes (Krüger 337–64). La directora rehúye la 'infoxicación' y el 'infoespectáculo' porque no quiere correr el riesgo de alienar a la audiencia. Al contrario, deja premeditadamente **espacios vacíos** o **indeterminaciones** en el largometraje porque, parafraseando a Wolfgang Iser, es consciente que éstos pueden dar pie a la participación activa de los lectores/espectadores en la configuración del significado de su texto. En este sentido, el relato del caso de María Isabel Nava Vázquez es ilustrativo. Los padres—sin que Portillo contraste la versión de los hechos que ofrecen—exponen las circunstancias de la desaparición de su hija de 18 años el día que va a buscar trabajo a la maquila Avery. El padre, en concreto, cuenta que en esa fecha, María Isabel "estuvo platicando largo tiempo" con la persona encargada de la contratación en la maquila, una mujer que luego da información engañosa a la familia sobre cómo había abandonado el lugar su hija (00:50:31-00:51:06). El mismo relata, después, como ya pasadas 48 horas de la

desaparición, visita a la Fiscal Especial para la Investigación de Homicidios de Mujeres, Sully Ponce, para exigir la actuación de las autoridades y la respuesta que obtiene de Ponce: "Apenas fue el martes [. . .] Vamos a buscarla, pero vamos a esperar, ella anda con el novio y al rato viene" (00:52:50-00:53:17). El padre de María Isabel comparte, también, la desesperación de la familia el día en que el periódico *Norte* publica la noticia falsa de que María Isabel ha aparecido con el novio, según informaciones proporcionadas por la Fiscalía Especial encargada de encontrarla (00:53:37-00:54:13).

En pasajes construidos como el del caso Nava, Portillo ofrece espacio y tiempo a la audiencia para que sea ella la que también busque por sí misma algún tipo de verdad en las imágenes, filmadas y editadas escapando de la toxicidad y del espectáculo mediáticos. La directora se desprende de la supuesta obligación de los documentalistas de transmitir la verdad de los hechos desde el mismo momento en que se da cuenta de que no puede "presentar pruebas concluyentes sobre los delitos de género ni sobre la identidad de los autores y sus motivos para perpetrar el asesinato y desaparición de tantas mujeres y niñas". El final del largometraje—expresa en una entrevista con Rosa-Linda Fregoso—es, en consecuencia, "inconcluso y abierto [. . .] porque el feminicidio era entonces (y lo sigue siendo) un fenómeno actual y continuo"; y porque sus autores y motivaciones no son fáciles de precisar con certeza categórica (Fregoso, "Transformación" 239). También, porque la cineasta es consciente de que no tiene la verdad y no quiere pretender que la posee. Portillo, eso sí, comparte con el público su impresión de lo ocurrido extraída de los datos que va recogiendo durante su investigación y de las experiencias vividas a lo largo de una búsqueda de la verdad que califica de "historia de nunca acabar" (Fregoso, "Entrevista" s.p.). Para la realizadora, la globalización, el narcotráfico, la ineptitud político-gubernamental y la corrupción judicial son las causas que explican que "en Juárez, los

depredadores no tengan problemas para encontrar su presa" (00:14:04-00:14:09) y que "los asesinatos continúen" (01:11:14-01:11:19). Para los espectadores, la percepción de la realidad—teniendo en cuenta lo visto en el film— podría ser igual, un poco o muy distinta. La **apertura interpretativa** es un rasgo distintivo de las obras *contramonumentales* como *Señorita Extraviada*, creaciones artísticas que se conciben, se configuran y se estrenan para plantear que la memoria no es de nadie; que no es un producto ideológico ni tampoco es un producto comercial. La directora, tal como concibe y da forma a su documental, viabiliza que los espectadores puedan dejar de ser receptores 'pasivos' de mensajes producidos por otros y puedan convertirse, si así lo deciden, en agentes para la 'coconstrucción' de una nueva memoria sobre las mujeres violentadas en Juárez. Una memoria en curso—no inconclusa—hecha no de una única memoria sino de diversas siempre en diálogo.

3.3.2. Argentina: *Los Rubios* (2003), de Albertina Carri | 83 min.

Título

Los Rubios (2003): El *contramonumento* de Albertina Carri a los militantes montoneros cabeza de familia[238]

Introducción

Este 2023 se cumplen veinte años del estreno de *Los Rubios*, el primer film documental

[238] Una versión reducida de este artículo ha sido presentada, recientemente, en forma de ponencia en el el panel "Memories of Resistance in Latin American Film" del Congreso Híbrido LASA2023.

de la hija menor de Roberto Carri[239] y de Ana María Caruso[240], dos personas detenidas y desaparecidas en Buenos Aires durante la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983). Albertina Carri Caruso tenía tres años en el momento en que agentes del Estado secuestran a sus padres. Hasta febrero de 1977, Albertina vive con ellos en Hurlingham—una ciudad cerca de la capital—junto a sus dos hermanas mayores, Andrea y Paula. Su casa se encuentra en un barrio humilde al que la familia se muda por solidaridad obrera y para que Carri y Caruso desarrollen su actividad como militantes de la organización político-guerrillera Montoneros[241]. Albertina, por su corta edad, como apunta Gonzalo Aguilar, hace poco que ha aprendido a hablar, tiene una inclinación natural a creer en hechos mágicos[242] y carece de cualquier intelección política (Aguilar 186). Para ella, Roberto Carri y Ana María Caruso no son "dos intelectuales [de la izquierda] comprometidos en los 70"[243], son, simplemente, sus padres.

Los Rubios (2003), en consecuencia, es un film que no *monumentaliza* la militancia izquierdista de los dos progenitores. Éste habla de la ausencia de los padres en la niñez, de la problemática de la construcción de la memoria de los dos cabeza de familia y de la búsqueda de

[239] Roberto Carri fue sociólogo, periodista y profesor en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Entre 1968 y 1972 es un docente de referencia en la impartición de las llamadas "Cátedras Nacionales", un conjunto de asignaturas que se ofrecen en la UBA como resultado de la radicalización política y la peronización de una parte de los sectores medios e intelectuales.

[240] Ana María Caruso fue profesora de Letras y de Latín. Licenciada en la Universidad de Buenos Aires (UBA), es la autora de quince de las dieciséis cartas que se publican en *Los Rubios: cartografía de una película*. En 2015, el archivo epistolar de los Carri se muestra en la instalación "Operación fracaso y el sonido recobrado" ubicada en el Parque de la Memoria-Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado.

[241] 'Montoneros' es una organización político-guerrillera argentina de la izquierda peronista que desarrolla la lucha armada entre 1970 y 1980. Sus objetivos iniciales fueron la resistencia contra la dictadura autodenominada "Revolución Argentina" (1966-1973), el retorno al país de Juan Domingo Perón y la convocatoria a elecciones libres (Lanusse 1–26).

[242] Albertina recuerda ser testigo de la detención de Roberto Carri y aún así, durante buena parte de su infancia vive en el campo junto a sus hermanas y sus tíos con la idea de que sus padres trabajan fuera del país y un día volverán (Carri 16−17).

[243] Las palabras entrecomilladas son las mismas que utiliza el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) en 2002 para evocar las figuras de Roberto Carri y de Ana María Caruso. El fragmento citado forma parte de la respuesta del INCAA a la solicitud de la hija de ambos para que la producción de *Los Rubios* sea declarada "de interés" y reciba financiamiento con el propósito de facilitar la futura exhibición y comercialización del documental (Carri 5).

la propia identidad. “Yo no quiero ser hija toda la vida. Quiero ser otras cosas” (Moreno s.p.), asegura Albertina en una entrevista concedida a María Moreno en el suplemento “Radar” de *Página12* pocos días después de la *première* del film en Argentina. La voluntad de la autora de alejarse de la memoria totemizada del militante montonero en lucha contra la dictadura, le lleva a crear y a dirigir un documental que todavía hoy—dos décadas después de su estreno—suscita, a la vez, incomodidad y reflexión. Al tratar el problema de los militantes desaparecidos, la directora, según señala Agustín Campero, se distancia “de las manifestaciones de la generación anterior (la de sus padres y de sus compañeros de militancia)” y también se separa “de los discursos más transitados por parte de los cineastas de su propia generación” (Campero 79). La realizadora se atreve, a diferencia de otros hijos[244], a “elevar su voz” para narrar no la Historia nacional sino su historia personal y familiar (Noriega 16–17). El producto resultante son *Los Rubios*, un documental nada convencional que, en términos de James Young, puede interpretarse como el *contramonumento* que Carri erige a la figura de los militantes montoneros cabeza de familia.

Con el fin de de justificar la tesis expuesta, en el primer apartado del artículo—después de esta introducción—aporto pruebas de la concepción de *Los Rubios* como *contramonumento* al describir los por qués de la puesta en marcha del proyecto cinematográfico y las características conceptuales que lo definen. En el segundo apartado, corroboro la existencia de rasgos ‘formales’ de los *contramonumentos* en el largometraje al estudiar cómo la realizadora documenta la investigación sobre sus padres y sobre sí misma, como hija y como cineasta.

[244] Carri no comparte el discurso de la organización Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.) a la que pertenecen la mayoría de sus compañeros de generación cineastas y descendientes de detenidos-desaparecidos. H.I.J.O.S. es un asociación pro Derechos Humanos, fundada en Argentina el 3 de noviembre de 1994 y sus objetivos son: la lucha contra la impunidad; la reconstrucción fidedigna de la Historia; la restitución de la identidad de los secuestrados; y la reivindicación de la lucha contra el terrorismo de Estado (“Nuestra historia” s.p.).

Finalmente, en el tercer y último apartado, concluyo que *Los Rubios* es una película que 'funciona' como un *contramonumento* al analizar la relación comunicativa cooperativa y abierta que Carri plantea a la audiencia.

Concepto

Entre los años 1983 y 1985, en Argentina se construye el primer relato democrático sobre lo ocurrido oficialmente durante la dictadura que arranca en el 76. Con la creación de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP)[245], por primera vez se invierten recursos humanos y económicos para investigar el destino de 30.000 personas desaparecidas[246] y el detalle de otras violaciones de los Derechos Humanos cometidas durante el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional[247]. En contra de la 'vieja' memoria basada en la 'Teoría de los dos demonios'[248]—impuesta principalmente por el gobierno del dictador Jorge Rafael Videla (1976-1981)—se abre la puerta a constituir una 'nueva' memoria argentina,

[245] La Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) es la comisión creada por el Decreto presidencial Nº 187 del 15 de diciembre de 1983 para investigar las violaciones de los Derechos Humanos ocurridas entre 1976 y 1983. El trabajo de la CONADEP—plasmado en el libro *Nunca Más* publicado el 20 de septiembre de 1984—prepara el terreno para el juicio a las Juntas de la dictadura militar respaldado por el gobierno de Raúl Alfonsín (1983-1989) del partido Unión Cívica Radical ("Comisión" s.p.).

[246] 40 años después del fin de la última dictadura cívico-militar (1983), todavía existen grupos políticos, económicos y mediáticos próximos a la derecha que ponen en duda el número de desaparecidos en los 70 e inicios de los 80. Estos grupos esgrimen que la CONADEP pudo constatar sólo 7.954 casos y que es en la etapa de los gobiernos Kirchner (Néstor, 2003-2007 y Cristina, 2007-2015) cuando se declara oficial la cifra de 30.000. Este número, conforme con Eduardo Luis Duhalde, secretario de Derechos Humanos de 2003 a 2012, no es arbitraria ni caprichosa y responde a la cantidad de centros clandestinos conocidos; a las estimaciones de prisioneros que existieron en Argentina; al total de militares acusados de represión ilegal; a la cuantía de los *Habeas Corpus* presentados en tiempos del gobierno dictatorial; y a informes del Departamento de Estado de los Estados Unidos (Sordo s.p.).

[247] 'Proceso de Reorganización Nacional' es el nombre con el que se autodenomina la dictadura militar que gobierna Argentina desde el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976—que derroca al gobierno constitucional de María Estela Martínez de Perón—hasta el 10 de diciembre de 1983, cuando es elegido como presidente Raúl Alfonsín ("Proceso" s.p.).

[248] La 'Teoría de los dos demonios' propugna que los actos de violencia y de terrorismo perpetrados por las Fuerzas Armadas durante los 70 e inicios de los 80 son de algún modo equiparables con los actos criminales llevados a cabo por las organizaciones político-guerrilleras como Montoneros y el Ejército Revolucionario del Pueblo ("Teoría" s.p.).

que incluya al desaparecido fundamentalmente como 'víctima' o a veces, como 'héroe', en el caso de algunos militantes en lucha contra la dictadura. El compromiso político y social adquirido por la CONADEP para la construcción de una Historia que incorpore las narrativas marginadas en el relato de los acontecimientos del pasado se ve respaldado—durante los años 80 y 90—por el auge en la producción de un tipo de cine documental llamado de la 'memoria histórica'[249]. Dicha tipología de film—que suele tomar partido ante lo ocurrido—se caracteriza por dar protagonismo absoluto a los testimonio de—militantes y no militantes—supervivientes del terrorismo de Estado y también a los de miembros de generaciones posteriores en forma de 'posmemoria'[250]. Estos testimonios—cuya tensión emocional cinematográficamente se gestiona a menudo hacia la lágrima—son privilegiados por el documentalismo de la 'memoria histórica' por dos razones. La primera por ser inductores de procesos de duelo y de conmemoración que 'héroes' y 'víctimas' necesitan para ser públicamente reconocidos. La segunda razón que explica el trato de privilegio que reciben los testimonios es por ser considerados fuente esencial para la elaboración de una 'memoria oficial' supuestamente más objetiva[251].

[249] En este artículo y en el contexto del denominado 'cine militante', la 'memoria histórica' es la memoria de los 'perdedores' y de los 'excluidos' en contraste con la 'memoria oficial' o Historia, que es la memoria de los 'vencedores' y de los 'poderosos' (Erice Sebares 91). La 'memoria histórica'—entendida como 'contramemoria'—tiene, por un lado, la vocación de ser Historia (Foucault, "Nietzsche" 160) y por el otro, la pretensión de traer una parte del pasado "ante la justicia, sometiéndolo a un interrogatorio minucioso y al fin, condenándolo" (Nietzsche 64–65).

[250] Marianne Hirsch introduce el concepto 'Posmemoria' para hacer referencia a los recuerdos de segundas generaciones, personas que rememoran acontecimientos no vividos o experimentados directamente sino que son producto de los relatos transmitidos por las primeras generaciones (Hirsch 22). Aunque a menudo la crítica ha utilizado el término para analizar *Los Rubios*, su aplicación es debatible. No toda memoria en Carri es heredada. Ella, por ejemplo, vive en primera persona el secuestro de sus padres.

[251] La objetividad 'mitigada' y la 'parcialidad' son dos conceptos distintos. El primero se refiere a que no hay 'objetividad' posible sin 'subjetividad' porque sólo es factible hablar 'del mundo' desde 'dentro del mundo'. Un profesional—léase un historiador o un documentalista—cuando habla sobre la realidad, selecciona fragmentos de ella y los recompone en un relato al que dota de estructura y de sentido (Bilbeny 94). El segundo concepto, por el contrario, remite a la idea de que cualquier profesional se torna 'parcial' cuando al reproducir lo que le dicen las partes concurrentes en un hecho, se deja llevar por las emociones, por los prejuicios o por la tendenciosidad permitiendo, de esta manera, que la 'subjetividad' invada un terreno que no le pertenece (*Ibid.* 93).

El no sentirse representada en los films que abordan la desaparición de militantes izquierdistas en Argentina es lo que empuja a Albertina Carri a emprender su primer proyecto documental. Al respecto, en una entrevista a *La Nación*, la cineasta revela:

> Por lo general, las películas que se han hecho sobre el tema [de la ausencia súbita de personas] surgen desde lo público [y lo histórico] (los desparecidos, la joven generación de los 70, la lucha, etcétera) para llegar a veces a una cosa íntima o más privada como el relato de una abuela o una madre. Yo quise hacer el camino opuesto. (García L. s.p.).

Esta descripción por parte de Carri del planteamiento de partida del proyecto es la primera prueba de la concepción de *Los Rubios* como *contramonumento*. Por 'monumento', habitualmente "se entiende una *obra* realizada por la mano humana, creada *con el fin específico de mantener hazañas o destinos individuales* […] siempre vivos y presentes *en la conciencia de las generaciones venideras*" (Riegl 23; la cursiva es mía). Los *contramonumentos*, en cambio, son obras concebidas para retar la idea tradicional de *monumento*, pensadas no para perpetuar sino para desafiar la existencia de una memoria petrificada. Su aparición se debe a que los creadores de *contramonumentos* estiman que únicamente un proceso memorial fluido y en curso—siempre inconcluso—hace posible garantizar que la memoria de cualquier grupo se mantenga viva (Young, "Edge" 92–96).

El **concepto** de documental *contramonumental*, por tanto, está estrechamente relacionado con la existencia de un perfil concreto de autor cinematográfico: un cineasta que realiza films que huyen de toda *monumentalización* o petrificación de la 'realidad', la 'objetividad' y la 'verdad' contenidas en el discurso que difunden acerca de algo ocurrido en el mundo. El autor de

contramonumentales—como en el caso de Carri—es aquél que se aproxima a la realidad desde una perspectiva individual no objetiva, aunque tampoco partidista porque no se posiciona ni 'a favor' ni 'en contra' de la 'memoria oficial' establecida sobre los acontecimientos. Al revés, un productor de *contramonumentales* evita involucrarse en la lucha entre memorias enfrentadas que se limitan a reivindicar la legitimidad de su verdad sobre la de la otra. A la realizadora de *Los Rubios*, le interesa ir más allá y ahondar en la comprensión de lo sucedido. En este caso, desea dimensionar y poner en común las consecuencias personales y familiares del secuestro y de la desaparición de dos personas que además de militantes montoneros, son sus padres. Ella pone en escena su 'yo' para hablar del **conflicto cognitivo-afectivo** que le genera la ausencia de los progenitores en la niñez, la construcción de la memoria de los dos cabeza de familia y la búsqueda de la propia identidad. *Los Rubios* retrata y reconstruye las vivencias de la directora durante la investigación emprendida para compartir, desde dentro del ámbito familiar, 'recuerdos' y 'olvidos' sobre el antes y el después del secuestro de Roberto Carri y de Ana María Caruso, unas desapariciones usualmente enmarcadas dentro de la Historia de Argentina. Sin *monumentalizar* nada ni a nadie, sin esconder los procesos selectivos detrás de la representación memorística y cinematográfica y sin imponer 'verdades', Carri decide producir un film para poder testimoniar no sólo sobre la existencia de detenidos-desaparecidos sino también sobre el vacío de su ausencia, dos hechos que afectan a todos los argentinos en general, pero a la cineasta y a sus hermanas, en particular.

El no del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) a apoyar en lo económico la producción de *Los Rubios* para que la realizadora dé testimonio no de la Historia nacional sino de su historia personal y familiar es precisamente la segunda prueba de que *Los Rubios* es un *contramonumento*. La escena—que evidencia la **reflexividad** del film—reúne en

un mismo espacio a parte del equipo de realización del documental, a Analía Couceyro—la actriz que representa a Albertina en la película—, y a la misma directora. Las cuatro personas en pantalla comentan la llegada de la comunicación del INCAA y dialogan sobre por qué el Comité de Precalificación de Proyectos deniega patrocinio al largometraje. Concretamente, los presentes se muestran incrédulos por dos actitudes del INCAA. La primera, el desdén con que el Instituto trata la propuesta de usar la experiencia vivida por Carri como eje del largometraje. La segunda actitud del Comité que Carri y compañía reprueban, es que éste ordene "una búsqueda más exigente de testimonios"[252] para financiar el documental. Las mismas personas también critican, con sorna, el hecho de que el INCAA concluya su dictamen con la moralina de que "Roberto Carri y Ana María Caruso fueron dos intelectuales comprometidos en los 70, cuyo destino trágico merece que este trabajo se realice" (Carri 5).

El no del INCAA deja claro a Carri 'qué debe recordar' y 'cómo debe recordar', si quiere recibir financiación para *Los Rubios*. Los miembros del Comité exigen a Albertina centrarse en el recuerdo de Roberto Carri y de Ana María Caruso por medio de testimonios que reproduzcan el discurso hegemónico—'laudatorio' o 'victimizador'—sobre las desapariciones de militantes en Argentina durante la dictadura. Ellos rechazan frontalmente que Albertina como hija de desaparecidos pueda expresar otro punto de vista distinto sobre el pasado. Para el INCAA, no hay lugar posible para lo que los hijos de desaparecidos puedan querer decir. Los 'buenos' hijos-documentalistas si toman la palabra, deben hacerlo para denunciar la desaparición forzada de sus padres, presentándoles como héroes o como víctimas, a menudo en función de si fueron

[252] El guion presentado al INCAA junto con la solicitud para recibir financiamiento ya preveía la participación de compañeros militantes de Roberto Carri y de Ana María Caruso como testimonios. En la película, el asistente de dirección Santiago Giralt y la actriz Analía Couceyro bromean sobre la posibilidad que la denegación del apoyo económico a *Los Rubios* se deba en parte a que los nombres de los miembros del Comité de Precalificación de Proyectos no se encuentran en la lista de potenciales entrevistados para el documental (00:27:25-00:27:48).

‘militantes’ o ‘civiles’. Los ‘buenos’ hijos-documentalistas—para el Comité—son los que asumen el papel de actores secundarios, de repetidores de ideas, de reafirmadores del duelo y de herederos del dolor. La respuesta de la cineasta al Instituto—que cierra esta primera escena analizada—es sorprendentemente empática, pero a la vez contundente. Carri primero expresa que entiende que “como generación, ésta no es la película que ellos necesitan”[253], aunque inmediatamente después aclara que la que ellos quieren “es una película que la tiene que hacer otro” (00:27:03-00:27:16). Finalmente, Albertina concluye su intervención lanzando un mensaje enérgico al equipo: “¡Vamos a trabajar!”, les dice (00:28:40-00:28:42). O lo que es lo mismo: Vamos a contar la historia que yo tengo ganas de contar.

La **autotestimonialidad** de la autora de *Los Rubios*—reflejada tanto en la escena examinada como en el resto del film—es la tercera prueba de la concepción de *Los Rubios* como *contramonumento*. Una autotestimonialidad—la de Carri—que es doble. Ella—como hija—es ‘testigo-participante’ de quién fue y de quién es; de qué le pasó y de qué le sucede; de qué deseó y de qué desea; de qué hizo y de qué hace. Ella—como directora documentalista—es ‘testigo-observadora’ de sí misma. De ahí que la incorporación de Couceyro como alter ego de la realizadora en el film y como elemento clave para poder construir el documental, no pueda calificarse de mero ejercicio de narcisismo. Más bien, la inclusión de la actriz en la película parece ser un recurso de Carri para dos fines: 1) poder testimoniar lo vivido liberando al espectador de una supuesta obligada identificación emotiva con ella; y 2) poder interpelar al público desde el diálogo y no, desde el melodrama y la tragedia.

[253] Basándome en el término ‘contramonumento’ y en las características que le atribuye Young, interpreto que la directora entiende que la generación de sus padres—representada por los miembros del INCAA— desaprueba el proyecto de *Los Rubios* porque éste no propone filmar un documental *clásico-monumental* “engrandecedor” (Young, “Memory” 2) de las figuras de los militantes.

Como sostiene Gonzalo Aguilar, la realizadora no quiere presentarse "en la pose de duelo" ante la audiencia (Aguilar 189), cosa que no implica que la **emocionalidad** esté proscrita en *Los Rubios*. Al contrario, la cineasta reconoce las emociones—y no sólo los hechos—como fuentes proveedoras de 'saber', prueba definitiva ésta de la concepción del documental como *contramonumento*. Carri abraza las emociones—entre ellas, la tristeza, el enfado, la confusión, la incomodidad, la impotencia o la rabia—y sin embargo, quiere escapar de todo sensacionalismo[254]. Por ejemplo con el uso de muñecos de PLAYMOBIL[255] para reconstruir el secuestro de sus padres, evita, premeditadamente, posicionarse en el lugar de una 'víctima'. Aquello que quiere divulgar y reivindicar es la memoria infantil en la construcción del suceso traumático que supone la pérdida y la ausencia de los padres por secuestro y por desaparición forzada—sí—pero también, por subordinación total de lo privado a la política armada. La realizadora, en el film, expresa, con Playmobils y con otros recursos cinematográficos, no comprender al 100% por qué sus padres ponen la militancia por delante de todo, incluso por delante de la preservación de sus propias vidas y de las de sus hijas. Este pensar y este sentir se muestra, especialmente, en una escena del documental en la que se ve a la Carri-actriz gritar mientras por encima se escucha la voz de la misma Couceyro decir:

> Me cuesta entender la elección de mamá. ¿Por qué no se fue del país?, me pregunto una y otra vez. O a veces me pregunto por qué me dejó aquí, en el mundo de los vivos, y

[254] El 'sensacionalismo' puede definirse como "la tendencia a producir sensación, emoción o impresión" con noticias u otro tipo de producciones mediáticas o culturales con el único fin de captar y mantener la atención del público destinatario ("Sensacionalismo" s.p.).
[255] PLAYMOBIL es una línea de juguetes de plástico fabricados por el grupo Brandstäter con sede en Zirndorf (Alemania). En 1974, un año después del nacimiento de Carri, los muñecos de PLAYMOBIL se presentan en el salón de Núremberg ("About" s.p.).

cuando llego a esta pregunta me revuelve la ira, y recuerdo, o eso creo, a Roberto, mi padre, y su ira, o su labor incansable hasta la muerte. (01:04:42-01:05:00).

Forma

Formalmente, *Los Rubios* es también un *contramonumento*. Empleando terminología de James Young, el largometraje se caracteriza por esquivar la apariencia y la utilización convencional de materiales propios de los *monumentos* (Young, "Edge" 7–8 y 94–95), obras que en el contexto de este artículo se corresponden al documental *clásico*, aquél que Bill Nichols denomina *expositivo*[256] (Nichols, "Representación" 53) y que tiende a *monumentalizar* la 'realidad', la 'objetividad' y la verdad' contenidas en el discurso que difunde . El trabajo cinematográfico de Carri—alejado de toda convencionalidad—presenta tres rasgos 'formales' que combinados repelen cualquier posible *monumentalidad* de la pieza y, a la vez, certifican su *contramonumentalidad*: la 'performatividad', la 'intersubjetividad' y la 'narratividad'.

Los Rubios es un documental *performativo*. Éste no adopta la apariencia del documental *clásico-expositivo-monumental* que se estructura en torno a un esquema lógico-racional de planteamiento/solución de un problema del mundo histórico dando la impresión de objetividad y de juicio bien establecido (Nichols, "Representación" 53 y 68). El largometraje de Carri, por el contrario, toma el semblante de una investigación subjetiva-no cerrada y es un film que se organiza alrededor de un esquema afectivo-experiencial de la realidad (Nichols, "Blurred" 94–100) para que el espectador pueda vivir cada paso y cada hallazgo de las indagaciones junto con la directora y junto con su *alter ego*, la actriz Analía Couceyro. El documental invita a la

[256] Tanto en *La representación de la realidad* (53–72) como en *Blurred boundaries* (94–95), Bill Nichols determina que el documental por excelencia, el que se podría denominar *clásico*, es el *expositivo*. El investigador estipula que las normas y las convenciones de la práctica documental las marca el film *expositivo* porque esta modalidad ha seguido siendo el método primordial para transmitir información, al menos, desde la década de los años 20.

audiencia a que acompañe a la realizadora en todos los actos que lleva a cabo como reacción al **conflicto cognitivo-afectivo** que genera a una hija de militantes desaparecidos la ausencia de los progenitores en la niñez; la reconstrucción de la memoria de los dos cabeza de familia; y la persecución de la propia identidad. La credibilidad de *Los Rubios*—a diferencia de un documental convencional—no se fundamenta en la presunta fidelidad de la representación de la realidad investigada o en la supuesta objetividad de los datos obtenidos durante la pesquisa abierta. Ésta se basa en la franqueza con la que en el film la directora comparte sus 'logros' y sus 'fracasos' ante la meta de resolver los tres principales interrogantes planteados a lo largo del largometraje: ¿Cómo sortear el dolor de la ausencia? ¿Qué tipo de personas fueron Roberto Carri y Ana María Caruso? ¿De qué manera se puede construir la propia identidad sin tener como referente a los padres?

Sin ignorar y sin tampoco sobredimensionar el dolor de la ausencia, Carri—a la que vemos delante y detrás de la cámara—protagoniza y forja por medio de su figura y de la de la actriz Analía Couceyro una 'historia de búsqueda de saber' sobre sus padres y sobre sí misma, como hija y como cineasta. La doble 'performance' que escenifica desafía la tentación y el deseo de encontrar respuestas fáciles. Prefiere en cambio, resaltar cuán complejo es establecer la identidad de sus dos progenitores y de su propia persona al poner de relieve, en palabras de Bill Nichols, las dimensiones subjetivas y afectivas en juego (Nichols, "Introduction" 131). En cuanto a los hallazgos y los avances sobre Roberto Carri y a Ana María Caruso, la directora–en la voz y en la figura de Couceyro–se sincera:

> La familia, cuando puede sortear el *dolor* de la ausencia, recuerda de una manera en que mamá y papá se convierten en dos personas excepcionales: lindos, inteligentes... Los

> amigos de mis padres estructuran el recuerdo de forma tal que todo se convierte en un análisis político [. . .] *Tengo que* pensar en algo, algo que sea película [acción], lo único que tengo [ahora] es mi recuerdo difuso y contaminado por todas estas versiones. (00:34:16-00:34:49; la cursiva es mía).

La subjetividad y la emocionalidad impregnan, sin duda, la 'performance' y las indagaciones de Carri. Sin embargo, el principal atributo de la **performatividad** presente en *Los Rubios* es, parafraseando a Stella Bruzzi, que el largometraje a la vez que registra la actuación de la directora, la de Couceyro, la de los miembros del equipo de rodaje y la de los actores sociales, lleva a cabo otra operación: admitir que el film no es una reproducción exacta de la 'realidad' sino que es una 'construcción' (Bruzzi 154–55) cinematográfica intersubjetiva y narrativo-argumentativa.

Carri—reformulando la cita de Ricardo Forster incluida en el largometraje—no esconde el mecanismo de producción del documental. Si la memoria—como afirma Forster—al omitir, recuerda; el documentalista—de acuerdo con la autora de *Los Rubios*—al seleccionar qué conforma la película y qué no, también recupera, cinematográficamente, una realidad parcial que construye y a la que da un significado. La realizadora muestra, explícitamente, de dos maneras que su documental es una construcción 'cinematográfica' de una realidad que experimenta en el presente. Por un lado, incluyendo el *making-of* del rodaje y rehuyendo el material audiovisual de archivo. Por el otro, usando distintos formatos de captura de imágenes (en vídeo digital y en 16 mm) y poniendo en práctica una variedad de técnicas fílmicas y de montaje. Por ejemplo, al hacer "panorámicas de trescientos sesenta grados, y travellings que captan una figura y están editados juntos para crear la ilusión de dobles múltiples" o—como, también, indica Joanna

Page—al introducir "jump cuts (cortes con un salto mínimo de ángulo) de alternación muy rápida" (Page 47). Es patente que para la directora–lo mismo que para Jacques Rancière–una película documental no es lo contrario de una película de ficción porque 'ficción' no es igual a 'mentira' sino que es sinónimo de 'construcción' (Rancière 182–83). Para ella, como sería para Bruzzi, 'mentir' supondría vender el documental como un film que capta fielmente qué tipo de personas fueron Roberto Carri y Ana María Caruso mientras se es consciente de la imposibilidad de esta aspiración. Entre otros motivos, porque su misma ausencia es la que presenta un obstáculo insuperable para la representación. Es quizás por este motivo, que la cineasta decide, finalmente, incluir en el largometraje los testimonios de la familia—el de la abuela en el minuto 33[257]—y los de los amigos de sus padres—antes—a pesar de la imprecisión que les atribuye y de la contaminación de su propio recuerdo de la que los culpabiliza.

La directora, claramente, apuesta por la **intersubjetividad** como vía para intentar llegar a un mejor entendimiento de la identidad de sus padres, aunque el camino andado resulte poco menos que infructuoso. Por esta decisión tomada en última instancia, se puede deducir que Carri acaba por pensar de la misma manera que Alfred Schütz, que existen más probabilidades de comprender 'lo real', si se construyen significados no de modo individual sino "considerando al otro y en interacción con él" (Schütz 25). Este tránsito de la documentalista de lo 'individual' y lo 'subjetivo' hacia lo 'social' y lo 'intersubjetivo' es lo que permite a realizadora poner de manifiesto ante la audiencia que *Los Rubios* no es sólo producto de una construcción 'cinematográfica'. También, es resultado de una construcción intersubjetiva 'de significado' erigida entre todos los participantes en el film: Carri como autora, la actriz y el equipo de rodaje,

[257] En el artículo "La desaparición forzada de personas y los límites de la representación cinematográfica en *Los rubios*" (2008), Ezequiel Yanco habla de la presencia de Amalia Caruso—la abuela de Carri—en el film a la que adjudica la frase de que "lo más doloroso de la historia es que nunca termina de cerrarse" (Yanco 6). Éste es el sentido genérico de las palabras pronunciadas por la persona que aparece hablando en el minuto 33 y 29 segundos.

los entrevistados y los integrantes del público. A partir de la interacción con los 'otros', es cómo, en el documental, se moldea la narración de la experiencia personal que vive la directora al buscar respuestas sobre la identidad de sus padres y sobre la suya propia. Un relato que se articula, principalmente, por medio de los cuerpos y de las actuaciones de la realizadora, de los de la actriz y también de los del equipo, en torno a los cuales se organizan el resto de materiales—poco o nada convencionales—que conforman el largometraje. Materiales entre los que destacan: los Playmobils; las entrevistas a pie de calle y las proyectadas en vídeo; los intertítulos, las fotografías—las íntegras y las recortadas como la memoria—y, por último, las pelucas rubias, un recurso narrativo que se refiere a la identidad paterna y que la conecta con la filial.

Más allá de la apreciación de cada espectador sobre si *Los Rubios* permite, o no, conocer quiénes fueron Roberto Carri y Ana María Caruso como personas, es menos discutible que el documental sí posibilita descubrir la identidad de su autora. Una identidad—como hija y como cineasta—que se expresa en el largometraje por medio de la forma fragmentada del film y cuya construcción se argumenta a través del relato ofrecido sobre qué supone crecer sin las dos figuras que le dieron la opción de ser. La identidad de Carri—según **narra y argumenta** la investigación que centra *Los Rubios*—se va configurando al tiempo que ella circula y se relaciona en tres espacios. El primero, el campo "asociado con la niñez y la fantasía". En segundo, "la ciudad, el lugar de la adultez y la reflexión, representadas por la soledad del estudio; por los viajes, muchas veces silenciosos, del equipo de rodaje por las avenidas y las autopistas de Buenos Aires"; y por la visita al centro clandestino[258] donde sus padres estuvieron

[258] El lugar en el que Roberto Carri y Ana María Caruso estuvieron secuestrados recibe sarcásticamente el nombre de 'Sheraton', el mismo que identifica a una conocida cadena internacional de hoteles de lujo. El centro funcionó en la Comisaría de Villa Insuperable en la ciudad de Lomas del Mirador de 1976 a 1978.

cautivos. El tercer y último espacio en el que la identidad de la directora se construye considerando al 'otro' y en interacción con él es "el barrio donde vivía" cuando detuvieron a sus progenitores (Page 48) y al que ésta vuelve en búsqueda de respuestas que en ocasiones—sin parecer darse cuenta—encuentra. Como cuando en el minuto 17 del documental, Albertina por boca y cuerpo de Couceyro desliza que en su reciente retorno al barrio—para entrevistarse con la vecina morocha[259] presunta delatora de sus padres—ha sentido como propia la 'rubiedad' atribuida a Roberto Carri y Ana Maria Caruso, una marca, en principio, sólo identificativa de sus dos progenitores:

> Lo que era extraño era cómo llamábamos la atención en ese lugar. No era sólo por las cámaras. Éramos como un punto blanco que se movía y era evidente que no *éramos* de ahí. Éramos como *extranjeros* para ese lugar. Me imagino que *parecido* a lo que pasaba en ese momento con mis *padres*. (00:17:45-00:18:19; la cursiva es mía).

En el film, en la escena inmediatamente anterior a la transcrita, la sonidista Jésica Suárez cuenta a Couceyro y a Carri que en los años 70, para identificar al "extranjero", era común llamarle 'rubio'. Con ambas escenas yuxtapuestas como evidencia, dos aspectos quedan claros. El primero es que Albertina encuentra en su equipo, a una nueva familia que ella elije—"[nosotros] éramos como *extranjeros*" dice—y que, además, la sostiene, tal como manifiesta Laurence Mullaly (Mullaly s.p.). El segundo aspecto que se hace manifiesto con las dos escenas eludidas es que el film de Carri es una construcción narrativo-argumentativa. Tanto por la forma como por todos los materiales que constituyen *Los Rubios*, la directora—al igual que Paula Olmos—

[259] 'Morocha' es un adjetivo que se usa en Argentina, Paraguay y Uruguay para designar a una persona que tiene el pelo negro ("Morocha", s.p.).

considera que ‘narración’ y ‘argumentación’ son dos modalidades de pensamiento y de discurso complementarias y no opuestas como establece el documentalismo tradicional. Por como plantea, filma y monta la película, Carri da a entender que para ella como para Olmos, incluso las narraciones fragmentadas pueden ser fuente legítima de saber al tener la capacidad de “funcionar como vehículos para dar razones [o argumentos]” sobre aquello que se quiere comunicar, ya sea en relación a uno o a otros (Olmos 00:02:58-00:03:02).

Funcionamiento

En 2004, Cecilia Macón publica en el número 80 de la revista *Punto de Vista* un artículo titulado “Los rubios o del trauma como presencia”. En él, Macón—citando a James Young—sostiene que el documental de Albertina Carri presenta signos de ser un *contramonumento*. Entre ellos, el de no pretender “ubicarse dentro de ninguna tradición específica en relación a la reconstrucción del pasado” (Macón 46). Según se extrae de las palabras escritas por la académica, el de Carri es un film de la memoria que se aleja de los largometrajes *monumentales*. Léase, los que transmiten una narrativa ‘laudatoria’ o ‘victimizadora’ de los militantes izquierdistas durante la última dictadura argentina y, también, los que difunden una narrativa ‘negacionista’ de las detenciones y las desapariciones ocurridas. Macón, en su artículo, se centra, principalmente, en enumerar algunos signos que—de acuerdo con Young—harían llegar a la conclusión de que *Los Rubios* **funciona**, comunicativamente hablando, como los *contramonumentos*. La académica escribe: “Mientras que los memoriales convencionales sellan la memoria, los *contramonumentos* expulsan la posibilidad misma de decir a su audiencia lo que debe pensar en relación con esos acontecimientos”. Y a continuación, añade: los *contramonumentos* rechazan “el didactismo de los monumentos” porque su objetivo “no es

consolar sino provocar" (*Id.*). Por último, la misma Macón señala de manera más vaga otras metas comunicativas de los *contramonumentos*. Siempre con base en Young, deja entrever que entre los fines de los *contramonumentos* no está ser ignorados sino reclamar interacción; no está permanecer puros sino invitar a su desacralización; "no [está] aceptar gentilmente la carga de la memoria sino devolverla a los pies de la ciudad" (Young, "Edge" 7). Por la incomodidad y por el debate intenso que *Los Rubios* genera tras su estreno y que todavía es plenamente vigente veinte años después, se puede alegar que el documental cumple con sus objetivos como *contramonumento* gracias a tres cualidades comunicativo-cinematográficas que se ponen de relieve al visionar la obra: la 'transaccionalidad', la 'indeterminación' y la 'apertura interpretativa'.

Es importante aclarar que cuando se habla de **transaccionalidad** como rasgo fundamental del funcionamiento comunicativo de los *contramonumentales* es para subrayar que ya en el instante de concebir este tipo de documentales, sus autores—en contraste con los de los largometrajes *monumentales*—descartan la creación de obras con mensajes 'unidireccionales'. Ellos contemplan al 'espectador/lector/receptor' de sus misivas como una figura fundamental en el proceso de comprensión de sus trabajos porque consideran que éste no es un simple consumidor de 'informaciones' sino que tiene un papel capital en la significación final del 'texto fílmico'. Es en la 'Teoría Transaccional' de Louise Rosenblatt donde se destaca, por primera vez, el papel del 'lector/receptor' en la interpretación final del texto. Esta teoría defiende que el significado de cualquier obra—escrita o audiovisual—es resultado del encuentro y de la 'transacción' entre el 'texto original' de un autor y el 'lector-espectador' que lo recibe (Rosenblatt, "Reader" 18). Partiendo de esta premisa, en este último apartado, se expone cómo *Los Rubios*, por los distintos significados que los espectadores le adjudican, puede dar lugar y ha

dado lugar a todo tipo de polémicas relacionadas con la memoria del pasado. Entre ellas, sigue destacando una disputa no resuelta que involucra a intelectuales izquierdistas y que estuvo casi soterrada en los medios hasta el momento del estreno del film. Es la discusión que, a un lado, coloca a los izquierdistas que quitan legitimidad a la obra de Carri—representados por Martín Kohan y Beatriz Sarlo[260]—y al otro lado, sitúa a los que le dan validez—como Ana Amado[261], Jonathan Perel[262] y Gonzalo Aguilar[263]—aceptan dialogar con el mensaje crítico que transmite *Los Rubios* contra la llamada 'memoria de supermercado'; un tipo memoria, difundida, tradicionalmente, por la izquierda militante, que predomina hasta inicios de los años 2000 y que, conforme con Juan Ignacio Vallejos, promueve una lectura del pasado sólo posible desde el recuerdo 'idealizado' de un desaparecido 'canónico' capaz de interpelar lo que ocurre en el presente, únicamente, a partir de la 'santidad' o del 'horror' (Vallejos 8).

La lectura de Kohan y de Sarlo de *Los Rubios*—la que es deslegitimadora del film de Carri—es muy cercana a la hecha por el INCAA que, como se ve en la película, deniega apoyo a la producción del documental por no tener mayor rigor testimonial o en otras palabras, por no dar suficiente protagonismo y determinismo a los testimonios de los militantes de los 70. Los dos

[260] Matín Kohan y Beatriz Sarlo son dos intelectuales izquierdistas con vasto reconocimiento en el campo de la Literatura y la Historia cultural de Argentina. Sarlo, durante los años 60, tuvo una breve militancia política en el peronismo de la CGT de los Argentinos y luego ingresó al Partido Comunista Revolucionario ("Beatriz" s.p.).
[261] Ana Amado (1946-2016) fue una periodista, cineasta y académica feminista en Argentina. Por su apoyo a la organización político-guerrillera de la izquierda peronista Montoneros, en 1974 se convirtió en blanco de los escuadrones terroristas de la Triple A, la Alianza Anticomunista Argentina ("Ana" s.p. y Álvarez V. 441).
[262] Jonathan Perel "es cineasta (director, guionista, productor) y sus films tratan sobre las huellas materiales y memoriales de la última dictadura cívico-militar argentina, con énfasis en una lectura o retrato de los espacios (que sostiene una hipo tesis contra-monumental)" (Enrico 65).
[263] Gonzalo Aguilar es profesor de Literatura Brasileña y Portuguesa en la UBA e investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Dirige la maestría de "Literaturas de América Latina" de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) y es autor, entre otros, de los libros *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (2006) y *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine* (2015). Su último libro fue escrito en colaboración con *Mario Cámara y se publicó en Brasil: A máquina performática, a literatura no campo experimental* (2017). En 2020, hizo la co-curaduría de la muestra *Madalena Schwartz: As metamorfoses, Travestis e transformistas na SP dos anos 70* para el Instituto Moreira Salles ("Gonzalo MALBA" y "Gonzalo Comisario" s.p.).

críticos y el Instituto—que actúan como una auténtica "policía discursiva" (Foucault, "Orden" 38)[264]—se muestran contrarios a la emergencia de una nueva voz—la de Carri—por tres motivos. En primer lugar, porque no consideran a Albertina protagonista de la Historia en mayúsculas. En segundo lugar, porque aceptar la voz de Carri implica—a su entender—el desplazamiento de las "memorias de militancia" (Bartalini 39); y en tercer y último lugar, porque la nueva voz supone—también desde su punto de vista—una amenaza para la pervivencia de unas memorias, las de militancia, que permitieron la condena al terrorismo de Estado y el establecimiento de una Historia 'total' de lo sucedido en Argentina entre 1976 y 1983 (*Ibid.* 40).

Para Kohan y para Sarlo, otro motivo para desmerecer *Los Rubios* es que Carri se muestra 'hostil', 'indeterminista' y 'despolitizada' con su trabajo. Por una parte, se manifiesta 'hostil' por la forma desconsiderada en la que trata a los intelectuales que participan en el film, teniendo en cuenta la escena en la que la actriz que representa a Carri da la espalda, desoye y desatiende a los monitores desde los que los testigos hablan sin estar identificados (Kohan 28; y Sarlo 147 y 149). Por otra parte, siempre según Kohan y Sarlo, Carri se muestra 'indeterminista' cuando no se posiciona como parte de ningún bando en el relato de los 70. Un relato—éste sí—lleno de **indeterminaciones** que Carri plasma en el largometraje. No sólo cuando la cineasta no identifica en pantalla a los testigos de la generación anterior. También cuando evita pronunciarse ante las contradicciones que contienen los testimonios sobre la personalidad de sus progenitores como personas y como militantes. Igualmente, la directora pone bajo el foco la existencia de imprecisiones y de espacios vacíos en su propio testimonio al reconocer que el recuerdo que tiene de Roberto y de Ana María está condicionado por el de otros. Lejos de exhibir el propio

[264] "Policía discursiva" es una expresión utilizada por primera vez por Michel Foucault en su obra *El orden del discurso*. Foucault—que estudió en profundidad las relaciones entre discurso, poder y saber—alerta que "en toda sociedad la producción del discurso es a la vez controlada, seleccionada, organizada y redistribuida" por individuos e instituciones que velan por el *status quo* (Foucault, "Orden" 14).

testimonio o el ajeno como argumento de autoridad para configurar un relato merecedor de ser mostrado a las generaciones futuras con el fin de cumplir con el "deber de [hacer] memoria" [265] (Ricoeur, "Memoria" 50), el espectador puede observar como Carri se concentra en "señalar los huecos, la zona ambigua, contradictoria y confusa de las memorias"; en "recuperar lo no dicho de las palabras"; y en "reflexionar sobre la imposibilidad de narrar e incluso, [en] sus peligros" (Bartalini 43). Este focalizarse más en el funcionamiento de la memoria y menos en la dimensión más, específicamente, política de su relato es lo que a ojos de Kohan y Sarlo acarrea un peligro de despolitización. Para Kohan, la idea, por ejemplo, "de representar el secuestro de sus propios padres empleando para eso escenas de animación con muñecos de Playmobil" es "una apuesta arriesgada" porque despolitiza el hecho y suprime "una realidad, la de la violencia política" (Kohan 29). Para Sarlo, la peligrosidad de la apolitización del pasado es un hecho que se hace evidente en el mismo momento que la película de una hija de dos militantes políticos desaparecidos se muestra distante de las ideas que llevaron a sus padres, primero, a luchar contra las injusticias que vivía la mayoría población argentina y, después, a estar dispuestos a morir para acabar con ellas (Sarlo 146).

Más allá de la lectura cerrada que hacen de *Los Rubios* Kohan y Sarlo, el documental está **abierto a otras interpretaciones** que valoran en positivo la revolucionaria aproximación de Carri al pasado. Es el caso de las de otros intelectuales izquierdistas como Ana Amado, Jonathan Perel y Gonzalo Aguilar. Amado opina que dentro del "conjunto de documentales dedicados a las consecuencias de la postdictadura, los realizados por los hijos ocupan [sólo] un segmento

[265] El "deber de [hacer] memoria", según Paul Ricoeur en *La memoria, la historia, el olvido* (2004), "consiste esencialmente en el deber de no olvidar" (Ricoeur, "Memoria" 50) y en el "deber de hacer justicia". Al recordar—explica Ricoeur—se hace justicia a 'otro'. Ese 'otro' es alguien distinto de uno mismo, pero es una persona con la que se comparten referentes. Al no olvidar, se cumple una deuda con quien en el pasado ha sido víctima y en el presente está vivo y, también, con quien ya no está, pero que estuvo (*Ibid.* 120).

particular, cuyas obras [deben revisitar y] revisitan la Historia a la vez que reivindican [legítimamente] el derecho a afianzar una voz generacional" en el marco de los debates sobre la memoria (Amado 164). Según Perel, lo que la película inaugura no es la 'hostilidad' hacia determinados testigos sino el dar el 'crédito' justo a una memoria que públicamente desconfía "de su propio dispositivo, de su propia capacidad para dar cuenta del pasado. Una memoria que expone sus grietas, sus dificultades, [y] que se sabe fallida de antemano [. . .] Una memoria donde las preguntas se multiplican, y donde la estabilidad del sentido es puesta en duda, para que el espectador pase a ocupar una posición central en la construcción de la obra" (Perel, "Cineasta" s.p.). Finalmente, para Aguilar, las posturas de Kohan y de Sarlo también son discutibles. Para él, *Los Rubios* es un film que no sólo no despolitiza el pasado sino que "hace una de las críticas políticas más contundentes de la militancia de los años setenta: la que sostiene que al politizar todas las esferas de la vida social, la militancia termina por poner en riesgo ámbitos que deberían quedar a resguardo" (Aguilar 187).

Los Rubios funciona como un *contramonumento* porque más allá de hablar de la ausencia de los padres en la niñez; de la problemática de la construcción de la memoria de los dos cabeza de familia; y de la búsqueda de la propia identidad de la directora, no impone una 'verdad' absoluta, ni sobre lo ocurrido ni sobre lo vivido. Tal como la cineasta concibe y da forma a su film, viabiliza que los espectadores puedan dejar de ser receptores 'pasivos' de mensajes producidos por otros y puedan convertirse, si así lo deciden, en agentes para la 'coconstrucción' de una nueva memoria sobre los militantes montoneros desaparecidos en Argentina durante la última dictadura cívico-militar. Una memoria hecha no sólo de una narrativa 'laudatoria' o 'victimizadora' de la militancia sino de memorias diversas siempre en diálogo. Viendo el largometraje que crea, Carri piensa y siente que la verdad es una proposición que nace de aceptar

la persecución permanente de conocimiento; la incertidumbre sobre si será alcanzado o no; el diálogo con uno mismo y con el 'otro'; y la falibilidad del resultado. La directora—aún con todo—demuestra tener honestidad y valentía para buscar la verdad, independientemente de si ésta encaja, o no, con los consensos establecidos en la esfera pública y en la privada. 'Honestidad', entendida como 'franqueza' y 'sinceridad' del que desea alcanzar la verdad y del que tiene la intención de, por el camino, no engañarse 'a sí mismo' y de no engañar 'a los demás'. 'Valentía', contemplada como el impulso de aquél está dispuesto a aceptar el descubrimiento de la verdad sin importarle las consecuencias 'para sí mismo' o 'para los demás'.

3.3.3. España: *El cielo gira* (2004), de Mercedes Álvarez | 105 min.

Título

El cielo gira (2004): el *contramonumento* de Mercedes Álvarez a la noción occidental de 'progreso'[266]

Introducción

La sinopsis que acompaña el DVD comercial de *El cielo gira* (2004) presenta la ópera prima de Mercedes Álvarez como un largometraje sobre "la última generación [de habitantes de Aldealseñor[267]] después de mil años de historia ininterrumpida" (s.p.). El resumen del film, que sentencia al grupo de 14 vecinos que conforman el pueblo a extinguirse dentro de poco "sin más testigos", asegura que los aldeanos y el pintor Pello Azketa ya camino de quedarse ciego

[266] La versión original de este artículo se publica en 2020, en el número 21 de la revista *Fotocinema* y está disponible en https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/10008 .
[267] Aldealseñor es una localidad situada en España, concretamente, en Soria, en la comunidad autónoma de Castilla y León.

"comparten algo en común: las cosas han comenzado a desaparecer delante de ellos" (*Id.*). La descripción del multipremiado[268] documental—que pinta un futuro negro para los lugareños y que anuncia la vuelta de la directora "a su [aldea de] origen" para asistir "a ese [trágico] final"—pone luz y color al presente al aclarar que "hoy, la vida continúa" (*Id.*), tal como muestra la película. Un largometraje que—a pesar de que su sinopsis no incluya ninguna referencia a la transformación modernizadora que experimenta la localidad—también trata de las cosas que han comenzado a aparecer delante de los habitantes de Aldealseñor: la instalación de aerogeneradores de viento a las afueras del pueblo y la remodelación de la torre-palacio, construcción que dio origen al asentamiento actual[269] en el momento de cambiar de manos islámicas a cristianas.

No por casualidad, la primera parte del prólogo del film de Álvarez comienza con un plano fijo. Éste capta un cuadro de Azketa que la cineasta explica que ve por primera vez 10 años antes durante una visita al pintor, en un tiempo en el que ella planeaba viajar a su pueblo de origen para "retratar a sus habitantes y arrancarles cuatro palabras" (00:00:55-00:01:03). En la pintura, unos niños conducen la mirada del espectador hacia las aguas de un pantano. Según la voz en *off* de Álvarez, los chicos observan "algo [que] ha desaparecido o [que] está a punto de aparecer" (00:00:45–00:00:52). Acto seguido, la realizadora cuenta que una década después de contemplar el cuadro en casa de Azketa, el pintor ejerce ya con muchas dificultades "debido a una enfermedad de la vista" (00:01:18–00:01:24). Lo cuenta mientras ocupa la pantalla un segundo cuadro del artista en el que se observa un cielo azul nublado, motivo de la carátula del

[268] El film recibe premios en certámenes nacionales, como el Festival de Cinema Espanyol de Málaga y en muestras internacionales, como el Festival de Rotterdam (IFFR), el de París (Cinéma du réel), el de Alba en Italia (Infinity Film Festival) y el de Buenos Aires (BAFICI).

[269] La torre—la construcción que dio origen a Aldealseñor—forma parte del llamado sistema integral de fortificaciones islámicas del Duero erigido por el Califato de Córdoba ante las incursiones de los condes castellanos en época de la Reconquista (Consejería 56189).

DVD y de otros objetos de *merchandising* del film. Un plano entero de esta obra—en la que Azketa trabaja a pesar de la dolencia en sus ojos—se encadena con una toma de nubes en movimiento sopladas por el viento. Esta escena con la que se inicia el largometraje de Álvarez es significativa por dos razones. La primera porque a través de ella, la cineasta relaciona directamente su documental con la creación artística. La segunda porque desde la perspectiva que puede dar el arte, la autora del film anima al espectador a reflexionar sobre el pasado, el presente y el futuro de Aldealseñor en una época de transformaciones en la que las cosas han comenzado a desaparecer y a aparecer porque el tiempo pasa y el progreso nunca se detiene. *El cielo gira*—empleando términos de James Young—es el *contramonumento* de Mercedes Álvarez alza a la noción occidental de 'progreso'.

Con el propósito de justificar esta tesis, en el primer apartado del artículo—después de esta introducción—aporto pruebas de la concepción de *El cielo gira* como *contramonumento* al describir las características 'conceptuales' que lo definen. En el segundo apartado, corroboro la existencia de rasgos 'formales' de los *contramonumentos* en el largometraje al estudiar cómo la directora relata su vuelta a Aldealseñor y cómo documenta la cotidianeidad de sus vecinos. Finalmente en el tercer y último apartado, concluyo que *El cielo gira* es una película que 'funciona' como un *contramonumento* al analizar la relación comunicativa que Álvarez plantea a la audiencia. La realizadora—testigo-observadora de los cambios que experimenta su lugar de nacimiento—ofrece un testimonio mediante el que no se pronuncia ni a favor ni en contra del 'progreso'. La documentalista evita presentarse como poseedora de una verdad absoluta. Tampoco niega la capacidad del público para buscar y localizar por sí mismo algún tipo de verdad en las imágenes filmadas y editadas por ella. La cineasta—tal como concibe y da forma a su film—viabiliza que los espectadores puedan dejar de ser receptores pasivos de mensajes

producidos por otros y puedan convertirse—si así lo deciden—en agentes para la coconstrucción de una nueva memoria sobre la noción occidental de 'progreso'. Una memoria hecha no de una sola narrativa favorable o contraria al progreso sino de diversas memorias siempre en diálogo.

Concepto

Mercedes Álvarez tenía tres años el día que sus padres, sus hermanos y ella se marcharon de Aldealseñor[270]. En *El cielo gira*, la directora se refiere a la salida de su familia de la aldea en los términos siguientes: "Aquella mañana de niebla, los vecinos salieron a despedir el coche que se alejaba por la carretera. El coche con los acarreos que nos llevaba en busca de mejor fortuna" (00:15:47–00:15:58). La voz en *off* de la realizadora sobre un plano-escena del pueblo nieblado[271] sin gente en el presente, no revela más sobre el progreso familiar alcanzado. Se da por sentado el progreso vital y socioeconómico de Álvarez porque vuelve a Aldealseñor convertida en cineasta, pero lo único manifiesto en el documental es que ella no invierte ni una palabra, ni una sola imagen para referirse a él. Sin embargo, sí dedica toda una película a retratar el avance del progreso en la aldea que abandonó de niña y lo hace sin tener prisa por establecer una tesis o por llegar a conclusiones, sin querer usurpar la mirada del espectador. En un artículo publicado después del estreno de *El cielo gira*, la autora revela la naturaleza de los documentales que más le gustan:

> Hay otra tradición [no didáctica ni adoctrinante] en el cine, otro tipo de documental, [el] de autor, si es que hay algo que pueda llamarse así, que ha tratado siempre de *ensanchar*

[270] La ciudad de destinación de la familia de Mercedes Álvarez es Pamplona, capital de la comunidad autónoma de Navarra.
[271] 'Nieblado' es un término no aceptado por el *Diccionario de la Real Academia de la lengua española*. El adjetivo se usa para precisar que la niebla esconde parte de la imagen del pueblo, pero que no lo oculta.

> *y restituir el poder en la mirada* [del público] poniéndola *a salvo de toda convención* [. . .] y éstos son los casos que particularmente más aprecio, [éstos] en los que el autor [. . .] sólo ofrecerá su mirada [. . ., y] dejará vestigios de su impotencia, tratando de recomponer la realidad *con la ayuda de la mirada del espectador*. (Álvarez M. 75; la cursiva es mía).

Este pasaje escrito por Álvarez hablando del documentalismo que le interesa—uno que no impone significaciones sino que propone a los espectadores colaborar para aprehender juntos el mundo—contradice que *El cielo gira* sea—según Sergio Cobo y Samuel Neftalí—un "monumento funerario" a la última generación de Aldealseñor (Cobo y Fernández 30). El film, igualmente, rechaza la etiqueta contraria: la de 'monumento a la vida', pese a las notables inversiones realizadas con el fin de impedir el desvanecimiento de un pueblo milenario dedicado a la agricultura y a la ganadería. Las palabras escritas por la directora, en cambio, sí señalan la naturaleza *contramonumental* de *El cielo gira*. Los *contramonumentos* son obras concebidas para devolver el poder de la mirada al espectador. Son piezas que no buscan—al contrario que los *monumentos*[272]—perpetuar una memoria sellada y petrificada de los acontecimientos sino que persiguen desafiar la existencia de una versión única de los hechos. Su aparición se debe a la manera de pensar de algunos artistas que desechan el uso de las formas tradicionales para conmemorar el pasado porque entienden que los *monumentos* al asumir el trabajo de recordar, autorizan a la sociedad a olvidar (Young, "Piedras" 80 y 82). Estos creadores, como Álvarez, estiman que únicamente un proceso memorial fluido y en curso—siempre inconcluso—hace

[272] Por 'monumento', "se entiende una *obra* realizada por la mano humana, creada *con el fin específico de mantener hazañas o destinos individuales* […] siempre vivos y presentes *en la conciencia de las generaciones venideras*" (Riegl 23; la cursiva es mía).

posible garantizar que la memoria de cualquier grupo se mantenga viva en el tiempo (Young, "Edge" 92–96).

El **concepto** de documental *contramonumental*, por tanto, está estrechamente relacionado con la existencia de un perfil concreto de autor cinematográfico: un cineasta que—al igual que la realizadora de *El cielo gira*—crea films que esquivan toda *monumentalización* o totemización de la 'realidad', la 'objetividad' y la 'verdad' contenidas en el discurso que difunden acerca de algo ocurrido en el mundo. El autor de *contramonumentales* se aproxima a la realidad desde una perspectiva individual no objetiva, aunque tampoco partidista porque no se posiciona ni 'a favor' ni 'en contra' de la 'memoria oficial' establecida sobre los acontecimientos. En este caso, sobre el 'progreso'. Al revés, un productor de *contramonumentales* esquiva involucrarse en la lucha entre memorias enfrentadas que se limitan a reivindicar la legitimidad de su verdad sobre la de la otra. A la autora de *El cielo gira*, le interesa ir más allá y ahondar en la comprensión de lo sucedido en su pueblo. Ella desea dimensionar y poner en común las consecuencias personales y vecinales del progreso en Aldealseñor. Por este motivo, Álvarez pone en escena la voz de su 'yo'. Quiere hablar del conflicto cognitivo-afectivo que le genera el hecho de que el progreso nunca se detenga. *El cielo gira* retrata y reconstruye las vivencias de la realizadora durante su viaje de retorno al lugar de origen para compartir, desde del propio 'yo' y desde el de los vecinos, 'recuerdos' y 'olvidos' sobre la evolución de la aldea a lo largo del tiempo y sobre la adaptación de los habitantes a las transformaciones del pueblo. Sin *monumentalizar* nada ni a nadie; y sin pretender imponer 'verdades', Álvarez decide crear un film para poder testimoniar sobre las secuelas del progreso en Aldealseñor y además, sobre el cambio de naturaleza del lugar en nombre de la sostenibilidad, un hecho que—de una manera u otra—afecta a todos los españoles en general, pero a la cineasta y a su familia, en particular.

El primero de los cinco capítulos[273] de *El cielo gira*—titulado "Otoño. Las cosas aparecen"—comienza después de la segunda parte del prólogo, todavía no analizada, con otra toma fija, esta vez del paisaje de una loma con un árbol en la cima. La directora a través de su voz en *off* revela:

> Este es *para mí* el paisaje más *extraño* que existe. Es el lugar que se ve desde la casa donde nací y, por tanto, lo primero que vi del mundo. Mejor dicho, durante los tres primeros años de mi vida este lugar era el mundo. El resto transcurre detrás de esa loma. *He detenido la imagen* porque, según cuentan los que se quedaron aquí, este lugar ha permanecido igual desde entonces, y porque aquí está enterrado mi padre. Aunque este lugar, tal como era por primera vez ante mis ojos, ya no puedo recordarlo. (00:04:49-00:05:34; la cursiva es mía).

El fragmento de audio transcrito es relevante porque más allá de suponer el inicio solemne del largometraje, enuncia con claridad las tres características conceptuales propias de los documentales *contramonumentales*: la 'autotestimonialidad', la 'emocionalidad' y la 'reflexividad'.

La **autotestimonialidad** de la autora del documental—reflejada tanto en la escena referida como en el resto del film—es la primera prueba de la concepción de *El cielo gira* como *contramonumento*. Una autotestimonialidad—la de Álvarez—que se concreta en el testimonio en primera persona de la experiencia vivida durante un año en Aldealseñor como testigo-

[273] Los cinco capítulos que componen *El cielo gira* son los siguientes: "Otoño – las cosas aparecen" (00:04:43-00:36:24); "Invierno en los ojos" (00:36:25-00:48:18); "Las ciudades sumergidas" (00:48:19-01:07:52); "Primavera leve y grave" (01:07:53-01:34:17) y "El cielo gira" (01:34:18-01:43:44).

observadora de los cambios que se suceden en la aldea. Ella—en el pasado, hija del pueblo y en el presente además, visitante, investigadora y directora documentalista—se convierte por medio de una lacónica voz en *off* en la narradora de la Historia del progreso vivido por el pueblo desde la época de los dinosaurios hasta el presente. Álvarez no es la única en testimoniar y narrar las transformaciones modernizadoras del lugar. Pepa, Antonino y Silvano—entre otros habitantes de la aldea—colaboran con su día a día y con sus conversaciones a que el público se plantee qué es el 'progreso'.

La definición de progreso como "acción de ir hacia adelante"[274] podría ser un lugar común entre los espectadores. Así lo sostiene un artículo de 1979 titulado "La idea del progreso" firmado por Robert Nisbet, uno de los grandes sociólogos del siglo XX. En él, Nisbet—inspirándose en un trabajo homónimo de 1920 del historiador y filólogo, J.B. Bury—afirma que "la esencia de la idea de progreso imperante en el mundo occidental puede enunciarse de manera sencilla: la humanidad ha avanzado en el pasado, avanza actualmente y puede esperarse que continúe avanzando en el futuro". No obstante, el mismo Nisbet aclara que cuando desde la individualidad se tiene que acordar cómo avanza la colectividad no sólo en el tiempo sino también en lo social y en lo económico, "las cosas se tornan necesariamente más complejas" (Nisbet 7). *El cielo gira*—un documental filmado en Soria, una de las regiones más despobladas de Europa[275]—no simplifica el debate sobre qué es el 'progreso'. Se dedica, si acaso, a mostrar las diferentes capas y emociones que lo constituyen como los diferentes estratos de la tierra de Aldealseñor ponen al descubierto la Historia del pueblo. Un lugar donde está la casa en la que

[274] La definición que se aporta de 'progreso' se corresponde a la primera acepción del término recogido por el *Diccionario de la Real Academia de la lengua española*. Para más información, ver https://dle.rae.es/progreso?m=form.

[275] La información que acredita que Soria es una de las regiones más despobladas de Europa se extrae de un documento en línea enlazado al web del Parlamento Europeo. Para más datos, leer https://www.europarl.europa.eu/spain/resource/static/files/PDF/despoblacion_y_cambios_demogr-ficos.pdf.

nace la realizadora, desde donde Álvarez vio su primera imagen del mundo y que 30 años más tarde, paradójicamente, se ha convertido en "el paisaje más extraño que existe".

La 'extrañeza' es sólo una de las emociones que circulan dentro y fuera de la película. La **emocionalidad** no sensacionalista—de la que son partícipes tanto la autora como los actores sociales y los espectadores del largometraje—es la segunda prueba que demuestra que *El cielo gira* se concibe como *contramonumento*. En contraste con los abanderados de la concepción 'objetivista-tradicionalista' del cine documental, Álvarez reconoce y abraza las emociones—no únicamente los datos y los hechos—como fuentes proveedoras de 'saber' sobre el mundo, en general, y sobre el progreso, en particular. Un progreso que toma un significado u otro en función de las emociones que lo acompañan. Por ejemplo, en el documental, hay momentos de 'extrañeza' de la directora por los pasos andados entre la infancia y la adultez; también de los actores sociales por el camino avanzado, en su caso, entre la adultez y la vejez; y de los espectadores por el salto obligado entre lo 'desconocido' y lo 'conocido'. Asimismo, como lista Pol Capdevila, se viven otros momentos: "Momentos graciosos, como el de la anciana y los dinosaurios"; "momentos de tristeza y [de] nostalgia—en un sentido laxo—por [. . .] la muerte de personas cercanas a Álvarez"; "momentos de ternura" y "de bravura, como en la escenificación de la defensa de los numantinos contra los romanos"; y también, "de rabia e impotencia" al recordar acontecimientos de la guerra española (Capdevila 165) y comentar los de la iraquí. Todas estas emociones—siguiendo con Capdevila—vinculadas a personas, a objetos o a acciones determinadas tienen como telón de fondo un estado de ánimo que se prolonga a lo largo de la obra de la cineasta soriana y que no es otro que el de la 'reflexión' (*Id.*).

Para reflexionar sobre la realidad de Aldealseñor representada en *El cielo gira* y para hacerla más humana, Álvarez recurre a la que se puede considerar como la tercera prueba de la

concepción de *El cielo gira* como *contramonumento*. Ella apela a otro tipo de **reflexividad**, una que consiste en mostrar los procesos de producción del largometraje para presentar el documental como una construcción del mundo, 'fílmica' y de 'significado'. La realizadora—que quiere abordar qué es 'progreso' y cómo habla de él—advierte al público desde la misma primera intervención del capítulo 1, de su injerencia como operadora y montadora en la representación de la realidad. Avisa a la audiencia de su mediación al usar intertítulos para identificar el primer capítulo y los cuatro restantes que marcan el paso de las estaciones del año y dan unidad al documental. También, al revelar haber detenido la imagen de la loma y el árbol porque—a diferencia de lo que ella percibe—"según cuentan los que se quedaron aquí, este lugar ha permanecido igual desde entonces" (00:05:15-00:05:22). Álvarez, tampoco esconde su capacidad limitada para acceder a la 'realidad' al confesar al final de su alocución que el lugar tal como era por primera vez ante sus ojos, ya no puede recordarlo (00:05:27-00:05:34). En la obra de la directora—es cierto—no aparecen los típicos micros y cámaras en pantalla que hacen referencia a la construcción del propio texto. Sin embargo, ésta cuestiona la realidad de la representación recurriendo a recursos de montaje y a otros de filmación para dirigir la atención del espectador hacia el proceso de construcción del 'film' y de su 'significado'. Entre otros, la alternancia de planos largos y fijos, los fundidos y las yuxtaposiciones de imágenes. Parafraseando a Bill Nichols, en el instante que una imagen se prolonga, se fusiona o se yuxtapone con otra "acaba por dirigir la atención del espectador hacia sí misma, hacia su composición, hacia la influencia que ejerce sobre su contenido, hacia el encuadre que la rodea" (Nichols, "Representación" 97). De esta manera, es como Álvarez poco a poco va ejecutando su plan *contramonumentalista* de retornar a la audiencia el derecho y el poder de la mirada.

Forma

El cielo gira es también formalmente un *contramonumento*. Aplicando la terminología de James Young al análisis de la **forma** de esta obra cinematográfica, puede afirmarse que el largometraje de Mercedes Álvarez se caracteriza por esquivar tanto la apariencia como la utilización convencional de materiales propios de los *monumentos* (Young, "Edge" 7–8 y 94–95). Si los creadores de documentales *monumentalistas* pretenden propagar de generación en generación una única memoria, presuntamente objetiva y certera por las cualidades inherentes al semblante y a los componentes de las construcciones fílmicas que producen, los *contramonumentalistas* tienen la intención contraria. Al innovar en lo que concierne al aspecto y a los elementos constituyentes de sus obras, los productores de *contramonumentos* convidan a aquéllos que los contemplan a no pasar por alto que no existe una única memoria de la realidad sino muchas, preferiblemente en diálogo para poder ahondar en el conocimiento del mundo.

Como film *contramonumental*, la obra de Mercedes Álvarez esquiva la apariencia del documental *clásico*, aquél que Bill Nichols denomina *expositivo* (Nichols, "Representación" 53) y que suele estructurarse en torno a un esquema lógico-racional de planteamiento/solución de un problema del mundo histórico dando la impresión de objetividad y de juicio bien establecido (*Ibid.* 53 y 68). El documental de Álvarez—que parte de su propia experiencia de progreso y de la de su familia para contar la Historia del pueblo—toma una fisionomía no tradicional, a medio camino entre la investigación, la crónica y el cuento, y se organiza alrededor de un esquema afectivo-experiencial de la realidad (Nichols, "Blurred" 94–100) para que el espectador pueda vivir cada paso que se da en el film junto con la directora. En particular, el largometraje puede verse como una 'investigación' porque la misma cineasta—en la segunda parte del prólogo—desvela que su propósito es encontrar una fórmula cinematográfica para crear un documental en

el que se vea representado y narrado el conflicto cognitivo-afectivo que genera a una hija de Aldealseñor el avance del progreso temporal, social, político y económico en el lugar. Ante una realidad que la conflictúa, en octubre del 2002[276] Álvarez decide actuar como hija y como cineasta de Aldealseñor. La doble 'performance' de la directora en el largometraje que, finalmente, produce sortea la tentación y el deseo de encontrar respuestas y soluciones fáciles. Prefiere en cambio, resaltar cuán complejo es establecer conclusiones sobre el progreso al poner de relieve, en palabras de Bill Nichols, las dimensiones subjetivas y afectivas en juego (Nichols, "Introduction" 131). La credibilidad de *El cielo gira*—a diferencia de un documental convencional—no se fundamenta en la presunta fidelidad de la representación de la realidad investigada. Sobre todo, se basa en la franqueza con la que en el film, la realizadora comparte sus 'logros' y sus 'fracasos' ante la meta de resolver cómo relatar la contradicción interna que le genera el paso del tiempo y los cambios sociales, políticos y económicos en Aldealseñor.

Una escena 'ejemplo de logro' es, precisamente, la que constituye la ya mentada segunda parte del prólogo de *El cielo gira*. En ella, una simpática anciana muestra los fósiles de los dinosaurios sobre unas piedras que antes constituían un camino y a la vez, un lugar de juego. La mujer explica que allí, ella jugaba cuando era una niña, sin reparar en la importancia de conocer la Historia de los grandes reptiles que antes que los lugareños, habitaron la aldea. Esta persona mayor—que hacia el final de la escena mientras habla, camina—hace coincidir sus pasos con las huellas de los dinosaurios marcadas en el terreno antediluviano. La imagen—que superpone "tres tiempos: el de los reptiles, el de la infancia de la mujer y el del presente de la narración" (Capdevila 154)—es la que, según Álvarez, le indica cómo volver al pueblo y cómo contar lo que en él, acontece (00:03:40-00:04:34). Otra escena, en este caso, 'evidencia de fracaso' de la

[276] De acuerdo con el web de Aldealseñor, "el rodaje comenzó a finales de octubre del 2002 y terminó en junio de 2003" ("Cielo" s.p.).

cineasta arranca con un fundido a negro que—poco antes del inicio del capítulo 2, "Invierno en los ojos"—avanza la caída de la noche y que predice la pérdida de la senda antes encontrada con la anciana. Sobre un paisaje brumoso que preside una encina, Álvarez confiesa que días después de acompañar a Antonino y Silvano hasta las ruinas visibles de los pueblos celtíberos, ella no fue capaz de encontrar el camino de vuelta "a la ciudad de Los Castros" (00:26:34-00:26:48). La imagen del paisaje—que no presenta senderos ni de ida ni de vuelta al lugar y que resume la imposibilidad de la directora de hallar la ruta desaparecida—se funde con el tercer cuadro de Azketa que aparece en el largometraje. Una pieza que sirve de motivo a la realizadora para revelar tanto su crisis creativa como su estrategia para recobrar la dirección extraviada:

> *Me acordaba* de un viejo cuadro del pintor Pello Azketa. Al amanecer una encina va a ser borrada de la luz, cuando el cielo cae sobre la tierra. *Pensé* entonces que conocía *al menos* a una persona que podía acompañarme hacia el origen del relato y al final del otoño *regresé* con él. (00:26:53-00:27:23; la cursiva es mía).

La 'subjetividad' y la 'emocionalidad' impregnan, sin duda, la 'performance' y la investigación de la realizadora del documental. No obstante, el principal atributo de la **performatividad** presente en *El cielo gira* es, parafraseando a Stella Bruzzi, que el largometraje a la vez que registra la actuación de Álvarez, la de los actores sociales y la del pintor, lleva a cabo otra operación: admitir, explícitamente, que el film no es 100% fiel a la 'realidad' sino que es una 'construcción' (154–55), tanto cinematográfica narrativo-argumentativa e intersubjetiva.

La realizadora manifiesta de dos maneras que su obra es una construcción 'cinematográfica' del mundo. Por un lado, hace uso de una variedad de técnicas fílmicas y de

montaje. Destacan por ejemplo, los planos generales sobre el pueblo acompañados por sonidos informando de los cambios de estación; los escasos movimientos de cámara; y otras técnicas ya apuntadas al hablar de la 'reflexividad' de *El cielo gira*, como son los planos largos y fijos que se dejan mirar; los fundidos y las yuxtaposiciones de imágenes. Por el otro, Álvarez tampoco oculta que el documental es una construcción 'fílmica' al darle una estructura que podría corresponderse a la de una 'crónica' de un año de estadía en la aldea e incluso, a la de un 'cuento' basado en hechos reales. El largometraje se asemeja a una 'crónica' por acogerse a un esquema episódico que no sigue una trama definida y por emplear una voz en *off* que se enfoca en la Historia de Aldealseñor; en las actividades cotidianas; y en las relaciones sociales de sus habitantes. En paralelo, el film también podría etiquetarse como 'cuento' porque comienza como si de uno se tratara al utilizar la directora-narradora la locución "una vez" (00:00:37); una expresión que precedida por la palabra "érase" da lugar a la conocida fórmula con la que se introducen los relatos tradicionales. Además en cuanto a la arquitectura del relato, ésta podría describirse como más que cíclica, circular, al Álvarez establecer una relación de significado entre los dos niños—curiosos y expectantes ante a las aguas de un pantano—protagonistas del cuadro inicial del largometraje y los dos ancianos—experimentados y reflexivos—que centran las últimas imágenes del film en las que suben la loma que domina el pueblo (Merino 23).

Está claro que Imma Merino distingue en *El cielo gira* la apariencia de un cuento y aun así, sentencia que "propiamente no lo es" (*Id.*). Al igual que a los partidarios del canon documental 'tradicionalista-objetivista', parece que a la académica le incomoda la idea y la posibilidad de que una **construcción narrativa** asociada a la imaginación y a la fantasía pueda vincularse al documentalismo, aun cuando ésta pueda generar conocimiento sobre la realidad. Álvarez en cambio—del todo cómoda en el terreno híbrido en el que le gusta moverse (Álvarez

M. 75)—piensa, del mismo modo que Paula Olmos, que las narraciones pueden perfectamente ser fuente legítima de saber al tener la capacidad de "funcionar como vehículos para dar razones [o argumentos]" sobre aquello que se quiere comunicar, ya sea en relación con uno mismo o con el resto del mundo (Olmos 00:02:58-00:03:02). Por como plantea, filma y monta la película, la directora da a entender que para ella—como para Olmos—'narración' y 'argumentación' son dos modalidades de pensamiento y de discurso complementarias y no opuestas como establece el documentalismo clásico. Tenga el film de Álvarez forma de investigación, de crónica o de cuento, sí puede establecerse que *El cielo gira* es un documental *contramonumental* por la apariencia poco tradicional que tiene. También, por el uso no convencional que la directora hace de algunos de los materiales de los que los documentalistas suelen servirse para hablar del mundo histórico. En las líneas siguientes examino solo dos de estos recursos: la voz en *off* y el tratamiento no ortodoxo del testimonio de los vecinos como testigos-protagonistas de los hechos ocurridos en Aldealseñor.

Respecto al primer material, la voz en *off*, el análisis es de interés no tanto por el empleo del mismo—que de hecho, es característico de los documentales *expositivos* (Nichols, "Representación" 68)—sino por la utilización que Álvarez hace de él. Si en el documental *clásico*, la voz en *off* utiliza la tercera persona para generar impresión de objetividad, la realizadora—convertida en este caso en narradora homodiegética[277] de la realidad que cuenta—usa la primera persona para construir el documental desde una 'subjetividad' y una 'intersubjetividad' manifiestas, tal como se ve desde los cinco primeros minutos de *El cielo gira*. En el primer minuto, Álvarez revela: "*Yo* [hacía años que] planeaba visitar *mi* pueblo de origen, [para] retratar a sus habitantes y arrancarles cuatro palabras" (00:00:55-00:01:03; la cursiva es

[277] En la narración 'homodiegética', narrador y personaje son un mismo sujeto, escindido en dos roles: el 'yo narrador' y el 'yo narrado' (García Landa 315).

mía). Antes del minuto cinco, la realizadora confiesa: "Aquellas palabras de la *mujer* que *encontré* durante el regreso [la anciana del yacimiento de fósiles de dinosaurios] *me* habían indicado el *camino*" (00:04:23-00:04:27; la cursiva es mía). Álvarez, de este modo, descarta desde los primeros compases de su film, una forma canonizada de reconstruir el mundo, aquella que recurre al ideal de 'objetividad' como patrón y como esencia del documental cinematográfico. Tampoco pretende que el film sea resultado únicamente de su punto de vista. La directora opta por la intersubjetividad como vía para intentar llegar a un mejor entendimiento de la realidad. Por lo que afirma la voz de la misma cineasta, puede deducirse que ésta piensa de la misma manera que Alfred Schütz, que existen más probabilidades de comprender 'lo real', si se construyen significados no de modo individual sino "considerando al otro y en interacción con él" (Schütz 25).

Este tránsito de la documentalista de lo 'individual' y lo 'subjetivo' hacia lo 'social' y lo 'intersubjetivo' es lo que permite a la realizadora poner de manifiesto ante la audiencia que *El cielo gira* no es sólo producto de una construcción 'cinematográfica'. Además, es resultado de una **construcción intersubjetiva** 'de significado' erigida entre todos los participantes en el film: Álvarez como autora; los actores sociales y el pintor; y los integrantes del público. A partir de una interacción con los 'otros' no sincrónica en pantalla, es como en el documental, se moldea la narración de la experiencia personal que vive la directora al buscar respuestas sobre cómo contar las consecuencias del progreso temporal, social y económico en la propia Historia personal y familiar y en la del pueblo. Un relato que se articula por medio de la voz de Álvarez alrededor de la cual se organizan el resto de materiales constituyentes del largometraje, entre los que sobresalen: los cuadros de Azketa, los intertítulos, las fotografías de días señalados en Aldealseñor y por último, las intervenciones de los actores sociales y el pintor. En concreto, en

cuanto al uso y al tratamiento de los testimonios de los participantes del documental—el segundo material que analizo para poder explicar la forma *contramonumental* de *El cielo gira*—, éste puede calificarse también de poco ortodoxo, al menos por dos razones. Por una parte, la directora no recurre en ningún momento al sistema propio de los documentales tradicionales que consiste en identificar a los actores sociales, como mínimo, por medio de la sobreimpresión en pantalla de nombre y de apellidos. Por la otra, a diferencia de los documentales convencionales, Álvarez tampoco entrevista a los participantes en el film. No les formula preguntas. Simplemente, encuadra algunas situaciones que viven, las graba y las edita. Conforme con la misma realizadora, la convivencia con los vecinos del pueblo es la que marcó las estrategias de guion y de rodaje:

> No se trataba de una puesta en escena, al modo de Flaherty, ni de captar la vida de improviso, según la práctica de Vertov [. . .]. Se trataba, más bien, de una *puesta en situación*, donde algo no se reproduce sino que se produce, [porque no se puede ocultar que] había una intervención, y ese algo [producido] no habría existido sin el dispositivo fílmico. (Álvarez M. 77; la cursiva es mía).

Con esta manera de guionar y de rodar, la cineasta consigue que los espectadores le acompañen—de inicio al final—en la observación y en la escucha de las conversaciones y de los silencios de los lugareños en distintas localizaciones: en un pequeño huerto junto al cementerio; en los campos colindantes a Aldealseñor; en el interior de la torre-palacio, en la iglesia y, sobre todo, en la plaza, el principal escenario de las secuencias dialogadas. En ellas, los aldeanos hablan libremente de temas como la vida y la muerte, de las noticias del presente, del hoy y del

ayer, y del futuro en el que habrá viajes a Marte. En ningún momento, la voz y la cámara de Álvarez se entrometen, pese a no ser ni querer ser invisibles. La manera excepcional que tiene la cineasta, primero, de trabajar—sin exigencias metodológicas—; y segundo, de construir el film—sin imposiciones conceptuales ni formales—es la que, en contraste con las ideas tradicionales de la teoría documental, instituye la autenticidad y la *contramonumentalidad* de *El cielo gira*.

Funcionamiento

En "¿Por qué el documental?" (2009), Mercedes Álvarez alerta sobre el hecho de que, lejos de Aldealseñor, se vive "en un mundo de producción acelerada de imágenes". Son imágenes de todo tipo, sigue Álvarez. Algunas informativas y otras publicitarias. A veces también las hay incluso sermoneantes, afirma. Todas—señala la cineasta—"parecen tener prisa por decir algo" y casi ninguna busca dejar "al espectador en paz". Entre unas y otras—asegura la realizadora—"han acabado usurpándole la mirada" al público. Y lo más paradójico—concluye—es que a menudo éste "parece haber olvidado que puede reclamar ese poder". La mirada—sostiene la documentalista—"es el primer derecho [de la audiencia], el más genuino" (Álvarez M. 74). *El cielo gira* es un film que retorna al espectador su poder y su derecho de mirar imágenes sin prisas ni cortapisas. Al **funcionar**, comunicativamente hablando, como un *contramonumento*, el documental declina cargar con la memoria sobre lo vivido en Aldealseñor y evita decir a sus espectadores lo que deben pensar y sentir en relación con los acontecimientos a los que asisten (Young, "Edge" 7). Acciones, ambas, que *El cielo gira* ejecuta gracias a la 'transaccionalidad', a la 'indeterminación' y a la 'apertura interpretativa' del largometraje.

Louise Rosenblatt con su 'Teoría Transaccional' destaca, por primera vez, el papel del 'lector/receptor' en la interpretación final del texto. Esta teoría defiende que el significado de cualquier obra—escrita o audiovisual—es resultado del encuentro y de la **transacción** entre el 'texto original' de un autor y el 'lector/espectador' que lo recibe (Rosenblatt, "Reader" 18). Según la teoría de Rosenblatt, el texto durante el proceso de lectura/visionado adquiere una significación actualizada por el lector/espectador, relacionada con el texto original, pero no idéntica a la pretendida por el autor. Con base en esta premisa, el último apartado de este artículo defiende que *El cielo gira* puede tener múltiples significados. Así, puede suceder que a diferencia de lo escrito en la sinopsis del DVD comercial e, incluso, de lo expresado por la autora en el documental en cuanto a la realidad que desaparece en Aldealseñor (Omeñaca 3), el público dé otra significación al film. Si se limita a las imágenes contenidas en el largometraje, es posible que llegue a la conclusión que *El cielo gira* supone un ofrecimiento no a asumir el supuesto destino fatídico de la aldea, sino a reflexionar sobre el presente, el pasado y el futuro de los aldeanos en manos del progreso. El largometraje bien podría entenderse como una invitación a una reflexión no políticamente partidista para revisar la noción occidental de 'progreso' y para cuestionar cómo esta idea se aplica en el terreno de lo real.

La película está claro que no acoge el tradicional debate entre dos posiciones enfrentadas sobre el progreso. Por una parte, la que defiende la imposibilidad de frenar la desaparición de determinadas aldeas por la incapacidad de proveer de derechos y de servicios básicos a la ciudadanía en todo el territorio. Por la otra, la posición que propugna el acierto de implementar proyectos de inversión económica para modernizar asentamientos y para así, poder prevenir y frenar su despoblación. *El cielo gira*—gracias al concepto del que parte y a la forma que toma—rehúye reducir "la idea de progreso a los estrechos límites las contiendas actuales, enlazándola

con el doloroso tema de los intereses políticos" (Catalina IV). Álvarez—consciente de que en cualquier reflexión, individual y colectiva, arrancar de posiciones enfrentadas evita el acercamiento de posturas—proyecta en pantalla una obra para meditar individual y colectivamente sobre qué significa exactamente progresar, más allá de avanzar en el tiempo; quién tiene la potestad de decidir sobre el progreso; cómo se mide y se evalúa éste; a quién beneficia en la teoría y en la práctica; y si es sostenible progresar sin contar con las personas. Una escena fundamental para justificar el argumento anterior y que da paso al desenlace del film, es aquella en la que tres aldeanos conversan—sentados en la plaza del pueblo—respecto a la reforma en curso de la torre-palacio. En esta escena—que ha merecido poca atención por parte de la crítica, a excepción de Antonio Gómez López-Quiñones y de Isabel Estrada—el documental visibiliza otras tres dimensiones de la noción de 'progreso', más allá de la temporal: la política, la social y la económica.

Los dos hombres y la mujer, que intervienen en la tertulia, bromean sobre el hecho de no saber con exactitud qué tipo de hotel se planea abrir en la aldea, ni para cuándo. Tampoco tienen noticia alguna sobre, por ejemplo, cuántos clientes podrá albergar el parador; sobre el coste de la estancia; o sobre cuántos trabajadores requerirá poner el negocio en marcha. Tres cosas sí saben: 1) la torre-palacio no será una residencia pública para personas mayores; 2) ellos no dispondrán del dinero necesario para alojarse en el hotel-parador; y 3) ninguno podrá acceder a un trabajo en la empresa de turismo rural que explote el recinto. Esta charla—que se desarrolla en menos de tres minutos (01:00:32–01:03:00)—da oportunidad a la audiencia de interrogarse sobre las razones de la falta de "capacidad de decisión" de los aldeanos respecto a su pueblo; sobre un progreso que parece ser "ajeno a las problemáticas, necesidades y esperanzas de los habitantes" del lugar; y en definitiva, sobre la aparente "opacidad e incontestabilidad con qué funciona el

capital" (Gómez 375). La escena también da libertad a los espectadores para poder reconsiderar el supuesto imparable progreso de Aldealseñor (Estrada 126). El mismo pasaje—concebido y montado con otro planteamiento—fácilmente podría dar lugar a un fragmento de un documental *expositivo, clásico-monumental,* que denunciara tanto la falta de autogobierno de los aldeanos como la dictadura del capital. La directora, en cambio, prefiere no hacer partidismo a expensas de la realidad del lugar y opta por premeditadamente dejar **indeterminaciones** en el largometraje porque, parafraseando a Wolfgang Iser, sabe que estos 'espacios vacíos' son los que habilitan la participación activa de los espectadores en la configuración del significado de un texto.

La **apertura interpretativa**—o la posibilidad de interpretar de manera abierta mensajes sobre eventos pasados y presentes—es otra de las características de las misivas que los *contramonumentales* como *El cielo gira* comparten con su público. Este rasgo pone de manifiesto la naturaleza ambigua y polisémica de las producciones *contramonumentales,* films cuyos autores—usando términos de Umberto Eco—entregan sus trabajos "al intérprete más o menos como piezas de un mecano, desinteresándose aparentemente de adónde irán a parar las cosas" (Eco 33). A Álvarez—sin embargo—sí le importa cómo el 'intérprete/espectador' entenderá el documental que le presentan. Aquello que no le interesa es imponer unidireccionalmente un determinado sentido a los acontecimientos ocurridos. La directora no está de acuerdo en que haya una única experiencia privilegiada de la realidad ni una lectura exclusiva y hermética de la misma. Ello hace que Álvarez opte por generar un 'texto abierto' porque, a diferencia de los 'cerrados', éste no tiene un carácter expositivo que promueva una sola e irrefutable interpretación del mundo. La realizadora no quiere formar conciencias, pero sí despertarlas. No pretende dirigir al 'receptor' hacia qué debe sentir y pensar o hacia cómo debe

actuar. Lo que desea es en dar ocasión al 'destinatario' de hacer una interpretación textual distinta a la inicialmente prevista por ella como autora del documental.

Álvarez considera al público de *El cielo gira* no como un grupo de destinatarios pasivos—votantes de uno u otro partido—sino como potenciales coconstructores de la Historia del progreso en Aldealseñor. La realizadora no tiene voluntad alguna en hablar del pasado, del presente y del futuro del pueblo desde un púlpito partidista y con la verdad en la mano. El apartidismo de la cineasta llega a hacerse inequívoco en dos secuencias—localizadas en el capítulo 4 "Primavera leve y grave" —que muestran la llegada al pueblo de los coches propagandísticos de los dos principales partidos políticos en España, con sus carteles y sus himnos ruidosos a la caza de votos en época de campaña electoral. En la primera secuencia, la audiencia puede observar que los representantes del Partido Socialista afirmando que quieren gobernar para "todos y todas", no llevan a los aldeanos—todos ellos de edad avanzada—más que "caramelos, globos y condones" (01:11:22–01:12:46). En la segunda secuencia de las mencionadas, los espectadores son testigos de cómo la paz y el sosiego de los que pueden disfrutar las personas, los animales y los parajes de la zona a la hora de la siesta se ven interrumpidos por el auto de campaña del Partido Popular que inmediatamente después de colgar el cartel solicitando el voto para su organización política, se aleja a toda prisa del lugar (01:31:13–01:34:15). No es que el largometraje de Álvarez sea aideológico. Como documental es una construcción discursiva y toda construcción discursiva es una forma de ideología (Pêcheux 185–86). No obstante, el ideario de *El cielo gira* se aparta de contiendas partidistas al aparentemente proponer un cambio de dinámica comunicacional en el espacio público para que en el tema del progreso, se migre del enfrentamiento entre poseedores de verdades absolutas a la cooperación entre partidarios del conocimiento colaborativo.

Viendo *El cielo gira*, puede sostenerse que Álvarez—del mismo modo que Roland Barthes—está convencida de que una obra artística debe ser siempre una 'obra abierta'. No sólo para que ésta no se cierre a posibilidades interpretativas o para que no censure lecturas variables, sino también para que no se vuelva una tabla de piedra, para que no se *monumentalice* y para que no se muera. Lewis Mumford ya en los años 30 escribe: "la roca [la 'obra cerrada'] sugiere un falso sentido de continuidad y una afirmación ilusoria de vida" (Young, "Piedras" 82). Rosalind Krauss—tiempo más tarde—especifica que cualquier texto 'cerrado', 'petrificado' o 'monumentalizado' es incapaz de mantenerse en vida y de referirse a otra cosa, más allá de sí mismo (*Id.*). Tanto Mumford como Krauss son dos estudiosos de la arquitectura y del arte citados por James Young en "Cuando las piedras hablan" (2000), artículo en el cual este investigador compara el 'cierre interpretativo' de los trabajos *monumentales* con la 'apertura interpretativa' de los *contramonumentales*. En este escrito referido, Young describe las obras *contramonumentales* como construcciones abiertas e inconclusas, diseñadas con la finalidad de no liberar al público de la tarea activa de recordar para de este modo, mantener viva la memoria de lo acontecido (*Ibid.* 80 y 82). En la misma línea se expresa Jonathan Perel cuando afirma que existe la necesidad de producir películas que funcionen como *contramonumentos*, films que sorteen la lógica didáctico-doctrinal de los 'textos cerrados', que rehúyan hacerse cargo de recordar y que devuelvan a la audiencia la responsabilidad de la construcción de la memoria (Perel, "Cine" 517–18). Principalmente, porque—de acuerdo con Perel, con Young y con Álvarez como *contramonumentalista*—la memoria no es de nadie. No es un producto ideológico ni tampoco es un producto comercial. No es propiedad de algunos sino tarea constructiva de todos.

3.3.4. Brasil: *Santiago (Uma reflexão sobre o material bruto)* (2007), de João Moreira Salles | 80 min.

Título

Santiago (Uma reflexão sobre o material bruto) (2007): el *contramonumento* de João Moreira Salles a la noción de 'mayordomo'

Introducción

En 1956, Santiago Badariotti Merlo se convierte en mayordomo de una reputada dinastía de banqueros brasileños. La familia vive en Río de Janeiro, en una casa de estilo modernista, ordenada construir por Walter Moreira Salles, un eminente empresario, dos veces embajador ante los Estados Unidos y ministro de Hacienda durante la presidencia de João Goulart[278]. En la casa de Gávea, durante 30 años Santiago atiende con mano exquisita a la vanguardia artística mundial, a hombres y mujeres de negocios internacionales, a aristócratas de dentro y de fuera del país, a jefes de estado y hasta a un Papa. En 1992, cuando ya retirado recibe la visita del hijo pequeño de Moreira Salles para hacer un documental sobre él, el antiguo mayordomo reside en un pequeño apartamento de Leblon, entregado a sus cuatro grandes pasiones: la ópera, la pintura renacentista, la poesía y la escritura de un compendio de 30.000 folios sobre nobles de todas partes del mundo, eclesiásticos e incluso estrellas de cine. Después de cinco días de trabajo y de nueve horas de filmación en blanco y negro, el realizador pone fin al rodaje porque cree haber captado la esencia de Santiago. El sirviente de mayor rango entre los 22 que llegaron a atender regularmente la casa de Gávea (00:30:30-00:30:41) es un hombre extraordinario y contradictorio,

[278] João Belchior Marques Goulart—conocido como Jango (1918-1976)—fue el 22° presidente de Brasil, país que gobernó entre el 8 de septiembre de 1961 y el 1 de abril de 1964 ("João" s.p.).

a todas luces merecedor de un largometraje. Culto e histriónico, refinado y amante del boxeo, así es Santiago. Una vez terminada la filmación, el director encara enseguida la etapa de montaje de la película con el objetivo en mente de hacer una pieza sobre Santiago en la que los recuerdos de este mayordomo fascinante—sobre su vida y su trabajo en la casa de Gávea—serán recreados "a través de secuencias que ilustran sus palabras" (Zorrilla s.p.). Para ello, el realizador ya ha grabado planos de la casa familiar ahora vacía y también ha registrado imágenes de estudio—un boxeador, una nube de humo, un tren eléctrico y unas flores—, pero cuando trata de montar el documental, no lo consigue.

Con el testimonio de Santiago y con las escenas adicionales filmadas, el documentalista pretendía hacer una película-*monumento* al mayordomo de la casa de su infancia y de su adolescencia, una pieza cinematográfica "de una belleza y de un rigor absolutos, a la manera de su admirado [Yasujirō] Ozu" (Forn s.p.). Sin embargo en el momento de montarla, el joven director va ahogándose en sus propias exigencias para pocos meses más tarde, acabar abandonando el proyecto. En 1994 muere Santiago sin haber visto su film y aún habrán de pasar 11 años más para que en 2005—ya cumplidos los 40—Moreira Salles debido a una crisis personal y profesional—causada por la edad—decida retomar el largometraje inconcluso creyendo que este quehacer quizás podrá ayudarle a "salir de la confusión en la que vive" (Leyva s.p.). Después de todo—piensa él—el material tiene que ver con su niñez y con su juventud, con su familia, con la casa y con las personas con las que creció feliz y también, con el oficio de cineasta, en un momento en que el realizador no sabe si realmente quiere continuar haciendo películas, a pesar de haberse convertido ya en un documentalista multipremiado. En este contexto, el director vuelve al estudio de edición no con la idea de hacer un film, sino únicamente con el propósito de montar algún tipo de metraje sólo para él (*Id.*). Comparte este

nuevo objetivo con Eduardo Escorel y Livia Serpa, los dos montadores con los que empieza a revisar el material del 92 y con los que edita "pequeñas secuencias de dos o tres minutos sobre el proceso de filmación" llevado a cabo en aquel año. Son piezas con forma de breves comentarios acerca de cómo en su momento el joven Moreira Salles planeaba hacer el documental original que acabó siendo fallido (*Id.*). Escorel, Serpa y Moreira Salles tratan de identificar, si es posible, qué había salido mal en el instante de rodar y de armar el largometraje.

En cada uno de los retazos examinados de la obra inconclusa, los tres profesionales del cine buscan lo que sobraba en el material, lo que faltaba y lo que había sido pasado por alto (Mourão 149). Por un lado, los tres observan que el deseo del director de hacer una película perfecta obstruyó su capacidad de ver y de escuchar a quien entrevistaba (Almada s.p.). Por otro lado, también les queda claro que el hecho de que João fuera el hijo del señor de la casa marcó, inexorablemente, las interacciones entre él y Santiago (*Id.*). En consecuencia, el supuesto protagonista de su film de 1992, acababa apareciendo en las imágenes como una escultura parlante—repetidora de las historias, los rezos y los poemas que solía escuchar el realizador durante sus años de infancia y de adolescencia—pero a la que se le negaba poder decir con sinceridad aquello que realmente sentía, pensaba y recordaba. El João Moreira Salles del 92 no se da cuenta de que—con su manera de actuar—trata al protagonista de su largometraje no como un individuo con libertad de expresión, sino, simplemente, como un sirviente. En cambio, el documentalista que es en 2005, sí se percata de que lo que falla del material con el que no supo montar una obra sobre Santiago. Y lo que falla es, precisamente, que éste no deja ver ni escuchar a Santiago por ser resultado directo de la relación jerárquica y de poder existente entre ambos y por ser ejemplo de las típicas interacciones que se establecen entre la clase social de Moreira Salles y la de su antiguo mayordomo. Ante la constatación de las razones del fracaso del primer

proyecto, en el documental que estrena en 2007 el director decide mostrar a Santiago, no como una estatua vista desde la lejanía a la que se ordena que actúe sino como una persona que, de inicio a fin del rodaje, manifiesta claros deseos de salir y de liberarse de la rigidez del plano en el que está encuadrado. Sobre estas bases, Moreira Salles construye *Santiago (Uma reflexão sobre o material bruto)*[279], un film que, empleando términos de James Young, puede verse y leerse como el *contramonumento* cinematográfico erigido a la noción de 'mayordomo'.

Con el propósito de justificar la tesis acabada de exponer, en el primer apartado de este artículo—después de esta introducción—aporto pruebas de las características 'conceptuales' *contramonumentales* que definen *Santiago (Uma reflexão sobre o material bruto)*. En el segundo apartado, corroboro la existencia de rasgos 'formales' de los *contramonumentos* en el largometraje al estudiar la apariencia y los materiales que lo constituyen. Finalmente en el tercer y último apartado del artículo, concluyo que *Santiago (Uma reflexão sobre o material bruto)* es una película que 'funciona' como un *contramonumento* al analizar la relación comunicativa que Moreira Salles plantea a la audiencia. Con ésta comparte los errores—de perfeccionismo, de clasismo y de egocentrismo—cometidos en el primer proyecto. También le transmite las dudas epistemológicas que le abruman en el segundo proyecto: ¿Quién fue Santiago en realidad? ¿Se puede confiar en la representación que se hace de él en la película? La transparencia con la que el director se comunica con el público no es para que los espectadores piensen que él, pese a todo, "es un tipo bueno" y honesto que "se redimió" por mostrar sus errores en una película que es su "redención" (Appelt, "VI" s.p.). Lo que importa a Moreira Salles es dar a la audiencia la oportunidad de embarcarse en un viaje de 'descubrimiento' y de 'conocimiento' de Santiago.

[279] *Santiago (Una reflexión sobre el material bruto)* (2007) es un documental filmado en la variante brasileña del portugués. La traducción de todos los fragmentos del film incluidos en el artículo es mía. También, las citas extraídas de artículos y otros documentos escritos tanto en portugués como en inglés.

Porque recordar y comentar el rodaje del 92 es una vía para recuperar y rememorar a Santiago, una manera de hablar de él y de mantenerlo vivo. El realizador viabiliza de este modo que los integrantes de la audiencia puedan dejar de ser receptores 'pasivos' de una determinada visión de Santiago y puedan convertirse—si así lo deciden—en agentes para la 'coconstrucción' de una nueva memoria sobre la noción de 'mayordomo'. Una memoria hecha no de una sola perspectiva sino de diversas siempre en diálogo.

Concepto

Como parte de las representaciones de la otredad, las figuras del servicio y del cuidado doméstico han estado generalmente ensombrecidas y subexpuestas en la gran pantalla. En la mayoría de las producciones cinematográficas, los mayordomos, las amas de llaves, los criados, las mucamas y las empleadas domésticas "son figuras secundarias, ignoradas, ocultas, sin intereses ni afectos propios: atienden llamadas telefónicas, abren la puerta, transmiten mensajes, cumplen quehaceres extenuantes y desvalorizados por un salario muy bajo y en condiciones laborales con niveles elevados de precariedad y desprotección" (Kratje 2). Santiago Badariotti Merlo es una excepción. Él rompe con todos los parámetros que socialmente definen, en su caso, la noción de 'mayordomo' y su perfil es objeto de dos películas: una fallida, rodada en 1992, y otra exitosa, estrenada en 2007. Lo que lleva a Santiago a convertirse en protagonista de un doble proyecto cinematográfico es su afición por la ópera, por la pintura renacentista, por la historia universal de la nobleza y, además, su gusto por los cuerpos de boxeadores que "son como gladiadores romanos" (00:19:01-00:19:09). También, es muy destacable su capacidad memorística para recitar poemas y oraciones en latín; y su habilidad para bailar piezas de música clásica tocando las castañuelas. Todas estas características de la personalidad de Santiago

generan en João Moreira Salles, tanto de niño como de adulto, tal perplejidad y atracción que una vez convertido en documentalista, éste decide que debe hacer una obra para retratar y dar a conocer al antiguo mayordomo de su familia. En el 92, el proyecto fracasa porque Moreira Salles tiene en su cabeza "un personaje que ya existía antes de ser filmado" y, sencillamente, no está preparado para aceptar lo que Santiago quiere decirle durante el rodaje (Appelt, "I" s.p.). Como Miguel Ángel, que veía, perfectamente, a su David dentro del bloque de mármol sin esculpir, en este momento, a inicios de los 90, el director piensa que para conseguir el largometraje perfecto sólo debe quitar de la escultura de Santiago lo que 'sobra'.

En el estudio de montaje, el plan no funciona y han de pasar 13 años antes de que el realizador se percate de que para que recordar a Santiago y para mantenerle vivo no puede crear un documental-*monumento* de él porque toda forma, tradicionalmente, utilizada para conmemorar a personas o acontecimientos, de facto autoriza a la sociedad a olvidarlos (Young, "Piedras" 80 y 82). Así entre 2005 y 2007, Moreira Salles trabaja en un documental-*contramonumento* que haciendo una revisión pública del material registrado en 1992, consigue mostrar a Santiago no como una estatua sino como una persona viva que, de inicio a fin del rodaje, manifiesta toda su complejidad y su multidimensionalidad a pesar de la dureza del trato que recibe y del rigor del plano en el que está encuadrado. El **concepto** de documental *contramonumental* que demuestra tener el segundo proyecto fílmico de Moreira Salles—*Santiago (Uma reflexão sobre o material bruto)* (2007)—responde al renovado perfil que adquiere el cineasta después del fracaso del 92, un **autor** cinematográfico que, a partir de entonces, prefiere realizar films que huyan de toda *monumentalización* de la 'realidad', la 'objetividad' y la 'verdad' contenidas en el discurso que difunden acerca de alguien o de algo procedente del mundo histórico. Moreira Salles—cuando ejerce de autor de

contramonumentales—se aproxima a la 'realidad' desde una perspectiva individual 'no objetiva', aunque tampoco partidista porque no se posiciona ni 'a favor' ni 'en contra' de la memoria oficial establecida sobre las personas o los acontecimientos protagonistas de sus relatos. Al revés, como creador de *contramonumentales*—como en el largometraje analizado—él evita involucrarse en la lucha entre memorias opuestas—por ejemplo, 'los mayordomos son figuras sin interés' vs 'los mayordomos son personajes de película'—porque ambas, ignorando que los mayordomos son personas, se limitan a reivindicar la legitimidad de su 'verdad' por encima de la de la otra.

A Moreira Salles, le interesa ir más allá de debates infructuosos y ahondar en el conocimiento y en el reconocimiento de su antiguo mayordomo como la persona excepcional que es. Él desea hacerlo testificando sobre el **conflicto cognitivo-afectivo** que le genera "la manera [tiránica] de dirigir a Santiago en el 92" y las "presunciones y expectativas [que tenía] sobre el documental en sí mismo" (Urrea s.p.). La **autotestimonialidad** del autor es la primera característica del film que prueba la concepción de *Santiago (Uma reflexão sobre o material bruto)* como *contramonumento*. Una autotestimonialidad—la del realizador—que le convierte en personaje-narrador del largometraje y que toma forma de autocrítica. Él es consciente que el primer proyecto de documental fue un fracaso *monumental* y desde la perspectiva del segundo, Moreira Salles se critica a sí mismo. Critica el director que fue en otro momento. Sobre todo, por su ceguera al plantear cinco días de entrevistas con Santiago sostenidas en una "estructura jerárquica"; en una relación que "imposibilita la equidad absoluta entre los participantes" y que impone dos roles en el rodaje, el de "interrogador" y el de "interrogado" (Valenzuela, "Santiago" s.p.). De acuerdo con Ángela Urrea, 13-años-de-experiencia más tarde de su intento fallido son los que hacen posible la mirada crítica del documentalista sobre su material bruto. Un ejercicio

cinematográfico que le permite "construir una reflexión sobre la realización de este documental"; "sobre su propia práctica como cineasta" (Urrea s.p.) y sobre la principal razón por la cual no logra culminar el proyecto de 1992: Santiago durante la filmación no fue tratado como una persona sino como una estatua parlante siempre distante. Así lo expresa hacia el final de la obra del 2007 el mismo Moreira Salles:

> No hay tomas de cerca en esta película, ningún acercamiento a su cara. Siempre está distante. Veo que esta distancia no era una casualidad. Mientras editaba, comprendí lo que ahora parece evidente. El modo en que hice las entrevistas me alejó de él. [. . .] Nunca, en los cinco días de filmación, dejé de ser el hijo del dueño de la casa y él nunca dejó de ser el mayordomo. (01:12:22-00:13:00).

Otras escenas clave que acreditan la **reflexividad** de *Santiago (Uma reflexão sobre o material bruto)*—segunda característica conceptual *contramonumental* del largometraje—abarcan, entre todas, unos diez minutos, al principio de la pieza, cuando una voz en *off*, que se identifica con la del realizador, explica cuáles eran las características del primer proyecto, el fracaso en la sala de montaje y el año en que el director afronta el segundo y definitivo documental. Sobre los rasgos de la obra original Moreira Salles, la voz en *off* expone: "Hace trece años cuando filmé estas imágenes, pensé que la película comenzaría así. Primero una melodía triste; no ésta, que no escuché hasta más tarde, pero algo parecido. Luego, un deslizamiento hacia tres fotografías" (00:01:37-00:01:54). Poco después, el realizador revela imágenes del primer guion de montaje donde "aparecen los tres primeros planos del largometraje: los tres movimientos de la cámara hacia las fotografías. En esa época—reconoce el director—traté de montar el film ayudándome

de expresiones que oí de Santiago durante el rodaje [. . .]. Hice un glosario de las palabras que de algún modo describían su mundo [. . .]. Intenté organizar el documental a partir de temas contrastantes [. . .]. En ese instante, me pareció una idea original" (00:06:32-00:07:24). A continuación, Moreira Salles contextualiza el fracaso del largometraje: "Filmé escenas en estudio. Éstas me ayudarían a ilustrar las historias que me contó Santiago durante cinco días [. . .] Mis ideas parecían buenas en el papel, pero no funcionaban en el estudio de edición. Fue la única película que no terminé" (00:08:54-00:09:03). Finalmente, el realizador concreta el momento en el que decide intentar armar su segundo y definitivo proyecto: "Durante 13 años no toqué estas imágenes. En agosto de 2005 decidí intentarlo de nuevo" (00:07:25-00:09:40).

Santiago (Uma reflexão sobre o material bruto) es un documental reflexivo no sólo por revelar a la audiencia las intenciones, los dilemas y los deseos de Moreira Salles. Conforme con Tales de Medeiros, la 'reflexividad' de la obra también radica en la presencia constante de elementos y de procedimientos que "normalmente se eliminan en el montaje de una película": la claqueta, las indicaciones del director antes del comando 'acción' y los tiempos muertos (De Medeiros 70). La película estrenada en el 2007, en ocasiones, incluye imágenes de esperas de lo que viene antes o después de una toma. El tiempo muerto—donde nada sucede—revela las expresiones más naturales del antiguo mayordomo. Por ejemplo, cuando apoyado en el extremo de la bañera, Santiago, al que no oímos, parece jugar a hacer una coreografía con sus manos (00:10:20-00:10:49) o momentos más tarde, cuando estando también sentado, paciente y ayudado por un bastón al lado de sus queridas *madonnas*[280], mira que sus zapatos estén limpios para, seguidamente, rascarse la cabeza tras otra toma fallida que va a tener que repetir. La 'alegría' y la 'contrariedad' no son las únicas pruebas de la **emocionalidad** del film, tercera

[280] 'Madonna' es un vocablo italiano que se utiliza para designar un "cuadro o imagen que representa a la Virgen María, sola o con el Niño Jesús" ("Madonna" s.p.).

característica conceptual *contramonumental* del largometraje. Una mezcla de 'incomodidad', de 'amor' y de 'nostalgia' conforman un estado de ánimo que se prolonga a lo largo de la obra del *contramonumentalista* brasileño. La 'incomodidad' en el documental[281] se puede sentir desde el minuto cuatro, instante en que Santiago propone al equipo comenzar el film con una declaración que quiere hacer "con todo el cariño" y Moreira Salles rechaza su propuesta con un "no" rotundo a la vez que Marcia Ramalho, asistente de dirección, le indica que empiece enseñando la cocina de su apartamento (00:04:07-00:04:23).

Por más que se den este tipo de interacciones ariscas, el 'amor' es otra de las emociones que se expresan en el largometraje. Sólo hace falta notar la manera en la que Santiago Badariotti Merlo acaricia sus folios sobre la nobleza universal (00:19:40-00:19:56) o como éste se dirige al realizador con el diminutivo "Joãzinho" (01:14:05-01:14:08) a pesar de la constante actitud jerárquica que manifiesta João Moreira Salles. El director también estima a su antiguo mayordomo. Evidencia de ello es que después de sus errores iniciales y de sus revelaciones tras una profunda autocrítica, el documentalista crea una obra para dar a conocer, para reconocer y para recordar la persona de Santiago. De ahí nace la 'nostalgia' que impregna la película y que ésta parece estar muy cerca de "celebrar" el recuerdo de la "felicidad del pasado". Sin embargo, *Santiago (Uma reflexão sobre o material bruto)* no es un largometraje pensado para transmitir que "el pasado es mejor que el presente y por lo tanto, a veces, mejor que el futuro" (Appelt, "IV" s.p.). Por el contrario, éste es un film que a través de las emociones contenidas en las imágenes, en las entrevistas, en la música y en el silencio no quiere centrarse tanto en el pasado,

[281] En "Casa con fantasma" (2010), Juan Forn cuenta que cerca del final del film tiene lugar otra escena en la que regna la 'incomodidad' (Forn s.p.). En un momento en que la cámara no está prendida pero el sonido sí graba Moreira Salles dice: "Cuando Santiago me quiso transmitir su revelación más íntima, yo le negué ese derecho. No encendí la cámara. Quedó grabando el sonido, pero la cámara no". Se oye entonces la voz de Santiago diciendo: "Escucha, Joãozinho [. . .] hay, también, un soneto pequeño que es muy simpático". Y empieza a recitar: "Pertenezco a un núcleo de seres malditos...". Pero la voz perturbada del joven Moreira Salles lo corta en seco: "No hace falta entrar en eso" (01:13:50-01:14-25).

en el presente o en el futuro sino en hablar de Santiago y al hablar de él, es como si la persona existiera de nuevo, por medio de la memoria de lo registrado. Frente a los prejuicios de ciertas concepciones tradicionales del documental, Moreira Salles reconoce las emociones—además de los hechos y los datos—como fuentes proveedoras de saber. Para él, parafraseando a Salvador Rubio Marco, "la intensificación de la implicación emotiva [de un realizador] en el texto documental no pone en jaque la «documentalidad» del mismo". Como demuestra en *Santiago (Uma reflexão sobre o material bruto)*, el director entiende su involucramiento emotivo como "una documentalidad aún más genuina" (Rubio, "Emocionalidad" 38).

Forma

Formalmente, *Santiago (Uma reflexão sobre o material bruto)* (2007) también es un *contramonumento*. Comparando este **texto cinematográfico** con una obra arquitectónica *monumental* y usando la terminología de James Young para verbalizar tal equiparación, puede decirse que este largometraje de João Moreira Salles se caracteriza por esquivar la apariencia y la utilización convencional de materiales propios de los monumentos tradicionales (Young, "Edge" 7–8 y 94–95). En relación con el semblante, los *contramonumentos* cinematográficos pueden llegar a adoptar cualquier apariencia que rete la del documental clásico-*monumental*[282]. Con respecto a la materia prima con la que son construidos, los *contramonumentos* pueden, o no, servirse de componentes que son típicos de los films convencionales. Si los creadores de

[282] El 'film monumental' como concepto cinematográfico nace en Italia a principios del siglo XX de la mano del cine 'espectáculo'. La etiqueta 'monumental' se aplica—por primera vez—a películas producidas entre 1905 y 1915, cintas que tratan sobre etapas anteriores de la Historia de Italia que "fueron (supuesta o verdaderamente) de mayor grandeza y esplendor nacional, militar y cultural". Épocas como "por ejemplo la Edad Media tardía y el Renacimiento, pero de manera particular la antigüedad romana" (Schenk 170–71). Las grandes producciones sobre la Historia de Italia, sin embargo, no centran el presente artículo. Bajo la denominación de 'documental monumental' no se evoca el colosalismo del cine histórico italiano, se define aquellos largometrajes que tienden a alzar *monumentos* a la realidad, a la objetividad y a la verdad de los discursos que transmiten sobre acontecimientos.

monumentos recurren a una apariencia y a unos materiales concretos para propagar—de generación en generación—una única memoria de la realidad, presuntamente objetiva y certera por las cualidades inherentes al semblante y a los componentes de las construcciones que alzan, los *contramonumentalistas*—como Moreira Salles—tienen la intención contraria. Al innovar en lo que concierne al aspecto y a los elementos constituyentes de sus obras, los creadores de *contramonumentos*—al igual que el director brasileño—posibilitan que aquéllos que los contemplan: 1) piensen, también desde la forma, sobre el proceso de construcción de la memoria; y 2) no pasen por alto que no existe una única memoria de la realidad sino muchas, preferiblemente en diálogo para poder ahondar en el conocimiento acerca de alguien o de algún acontecimiento procedente del mundo histórico.

El largometraje de Moreira Salles—mayoritariamente en blanco y negro—se estructura en dos partes a través de los comentarios que hace el realizador acerca del material filmado en 1992. Estos comentarios escritos por el director, pero leídos por la voz en *off* de su hermano Fernando[283] (Appelt, "V" s.p.) dan lugar a las dos secciones que conforman el documental y que corresponden a las dos etapas de la realización del film: la película original fallida del 92—Santiago—y la obra exitosa editada entre 2005 y 2007—*Santiago (Uma reflexão sobre o material bruto)*. La voz en *off*—vital para dar orden y cohesión al resto de materiales del largometraje bipartito—es un recurso que durante tiempo, los jóvenes documentalistas habían esquivado por estar muy asociado a la modalidad *expositiva* tendente a decir a la audiencia qué pensar y sentir y cómo actuar ante lo documentado en pantalla. Sin embargo, de acuerdo con Consuelo Lins, "los documentales vinculados a la llamada producción subjetiva o performativa,

[283] El texto de la voz en *off* de la película de entrada fue escrito en tercera persona e interpretado por el montador Eduardo Escorel. Posteriormente, antes de ser leído por Fernando Moreira Salles, éste se reescribió en primera persona y fue registrado por un actor (Appelt, "V" s.p.).

que tematizan aspectos de la experiencia personal de los realizadores"—como es el caso del film de Moreira Salles—reintroducen "de forma innovadora en Brasil la narración en *off*, desplazando los usos clásicos de este recurso en el campo documental" (Lins 134). En la primera parte del largometraje estrenado en 2007, la voz se utiliza para, en diez minutos, introducir: la casa de la infancia y de la adolescencia del director; su familia; el mayordomo Santiago, como una estatua parlante al servicio del equipo de Moreira Salles; y la obra no concluida. En cambio, en la segunda parte, esta misma voz en *off* se emplea para reflexionar de manera crítica sobre la materia prima captada; sobre los mecanismos de la representación en sí; sobre el proceder del realizador como documentalista, pero, sobre todo, ésta se convierte en un vehículo para hablar de Santiago como persona. Unas veces, a través de los silencios; otras mediante palabras que le describen; y otras tantas, por medio del papel que éste toma en los diálogos que definen la relación que mantiene con el hijo pequeño del señor para el que trabajó en la casa de Gávea.

En suma, la voz en *off* en *Santiago (Uma reflexão sobre o material bruto)* es fundamental. Por un lado, porque hace posible la articulación del documental. Alrededor de ella, el director aglutina materiales convencionales y no convencionales y gracias a ella, como diría Bill Nichols, Moreira Salles puede sustituir la apariencia típica del documental *clásico-expositivo*[284] organizado en torno a un esquema lógico-racional de planteamiento/solución de un problema, por un semblante con un esquema afectivo-experiencial de la realidad (Nichols, "Blurred" 94–100). Todo con la finalidad de que el espectador viva junto a él cada paso y cada hallazgo en el viaje de 'descubrimiento' y de 'conocimiento' de Santiago. Por otro lado, la voz

[284] Con base en la última propuesta de clasificación de documentales hecha por Bill Nichols en *Introduction to Documentary* (2001), el documental *monumental* por excelencia sería el documental *expositivo*, aquel que Nichols denomina clásico (Nichols, "Representación" 53) y que se inclina a *monumentalizar* la realidad-objetividad-verdad del discurso que expone sobre los sucesos registrados. No obstante, no debe caerse en el error de pensar que el *expositivo* es el único tipo de documental susceptible de ser catalogado como *monumental*.

en *off* del film es un recurso sustancial porque hace viable que João Moreira Salles se convierta en el segundo protagonista de la obra y actúe en pantalla de dos maneras: 1) "como el hijo del patrón, cuyo mayordomo jubilado después de treinta años de trabajo, es el sujeto de las memorias de su infancia, y tema central de la filmación de 1992"; y 2) "como el documentalista que discute de forma autocrítica el proceso, las etapas y las propias decisiones tomadas cuando hiciera otro documental en el pasado" (Valenzuela, "Santiago" s.p.). No obstante, Moreira Salles no se limita a registrar su doble actuación y la del resto de los participantes en el rodaje, realiza, además, como señalaría Stella Bruzzi, otra 'acción de tipo **performativo**: evidencia que el largometraje no es una representación 'objetiva' de la realidad sin rastro alguno de subjetividad, sino que es en sí mismo una construcción cinematográfica (Bruzzi 154–55) narrativo-argumentativa e intersubjetiva. Reconocer que la pieza es algo construido supone para el director, una alternativa honesta a la estrategia de vender el film como un producto audiovisual fiel a lo real mientras se es consciente de la imposibilidad misma de esta aspiración (Bruzzi 5–6).

Santiago (Uma reflexão sobre o material bruto) es una construcción cinematográfica lineal, pero fragmentada que **narra** el resultado de la búsqueda de lo que faltaba en el material registrado en el 92, de lo que sobraba y de lo que había sido pasado por alto (Mourão 149). Visualiza la reflexión crítica que desencadena la revisión de nueve horas de filmación trece años después. Imágenes de estudio; entrevistas; indicaciones entre tomas; tiempos muertos; música; y antiguos videos caseros a color junto con secuencias de la película *The Band Wagon* (1953) de Fred Astaire y Cyd Charisse son los materiales que, después de ser examinados, se disponen y se organizan conformando un relato en el que Moreira Salles se atreve a exponerse como persona y como documentalista. No vacila en destapar los errores—de perfeccionismo, de clasismo y de egocentrismo—que comete en el primer proyecto. Tampoco titubea en exhibir desnuda "la

materia prima con que trabaja"; en "revelar los resortes del artefacto"; y en "discutir con la ideología del documental institucional, aquél que preserva a toda costa la inmunidad del mediador intelectual a través de cuya mirada vemos el mundo" (Reyes s.p.). La honestidad y la sinceridad del realizador llega a un punto que en la misma obra, hace hincapié sobre la intervención deformadora en el proceso de representación no sólo del aparato cinematográfico sino de él mismo como documentalista. Entonces, confiesa: "Es difícil decir cuán lejos habíamos ido para buscar el cuadro perfecto, la línea perfecta" (00:41:32-00:41:37). A diferencia de los partidarios del documental 'tradicionalista-objetivista', al director no le incomoda para nada compartir las interioridades del *making-of* de la película y utilizar manifiestamente la 'narración'—una forma asociada a la fantasía y a la imaginación—para armar su film narrativo-argumentativo. El realizador, como *contramonumentalista*, piensa—del mismo modo que Paula Olmos—que las construcciones narrativas pueden generar conocimiento sobre la realidad y constituirse perfectamente en fuente legítima de saber al tener la capacidad de "funcionar como vehículos para dar razones [o argumentos]" sobre aquello que se quiere comunicar (Olmos 00:02:58-00:03:02).

La 'performatividad' y la 'narratividad' son sólo dos de los tres rasgos formales que hacen de *Santiago (Uma reflexão sobre o material bruto)* un *contramonumento*, un largometraje que en este caso, tiene el propósito comunicativo no de ser un *monumento* al antiguo mayordomo de João Moreira Salles sino de ser un vehículo para dar oportunidad a la audiencia de conocer su persona, de reconocer su extraordinariedad y de contribuir a su recuerdo. Con estos tres objetivos en mente, Moreira Salles opta por la **intersubjetividad** como vía para construir colectivamente un mejor entendimiento de quién fue Santiago. Por el trabajo a tres bandas que establece con los otros dos editores del proyecto estrenado en 2007 y por la relación comunicativa que plantea a la

audiencia, sin cartas en la manga, puede deducirse que el director cree, de la misma manera que Alfred Schütz, que existen más probabilidades de comprender 'lo real'—a Santiago—, si se construyen significados no de modo individual sino "considerando al otro y en interacción con él" (Schütz 25). Así, se explica la cantidad de minutos de tomas de entrevistas en bruto que contiene el film. Éstas son las que permiten al público observar los diálogos y los silencios entre entrevistador y entrevistado y sobre todo, posibilitan atisbar la esencia de Santiago. Mientras espera la llamada a la acción (01:11:00-00:11:19); cuando explica lo que le ordenan—"Describe la casa un día de fiesta" (00:28:35-00:28:37)—; y en los instantes en que repite una y otra vez la posición de las 'Madonnas' que cuelgan de la pared de su rincón favorito del apartamento (00:41:54-00:43:58), los espectadores tienen ocasión de reconstruir la personalidad del antiguo sirviente de mayor rango de la casa Moreira Salles, atestiguando cómo consigue burlar la dureza del trato que recibe y liberarse de la rigidez del plano en el que está permanentemente encuadrado. Pese a los constantes cortapisas del equipo de rodaje a su expresión, en una escena Santiago, por fin, logra un espacio y un tiempo totalmente propios. Es aquella escena en la que coreografía con sus manos dos piezas de Bach. En contraste con un fondo negro, sin objetos, sin palabras y sin referencias a las reconocidas obras de la cultura occidental, el auditorio puede confirmar cómo sus manos—arrugadas y manchadas, fuertes y vigorosas—transmiten aquello que el resto del metraje sólo deja intuir: Santiago es alguien especial.

Funcionamiento

En una conversación con Ivo Aichenbaum y Agustina Pérez Rial, publicada en la revista *Cine Documental* (2018), João Moreira Salles revela los orígenes del cambio comunicativo que propone y supone *Santiago (Uma reflexão sobre o material bruto)* (2007) en las tradicionales

relaciones entre ‘documentalistas’, ‘documentados’ y ‘espectadores’. A Moreira Salles, tal como relata a Aichenbaum y a Pérez Rial, siempre le había incomodado “algo que es muy evidente en los documentales brasileños y en los documentales en general; [y que se resume en que] casi todos pueden ser clasificados según una fórmula muy simple: los que tienen los medios filman a aquellos que no tienen los medios”. El director les comenta haber sido, pronto, consciente, como cineasta, de que los documentales, a menudo, solían limitarse a ser “películas sobre las miserias, sobre los dramas sociales, [o] sobre los pueblos exóticos que no son parte de la cultura blanca occidental”. Vi—sigue el realizador—que la tradición del documental “empieza con una película sobre un esquimal” y que se constituye a base de “películas sobre indios de la Amazonia, sobre las favelas… películas sobre un otro en sentido antropológico que no es el documentalista. Porque el documentalista, generalmente, es un tipo de clase media, urbano, casi siempre blanco” que filma un “drama social [que] es tan agudo que comprendo que se lo quiera mostrar, es importante mostrarlo”, pero sentía que “junto con las buenas intenciones de hacer filmes militantes hay también un juego de poder”. Esto—concluye el realizador—era y “es incómodo para mí [ya que] la clase social a la que pertenezco, no se exhibe, no se muestra, no es filmada. Se protege [y] con el tiempo [y gracias a Santiago] comencé a pensar que, quizá, lo que yo podría hacer es abrir una ventana respecto a mi clase social y mostrarla. [. . .] Eso que empieza en Santiago tal vez sea nuevo, en el sentido de que no se hacía antes, no se mostraba” (Aichenbaum y Pérez Rial 102–103).

Santiago (Uma reflexão sobre o material bruto) es un documental que ‘funciona’ como un *contramonumento* por la relación comunicativa honesta y transparente y multidireccional, que João Moreira Salles plantea a la audiencia. Moreira Salles propone al público embarcarse juntos en un viaje retrospectivo para descubrir, conocer y recordar a Santiago, desde su punto de

vista—sí—pero sin decirle, en ningún instante, a los espectadores qué deben pensar y sentir sobre quien fue el mayordomo de su familia durante 30 años en la casa de Gávea en Río de Janeiro. Para evitar condicionar la mirada de la audiencia, el realizador comparte, abiertamente, con los integrantes del público los errores—de perfeccionismo, de clasismo y de egocentrismo—cometidos por él en el primer proyecto de película en 1992, tal como se expone en apartados anteriores. Como se explica en éste, el director—pendiente de no *monumentalizar* a Santiago—también anima a los **espectadores** a dudar sobre la representación que hace de él en las secuencias que componen el segundo y definitivo proyecto de film estrenado en 2007. La actitud del documentalista con la audiencia no es una pose para que el público piense que él es un tipo confiable por mostrar los peligros de la mediación de realizadores y de cámaras entre la realidad y su representación. Lo que importa a Moreira Salles en su obra del 2007 es—alertando de su intrusismo como miembro de una clase y de una profesión—recuperar y rememorar a Santiago, es hablar de él, es, de alguna manera, mantenerlo vivo. Parafraseando a James Young, se puede decir que el director, a través de su largometraje, no sólo no sella la memoria de Santiago sino que reclama interacción a los espectadores para que un proceso memorial intersubjetivo, fluido e inconcluso garantice que el recuerdo de la persona singular que fue su antiguo mayordomo sea plural, diverso, controvertido, si cabe, pero que no se extinga (Young, "Edge" 7 y 92–96).

El tipo de comunicación que el documentalista propone a la audiencia es *contramonumental* gracias, sobre todo, a tres cualidades de la obra que se ponen de relieve en el instante de visionar el largometraje: la 'transaccionalidad', la 'indeterminación' y la 'apertura interpretativa'. Es de interés clarificar que cuando se habla de **transaccionalidad** como rasgo fundamental del funcionamiento comunicativo de los *contramonumentales* es para subrayar, precisamente, que ya en el instante de concebir este tipo de documentales, sus autores—en

contraste con los de los largometrajes *monumentales*—descartan la creación de obras con mensajes 'unidireccionales'. Ellos contemplan al 'espectador/lector/receptor' de sus misivas como una figura fundamental en el proceso de comprensión de sus trabajos porque consideran que éste no es un simple consumidor de 'informaciones' sino que tiene un papel capital en la significación final del 'texto fílmico'. Es en la 'Teoría Transaccional' de Louise Rosenblatt donde se destaca, por primera vez, el papel del 'lector/receptor' en la interpretación final del texto. Es en esta teoría en la que, de manera pionera, se defiende que el significado de cualquier obra—escrita o audiovisual—es resultado del encuentro y de la 'transacción' entre el 'texto original' de un autor y el 'lector/espectador' que lo recibe (Rosenblatt, "Reader" 18). Partiendo de esta premisa, en este último apartado, se expone de qué manera actúa y se comunica Moreira Salles, como autor del 'texto original' que es *Santiago (Uma reflexão sobre o material bruto),* al entender que el significado final de su obra no está en sus manos sino en el 'lector/espectador' que la recibe. El director sabe que quiere dar a la audiencia la misma oportunidad que se da a sí mismo con el segundo proyecto de película: la de embarcarse en un viaje de 'descubrimiento' y de 'conocimiento' de Santiago con el fin de mantener vivo el recuerdo de un hombre fuera de serie que sobrepasó la etiqueta de 'sirviente'. Sin embargo, es consciente de que él no posee la 'verdad' sobre quién fue Santiago y de que no puede forzar a los integrantes del público a convertirse, obligatoriamente, en agentes para la 'coconstrucción' de una nueva memoria no monolítica sobre la noción de 'mayordomo'. Por ambos motivos, el realizador crea una pieza que aprovecha 'indeterminaciones' y que fomenta la 'apertura interpretativa': ¿Quién fue Santiago en realidad? ¿Qué no le dejaron contar en el largometraje? ¿Se puede confiar en la representación que se hace de él en la película?

Las **indeterminaciones** de *Santiago (Uma reflexão sobre o material bruto)* vinculadas, en gran parte, a los errores de perfeccionismo, de clasismo y de egocentrismo en los que cae Moreira Salles en su primer proyecto, en el segundo devienen espacios vacíos que—usando términos de Wolfgang Iser—demandan inequívocamente la participación de los 'lectores/receptores' en la configuración del sentido final del texto y que hacen posible la concreción particular de la obra (Iser 280). Una participación que—cuando se da— explica las lecturas dispares del documental que pueden llegar a hacer, por ejemplo, los críticos en calidad de espectadores. Algunos concretizan que el largometraje trata de Santiago (Ricagno s.p.). Otros aseguran que habla de João Moreira Salles (Reyes s.p.); de la relación entre ambos (Kraje 1); del fracaso de un proyecto (Almada s.p.); y de la realización de documentales y del trabajo del documentalista (Urrea s.p.). Por último, hay quienes defienden que la pieza tiene como temas el pasado y el paso del tiempo (Panozzo s.p.); el recuerdo y el sueño (Mourão 149–59).

La **apertura interpretativa** que acepta *Santiago (Uma reflexão sobre o material bruto)* es tal que puede dar lugar a las lecturas anteriores y a muchas otras más porque a diferencia de sus intenciones en 1992, en 2007 Moreira Salles ya no está interesado en ofrecer al público un *monumento* cinematográfico perfecto del personaje de Santiago. Lo que quiere Moreira Salles es mostrar cómo él no vio y ahora sí ve; cómo él no escuchó y ahora sí escucha a la persona de Santiago. Todo, sin querer difundir ni perpetuar un retrato-mensaje con estatus de **verdad** absoluta. El realizador esquiva a toda costa *monumentalizar* la realidad-objetividad-verdad de las imágenes y de los diálogos captados durante el rodaje del 92 para así poder conversar con los espectadores sobre un hombre que él piensa y siente que no tiene igual. Quince años después de la filmación original, en lo que el director está comprometido no es en recordar una imagen editada de Santiago sino en compartir y mantener vivo el recuerdo de una persona con intereses y

afectos propios, que rompe con todos los parámetros que socialmente definen la noción de 'mayordomo', generalmente, ensombrecida y subexpuesta en la gran pantalla. Para conseguir sus metas, el realizador está entregado a la tarea de dar plena libertad lectora a los destinatarios del largometraje para que—en el presente y en el futuro—éstos puedan hacer una interpretación textual personalizada y probablemente distinta a la prevista por él como autor del documental. La vía que encuentra Moreira Salles para que los espectadores no tengan la expectativa de que al ver su film, recibirán un saber 100% 'exacto' sobre quién fue Santiago; para que no se cierren a posibilidades interpretativas; y para que no autocensuren posibles lecturas variables es no esconder que Santiago anduvo encorsetado en todo momento y poner el acento en la acción interventora y deformadora de él como documentalista y de su cámara como aparato 'documentador' de la realidad captada durante el rodaje.

Es una constante en la obra que el director genere desconfianza hacia las imágenes y los diálogos registrados en el 92 bajo el pretexto de que éstos estarían atravesados por distintas intromisiones como son: la perspectiva de clase, la repetida interferencia en la actuación del personaje o la pretendida reconstitución de hechos a través de la ilustración de escenas filmadas. La cuestión de fondo sobre la que Moreira Salles busca reflexionar con la audiencia es la imposibilidad de que exista una mirada capaz de documentar al otro sin la intrusión de uno mismo y de la puesta en escena. Por ello, el director no vacila en exponer, literalmente, sus dudas epistemológicas en distintos pasajes del largometraje. Por ejemplo, cuando se centra en unas imágenes que decidió tomar de la antigua piscina familiar de la casa de Gávea ahora abandonada. En un momento dado, cae al agua una hoja de árbol y luego otra. El agua quieta se mueve y el realizador se cuestiona si esto sucedió por casualidad o si hubo alguien fuera de cuadro tirando las hojas y moviendo el agua (00:40:16-00:41:00). Asimismo, el documentalista expresa sus

recelos sobre si fue el viento, o no, el que hizo sonar unos colgadores que filma; sobre si, dentro de la casa, las sábanas que cubrían unas sillas en una sala, la lámpara y un frasco estaban, originalmente, en el lugar registrado o si el equipo las colocó para el rodaje (00:41:02-00:41:29). En otro pasaje, literalmente, se pregunta sobre una de las imágenes grabadas en estudio: ¿Interferimos hasta el punto de maquillar al boxeador? ¿Exageramos su sudor? (00:41:40-00:41:45). Él mismo poco segundos después responde a las cuestiones planteadas dirigiéndose a la audiencia y lanzándole un claro mensaje: "Al mirar el material sin editar, queda claro que se debe ver todo con algo de desconfianza" (00:41:46-00:41:49). También cuando el material está editado, podría haber añadido. En una entrevista concedida a Rodrigo Garay once años después del estreno de *Santiago (Uma reflexão sobre o material bruto)*, Moreira Salles, declaraba que le parecía esencial conseguir que los ciudadanos fueran escépticos ante las imágenes que consumían porque "no sabes si son verdades o no son verdades [. . .] No es convertirse en un escéptico absoluto, un nihilista; es el buen escepticismo, el escepticismo de la Ilustración: que mira y que no se deja convencer sin indagar. Y sin reflexionar [. . . sobre] las imágenes [también las que constituyen la noción de 'mayordomo'] que son [al fin y al cabo meras] construcciones sociales" (Garay s.p.).

3.3.5. Chile: *El pacto de Adriana* (2017), de Lissette Orozco | 96 min.

Título

El pacto de Adriana (2017): el *contramonumento* de Lissette Orozco al pasado entendido como un relato de 'ídolos' y de 'traidores'[285]

[285] La versión original de este artículo es una ponencia del mismo título presentada en el XXXIX Congreso de la Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA), celebrado del 26 al 29 de mayo de 2021.

Introducción

En mayo de 2022, el Tribunal Superior de Nueva Gales del Sur, en Australia, rechazaba el recurso contra la extradición a Chile de Adriana Rivas, exagente del régimen dictatorial y represor de Augusto Pinochet[286] (1973-1990). Desde entonces—y en plena conmemoración, este 2023, del 50 aniversario del golpe de Estado que depuso a Salvador Allende[287]—se sigue esperando a que finalicen los trámites administrativos para que el Fiscal General australiano dé oficialmente la orden de extraditar a Rivas con el fin de ser juzgada, acusada de secuestro, tortura y asesinato de siete opositores[288] a la dictadura pinochetista. Entre ellos, Víctor Díaz, secretario general del Partido Comunista (1971-1976). 'La Chani'[289]—exmiembro de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA)[290]—es la tía de Lissette Orozco, autora y coprotagonista de *El pacto de Adriana* (2017). La ópera prima de la directora es un ejercicio memorialístico privado y

[286] Augusto Pinochet (1915-2006) fue un general designado por el presidente, Salvador Allende, como comandante en jefe del Ejército de Chile el 23 de agosto de 1973. El 11 de septiembre del mismo año, en medio de una crisis política, económica y social, Pinochet dirige el golpe de Estado que destituye la coalición de partidos políticos de izquierda denominada Unidad Popular (UP) liderada por Allende. El gobierno democrático elegido por los chilenos es sustituido por una Junta Militar inicialmente constituida por Pinochet, por el comandante en jefe de la Fuerza Aérea, Gustavo Leigh Guzmán, por el comandante en jefe de la Armada, José Toribio Merino, y por el general director de Carabineros, César Mendoza Durán ("Pinochet" s.p.).

[287] Salvador Allende (1908-1973) fue un médico cirujano y político socialista chileno, presidente de Chile desde el 3 de noviembre de 1970 hasta el día de su muerte el 11 de septiembre de 1973, cuando tiene lugar un golpe de Estado para derrocarlo del poder ("Salvador" s.p.).

[288] 'Calle Conferencia I y II' es la designación que reciben dos operaciones clandestinas de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) en las que se detuvo y se hizo desaparecer a dos cúpulas clandestinas del Partido Comunista (PC). Por su participación en el caso 'Conferencia I', Rivas afronta una posible condena que va desde 5 años y un día a 20 años de cárcel, si se demuestra su implicación en la detención y desaparición de Víctor Díaz López. Por el caso 'Conferencia II', 'la Chani' se enfrenta a sentencias de 10 años y un día o al dictamen de presidio perpetuo simple, si se consigue vincular su actividad como agente a los destinos de Fernando Navarro Allendes, Lincoyán Berríos Cataldo, Horacio Cepeda Marinkovic, Juan Ortiz Letelier, Héctor Véliz y Reinalda Pereira Plaza ("Rivas" s.p.).

[289] El sobrenombre de la tía de Lissette Orozco aparece indistintamente como 'la Chani', 'la Chany' y 'la Channy' en la diferente bibliografía consultada. En el presente artículo, utilizo la primera forma listada por ser la que usa *Memoria Viva*, el web del Archivo digital de las Violaciones a los Derechos Humanos por la Dictadura Militar en Chile ("Rivas" s.p.).

[290] La Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) es fundada en noviembre de 1973 por el general Augusto Pinochet sólo dos meses después del golpe de Estado contra Salvador Allende, cuando el régimen pone en marcha la persecución de prisioneros políticos y el Estadio Nacional y los cuarteles se llenan de detenidos. Al frente de la DINA, Pinochet pone a otro general, Manuel Contreras, a quien conocía desde 1944, en sus inicios como soldado chileno en la Escuela Militar. Entre 1973 y 1977, la Dirección es responsable de la desaparición forzada de, como mínimo, 957 personas y del asesinato de otras 2.279 ("Dirección" s.p.).

público, realizado desde el presente, sobre el pasado de la persona más admirada por la cineasta cuando era niña. Su "ídola"—como ella llama a Adriana al inicio del film (00:05:12)—fue parte de la maquinaria policial secreta que, desde la sublevación de los militares chilenos en septiembre de 1973 hasta 1977, secuestró, torturó y asesinó sistemáticamente a oponentes de la dictadura chilena.

50 años después del golpe de Estado contra el gobierno democrático de Allende, los enfrentamientos por cómo se explica el pasado siguen plenamente vigentes en el país. Sin embargo, las batallas por la memoria no se dan sólo en Chile, se dan en todas partes. En otros lugares de América y en Europa, y también, en el resto de continentes, sin excepción. Elizabeth Jelin señala como responsables de estos conflictos a los agentes estatales, por desplazar unas memorias en beneficio de otras y por establecer—como resultado de las pugnas sobre el pasado—una Historia oficial limitada y limitante (Jelin 40). Es poco discutible que el relato de lo vivido por un grupo debería ser producto de un debate responsable y no partidista para integrar las memorias y los recuerdos en lucha. No obstante, los agentes estatales a los que se refiere Jelin—rebautizables como agentes gubernamentales—en vez de querer articular en una misma Historia diversas memorias enfrentadas, a menudo prefieren oficializar una narración dicotómica de 'vencedores' y 'vencidos' o de 'victimarios' y 'víctimas', siempre bajo la idea de que la verdad pertenece a los que consiguen instalar su memoria de manera dominante, y la mentira a sus enemigos, como bien apunta Ana Martínez de la Escalera (Martínez de la Escalera 47). En ocasiones, el relato institucionalizado del pasado excede el partidismo y se convierte en una narración incluso más maniquea—si cabe—al devenir en un relato de 'ídolos' y de 'traidores', papeles, ambos, siempre intercambiables en función de quién detente el poder (Solís 965–72).

En el marco concreto de las batallas pasadas y presentes por la memoria y por la Historia en Chile, el aporte de *El pacto de Adriana* (2017) es doble. Por un lado, el documental—aunque designa con claridad a victimarios y a víctimas—subvierte la clásica narración de bandos opuestos en el momento de hablar sobre lo sucedido en el país en época de la dictadura (1973-1990) porque la protagonista y la antagonista del largometraje forman parte de la misma familia pro Pinochet. Por el otro lado, el film de Lissette Orozco—que podría haber sido contado como un relato protagonizado por 'buenos' y 'malos'—consigue esquivar enfoques simplistas del pasado para acabar encarando el trabajo de construcción de la memoria y de la Historia en un escenario de puesta en común de información y no de guerra abierta con otras interpretaciones de lo ocurrido. La directora decide no ubicar su documental dentro de ninguna tradición específica en relación con la reconstrucción del pasado porque el largometraje no es 'memoria oficial' ni tampoco 'contramemoria'. Empleando la terminología de James Young, *El pacto de Adriana*—por su concepción, por su forma y por su funcionamiento—puede verse como el *contramonumento* cinematográfico que Orozco erige al pasado entendido como un relato de 'ídolos' y de 'traidores'.

Con el propósito de justificar la tesis expuesta, en el primer apartado del artículo—después de esta introducción—aporto pruebas de las características 'conceptuales' que definen *El pacto de Adriana*. En el segundo apartado, corroboro la existencia de rasgos 'formales' de los *contramonumentos* en el film al estudiar la apariencia y los materiales que lo constituyen. Finalmente en el tercer y último apartado, concluyo que *El pacto de Adriana* es una película que 'funciona' como un *contramonumento* al analizar la relación comunicativa que la cineasta plantea a la audiencia. La realizadora—protagonista de una búsqueda de 'conocimiento' sobre lo ocurrido—involucra al espectador en una investigación de tipo periodístico en la que, primero,

éste comprende la idealización de la tía; después, comparte las dudas supuestamente traicioneras de la sobrina; y al final, se ve abocado a hacer su propio juicio. La directora viabiliza de este modo que los espectadores puedan dejar de ser receptores 'pasivos' de mensajes producidos por otros y puedan convertirse—si así lo deciden—en agentes para la 'coconstrucción' de una nueva memoria sobre el pasado en Chile. Una memoria hecha no de una sola versión de la Historia sino de diversas memorias siempre en diálogo.

Concepto

En 2007—año en que Lissette Orozco empieza los estudios en la escuela de cine—Adriana Rivas, también conocida como 'la Chani', es detenida a su llegada al aeropuerto de Santiago desde Australia en una visita a la familia de Chile, acusada de ser una agente de la 'Brigada Lautaro'[291], un equipo operativo de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) con sede en el 'Cuartel Simón Bolívar'[292] durante la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990). En una entrevista publicada en *Diario de Paz*, la cineasta confiesa el impacto que le causó la detención y que cuando empezó a filmar las conversaciones con su tía y con otros participantes en el largometraje lo que quería era conseguir evidencias para defender la inocencia de Adriana, su ídola (Marín s.p.). Mientras la realizadora recopilaba información en favor de su tía y de su causa, es cuando Orozco se topa con un secreto inquietante que poco a poco hará tambalear el

[291] La 'Brigada Lautaro', cuyo máximo responsable es el coronel Juan Morales Salgado, se crea en abril de 1974 inicialmente para prestar seguridad al jefe de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), Manuel Contreras, a su familia, y a autoridades militares y civiles. En agosto de 1975, esta brigada se establece en el Cuartel Simón Bolívar. En la misma localización a comienzos de 1976, también se instala el 'Grupo Delfín' que—dirigido por el capitán del Ejército, Germán Barriga—se ha formado específicamente para acabar con la dirigencia clandestina del Partido Comunista y del Movimiento Izquierda Revolucionario ("Brigada" s.p.).

[292] El Cuartel Simón Bolívar, sede de la 'Brigada Lautaro' y del 'Grupo Delfín', es un lugar cuya existencia, de acuerdo con Javier Rebolledo, no se descubre hasta 2007 porque ningún detenido salió con vida de este centro de tortura y asesinato. Gladys Calderón Carreño es la agente que—aprovechando sus conocimientos de infermería—se encargaba de asegurar la muerte de los torturados inyectándoles cianuro en vena (01:06:18-01:06:39).

pedestal en el que tiene subida a 'la Chani'. "Todas las familias tienen un secreto, y la mía no es una excepción" (00:02:11-00:02:15), afirma Lissette poco antes de revelar el momento en el que descubre que Rivas en su juventud había formado parte de la policía secreta pinochetista, siendo además, secretaria de Manuel Contreras, jefe de la DINA y mano derecha de Pinochet. Para sorpresa de Orozco, al mismo tiempo que, con el arresto en el aeropuerto, conoce el pasado de su tía, también averigua que ese pasado era plenamente conocido por el clan familiar que durante décadas lo encubre ya que, como explica la madre de Lissette, estaban todos muy "orgullosos de ella por [en su momento poder] ingresar a las Fuerzas Armadas porque iba a ganar plata" (00:10:07-00:10:08). Orozco, entonces, decide romper tres pactos: el pacto de lealtad incondicional a Adriana; el pacto de silencio de la familia; y el pacto de tener que defender como 'verdad' la memoria del bando pinochetista, uno de los dos bandos enfrentados en el momento de hablar sobre lo sucedido en Chile en época de la dictadura.

El **concepto** de documental *contramonumental* está, estrechamente, relacionado con la existencia de un perfil concreto de **autor** cinematográfico: un director que realiza largometrajes que huyen de toda *monumentalización* o petrificación de la 'realidad', la 'objetividad' y la 'verdad' contenidas en el discurso que difunden acerca de algo ocurrido en el mundo. El autor de *contramonumentales*—como en el caso de Orozco—es aquél que se aproxima a la **realidad** desde una perspectiva individual no objetiva, aunque tampoco partidista porque no se posiciona ni 'a favor' ni 'en contra' de la memoria oficial establecida sobre los acontecimientos. Al revés, un productor de *contramonumentales*—al igual que Lissette—evita involucrarse en la lucha entre memorias opuestas que se limitan a reivindicar la legitimidad de su verdad sobre la de la otra. A la realizadora de *El pacto de Adriana*, le interesa ir más allá y ahondar en la comprensión de lo sucedido en Chile. Ella desea testificar sobre el **conflicto cognitivo-afectivo** que le genera saber

que su tía—una figura importante en su familia y una persona querida y respetada por ella desde su infancia—pueda estar involucrada en crímenes contra los Derechos Humanos. La **autotestimonialidad** de la autora del documental es la primera característica del film que prueba la concepción de *El pacto de Adriana* como *contramonumento*. Una autotestimonialidad—la de Orozco—que se concreta en el testimonio que da en primera persona de una experiencia vivida durante cinco años de investigación que—plasmados en el largometraje—visualizan cómo reflexiona sobre lo que va averiguando y evidencian cómo decide priorizar no la bronca, sino el sentido de responsabilidad con la familia, con la sociedad y con la memoria y la Historia de Chile. Ejemplo de ello es el siguiente pasaje:

> Mi tía quiere que yo haga mi película, porque ella quiere que por medio de mi película—reflexiona Lissette hablando con su madre—se muestre que ella es inocente. Pero si mi tía no es una persona inocente [. . .] ¿por qué yo tengo que contar por ella su verdad, en vez de ella enfrentar la justicia y decir qué es verdad y qué no es verdad? Porque mi tía dice "yo no he hecho nada, yo no hago nada; yo no he hecho nada, yo no hago nada", ése es su discurso, ¿verdad? Pero también me dice, "habla con las niñas de la DINA", "pregúntales cosas", porque necesita información, ella, para el momento que la pesquen, y [dice. . .] "si no me ayudan, amenázalas que yo puedo abrir la boca". Y si tú vas a abrir la boca [pero] no viste nada y no escuchaste nada—concluye—, ¿cuál es la boca que querís abrir? (00:53:26-00:54:21).

Otra escena clave que acredita visualmente la conciencia y la **reflexividad** de *El pacto de Adriana*—segunda característica conceptual *contramonumental* del film—es aquélla en la que se

ve cómo la cineasta revisa un fragmento de una entrevista con 'la Chani', registrada antes de la fuga de Chile de su tía en 2011 saltándose el arresto domiciliario al que estaba sometida al enfrentar un proceso judicial acusada de secuestro, tortura y asesinato. En esta escena, la directora—cuyo perfil empequeñecido vemos proyectado en la pared—le pregunta a Adriana si siendo la encargada de elaborar la lista de los detenidos por la DINA, nunca tuvo ganas de llamar a las familias de los desaparecidos al tener, ella, acceso a los registros. Su tía le contesta que no, que si hubiera avisado a las familias de los desparecidos podría haber sufrido las consecuencias no únicamente ella, sino también sus padres (00:22:36-00:23:05). La realizadora es consciente de que el incluir este fragmento en el largometraje bien podría leerse como un símbolo de comprensión con el hacer de su tía. Para desvanecer cualquier sombra de complicidad, Orozco añade justo detrás de esta toma, diversas imágenes de su evidente incomodidad al asistir en junio de 2012 a diversos actos públicos celebrados para ensalzar a Pinochet y los 17 años de su gobierno (00:23:25-00:25:23).

La 'incomodidad' es sólo una de las emociones que circulan dentro de la película. La **emocionalidad** desdramatizada—de la que son partícipes tanto la cineasta como los actores sociales a excepción de Rivas—es la tercera prueba que demuestra que *El pacto de Adriana* se concibe como *contramonumento*. En contraste con los abanderados de la concepción 'objetivista-tradicionalista' del cine documental, la directora reconoce y abraza las emociones—y no sólo los datos y los hechos—como fuentes proveedoras de 'saber' sobre el pasado, en general, y sobre el caso de Adriana, en particular. Un caso que va tomando un significado u otro para el público en función de las emociones que lo acompañan. En el film, hay algunos momentos en los que se advierte el 'miedo' de la realizadora por no querer confirmar que su tía participó en secuestros, torturas y asesinatos, tal como la justicia chilena le acusa. "¿Quizás mi tía nunca vio cómo

torturaban?" pregunta Orozco a la periodista Carolina Castro quien le responde sin demora: "La verdad objetiva es una, lo que pasa con tus sentimientos es otra cosa" (00:20:58-00:22:25). Hay otros momentos, en cambio, en los que la cineasta demuestra 'coraje' como cuando ésta tiene la valentía de seguir conversando con más profesionales pese a la posibilidad de que Rivas tenga todas las papeletas de ser quien los tribunales dicen que es. "Realmente no sé qué pensar" le confiesa la directora al también periodista, Javier Rebolledo. Mi tía "me dice que nunca estuvo en Simón Bolívar. Y que si fue, fue sólo un par de veces. [. . .] Que nunca vio a un detenido". Tú—pregunta la realizadora a Rebolledo—: "¿Qué has oído sobre ella?". A lo que el periodista le espeta: "Tu tía miente. [. . .] sus compañeros dicen que ella estaba allí... Tuvo que haber tenido mucha suerte [para] no haber torturado a nadie" porque en ese tiempo, "hay una política de la DINA que dice que nunca dejaron a nadie afuera. Así que no se te permitía sólo mirar" (01:07:55-01:08:45). Estas charlas con periodistas, pero también con abogados y con psiquiatras hacen aparecer en pantalla nuevas emociones, en este caso de 'impotencia' y de 'confusión' en escenas en las que los datos y los hechos colisionan con los sentimientos de Orozco, quien cree que traiciona a su propia tía por el firme compromiso que ha asumido de buscar la verdad. La importancia de la familia para la cineasta se observa en los momentos de 'cercanía' con su madre y de 'ternura' con su bisabuela—quien desarrolla síntomas de Alzheimer a lo largo del largometraje—unos pasajes, quizás, añadidos para transmitir a las nuevas y a las viejas generaciones por qué aún hoy es importante seguir preguntando qué pasó a cuantos se pueda o como mínimo, a los que queden cerca.

Todas estas emociones—y otras más—vinculadas a la directora y a otras personas, objetos o acciones contenidas en el documental tienen como telón de fondo un estado de ánimo que se prolonga a lo largo de la obra de la *contramonumentalista* chilena. Un estado de ánimo

que resulta de una combinación de 'tensión' y de 'dolor' y que no tiene intención de ofuscar el juicio del espectador por medio del dramatismo. Paradójicamente, o no, 'la Chani' es la única que quiere avasallar a todos—a la sobrina, a la familia, a los excompañeros de la DINA, a los representantes de la justicia y a la audiencia—con su dramatismo. Prueba de lo anterior, es el instante en que la realizadora—antes de entrevistarse con Jorgelino Vergara 'el Mocito'[293]—le sugiere por teléfono a Adriana: "Oye tía ¿pero y si tú te entregáis para venir a declarar, para decir tu verdad?" Propuesta ante la cual 'la Chani'—ya gritando—le contesta: "Pero, ¡¿por qué me voy a entregar, si no he hecho nada malo?!" Y la cineasta le responde: "[Porque] si tú eres inocente, no te van a acusar, por supuesto, y ahí te podéis volver tranquila". Lissette entonces entiende que su tía no tiene ninguna intención de hablar con la justicia ni para defenderse, como evidencian las últimas palabras que pronuncia en el pasaje examinado: "Yo te digo Liss, a mí me pasa algo y tú tenís mi verdad. Lo único que te pido es que la contís" (01:11:53-01:12:24).

Forma

El pacto de Adriana formalmente también es un *contramonumento*. Comparando este **texto cinematográfico** con una obra arquitectónica *monumental* y empleando terminología de James Young, el largometraje se caracteriza por esquivar la apariencia y la utilización convencional de materiales propios de los *monumentos* tradicionales (Young, "Edge" 7–8 y 94–95). En relación con el semblante, los *contramonumentos* fílmicos pueden llegar a adoptar cualquier apariencia que rete la del documental *clásico-monumental*[294]. Con respecto a la materia

[293] Jorgelino Vergara Bravo, conocido como 'el Mocito', entra en la casa de Manuel Contreras, jefe de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), para trabajar como asistente de mozo. Desde esta posición, va ascendiendo dentro de la estructura de la DINA hasta llegar a ser agente de la Dirección y formar parte de la 'Brigada Lautaro' ("Álvarez" s.p.).

[294] El 'film monumental' como concepto cinematográfico nace en Italia a principios del siglo XX de la mano del cine 'espectáculo'. La etiqueta 'monumental' se aplica, por primera vez, a películas producidas entre 1905 y 1915, cintas que tratan sobre etapas anteriores de la Historia de Italia que "fueron (supuesta o verdaderamente) de mayor

prima con la que son construidos, los *contramonumentos* pueden, o no, servirse de componentes que son típicos de los documentales convencionales. Si los creadores de *monumentos* recurren a una apariencia y a unos materiales concretos para propagar de generación en generación una única memoria de la realidad, presuntamente objetiva y certera por las cualidades inherentes al semblante y a los componentes de las construcciones que alzan, los *contramonumentalistas* tienen la intención contraria. Al innovar en lo que concierne al aspecto y a los elementos constituyentes de sus obras, los productores de *contramonumentos* posibilitan que aquellos que los contemplan: 1) piensen, también desde la forma, sobre el proceso de construcción de la memoria y de la Historia; y 2) no pasen por alto que no existe una única memoria de la realidad sino muchas, preferiblemente en diálogo para poder ahondar en el conocimiento del mundo. La extraordinariedad del largometraje de Orozco es que este 'texto fílmico' adquiere forma de *contramonumento* gracias a su apariencia, pero a pesar de que sus materiales son—en su mayoría—propios de los documentales canónicos.

En cuanto al **semblante**, la obra—que se estructura a través de la figura, de la voz y de la actuación de la directora—concluye como una investigación periodística no cerrada. Por una parte, porque después de cinco años de búsqueda de información sobre su tía Adriana, la realizadora no puede dictaminar con certeza hasta qué punto Rivas colaboró en los delitos de que le acusan. Por otra parte, porque la cineasta piensa que son los espectadores y en última instancia la justicia, los que tienen que juzgar a 'la Chani'. La aportación de Orozco es no dictar sentencia a 'favor' o en 'contra' de su tía, es investigar el pasado aunque duela y aunque se saquen trapos

grandeza y esplendor nacional, militar y cultural". Épocas como "por ejemplo la Edad Media tardía y el Renacimiento, pero de manera particular la antigüedad romana" (Schenk 170–71). Las grandes producciones sobre la Historia de Italia, sin embargo, no centran el presente artículo. Bajo la denominación de 'documental monumental', no se evoca el colosalismo del cine histórico italiano, se designa a aquellos largometrajes que tienden a alzar *monumentos* a la 'realidad', a la 'objetividad' y a la 'verdad' de los discursos que transmiten sobre acontecimientos.

sucios familiares; indagar no tanto para dar con respuestas concretas sino para hacerse cargo de la propia memoria y de la propia Historia. Por ello, como diría Bill Nichols, la directora descarta proporcionar a *El pacto de Adriana* la apariencia típica del documental *clásico-expositivo*—organizado en torno a un esquema lógico-racional de planteamiento/solución de un problema—y opta por darle un esquema afectivo-experiencial (Nichols, "Blurred" 94–100), con la finalidad de que el espectador viva junto a ella cada paso y cada hallazgo. La realizadora no se limita a registrar su actuación y la del resto de los participantes ante la cámara, realiza, además—como señalaría Stella Bruzzi—otra 'acción de tipo **performativo**: hace evidente que el film no es una representación 'objetiva' de la realidad sin rastro alguno de subjetividad, sino que es en sí mismo una construcción cinematográfica (Bruzzi 154–55) narrativo-argumentativa e intersubjetiva. *El pacto de Adriana* no esconde ni micros ni cámaras ni cortes de montaje por razones de honestidad autoral. Reconocer que el documental es algo construido supone una alternativa honesta a la estrategia de vender el largometraje como un producto audiovisual fiel a lo real mientras se es consciente de la imposibilidad misma de esta aspiración (*Ibid.* 5–6). A diferencia de un documental *convencional*, la cineasta opta por fundamentar la credibilidad de su trabajo en la franqueza con la que en el film, comparte sus 'logros' y sus 'fracasos' ante la meta de profundizar en el conocimiento de lo ocurrido.

El pacto de Adriana destapa la travesía de avances y de retrocesos experimentados por la directora, proyectados en pantalla por medio de todo tipo de **materiales**, algunos de naturaleza convencional y otros, no convencional, siempre desde el punto de vista del documentalismo clásico. Orozco se sirve de todos estos materiales constituyentes del largometraje—de propiedad personal, privada y pública—para narrar cinematográficamente la historia incompleta de una investigación puesta en marcha para ahondar en la compresión del pasado de Chile. Fotografías

familiares; ficcionalizaciones; pasajes de videos caseros; entrevistas extraídas de los medios; y otras conversaciones que la realizadora mantiene—en persona, por teléfono o vía Skype—con su tía Chani; con otros miembros de su familia, con familiares de los asesinados; con periodistas, abogados y psiquiatras; y con excolegas de Rivas en la DINA son los materiales que se disponen y se organizan de manera ordinaria y extraordinaria a la vez, conformando un relato lineal, pero fragmentado; narrativo aunque también argumentativo. A diferencia de los partidarios del canon documental 'tradicionalista-objetivista', a Orozco no le incomoda la idea y la posibilidad de utilizar la **narración**—una forma asociada a la fantasía y a la imaginación—para armar su film. La directora—como *contramonumentalista*—piensa del mismo modo que Paula Olmos, que las narraciones pueden generar conocimiento sobre la realidad y constituirse en fuente legítima de saber al tener la capacidad de "funcionar como vehículos para dar razones [o argumentos]" sobre aquello que se quiere comunicar, ya sea en relación con uno mismo o con el resto del mundo (Olmos 00:02:58-00:03:02).

'Performatividad' y 'narratividad' son dos de las tres cualidades formales que la cineasta proporciona a *El pacto de Adriana* con el fin de sortear el tradicional choque entre memorias para explicar lo sucedido en Chile y para tener la oportunidad de caminar hacia un conocimiento integral sobre el pasado y el presente. Con ambos objetivos en mente, la realizadora propone la **intersubjetividad** como vía para intentar llegar a un mejor entendimiento de la realidad vivida. Por como dialoga—explícita e implícitamente—con las diferentes personas que aparecen en el largometraje, puede deducirse que la directora cree de la misma manera que Alfred Schütz, que existen más probabilidades de comprender 'lo real', si se construyen significados no de modo individual sino "considerando al otro y en interacción con él" (Schütz 25). De esta manera se explica la cantidad de minutos de entrevistas que contiene el film. Entre estas conversaciones—

que permiten a Orozco y al espectador ir conformando su opinión sobre el caso—destacan las que se planean incluso a tres bandas. Algunas con éxito como las llevadas a cabo con excompañeras de la DINA como 'la Peque' y 'la Gladys', apodada como 'el Ángel del Cianuro'. Otras sin éxito, como cuando uno de los invitados al diálogo decide sabotear la conversación a tres para controlar el flujo y el contenido de la información que se comparte. Así sucede, por ejemplo, en la entrevista con Jorgelino Vergara, 'el Mocito'. Vergara—quien al contrario que Adriana cuando es detenido por la justicia como colaborador pinochetista, sí rompe el pacto de silencio establecido entre los exagentes de la policía secreta—se niega a hablar con la cineasta y con Rivas al mismo tiempo por medio de una computadora conectada a Internet porque, según dice, sabe lo que 'la Chani' le va a preguntar, sabe lo que le sugerirá que diga sobre su rol en la DINA y no puede ni quiere mentir (01:17:52-01:18:01). Antes de su negativa, 'el Mocito' sí marca claras diferencias entre él y Adriana: "Yo no habría roto el pacto de silencio—le cuenta Vergara a la realizadora—porque era mi compromiso con una patria que yo, realmente, creía que iba a ser verdadera, pero me obligaron [a hablar] porque se me acusó de secuestro, de tortura, de asesinato y de desaparecimiento de personas". Ante lo cual la directora le dice: "que es lo mismo por lo que están acusando a mi tía". La diferencia—le responde 'el Mocito'—"es que ella sí participó" (01:16:50-01:17:28).

Podría especularse que el encuentro con Vergara es quizás lo que acabó por impulsar a la cineasta a querer estrenar el documental. Porque el compromiso de Orozco es el de revelar una memoria silenciada dentro de su familia y dentro de su propio país. Porque el pacto de Lissette es el de levantar alfombras, desafiando la tentación de contar un cuento de 'buenos' y 'malos'—no porque en el cuento no existan unos y otros—sino porque para ella "el cuento del bueno y del

malo es una película que [ya] no tiene futuro" (Marín s.p.), porque impide a todos avanzar en la búsqueda de la verdad.

Funcionamiento

La palabra 'verdad' es un término que se repite en unas dieciséis ocasiones en *El pacto de Adriana*. Para la protagonista del título del largometraje, la **verdad** es que ella es inocente y que está siendo acusada de forma injusta. "Yo—le dice Adriana a Lissette en 2010 en una entrevista—no soy de mentiras [. . .] yo no hice nada malo como para avergonzarme. ¿Me entendís? Ni para dormir mal. Yo [. . .] no hice nada." (00:09:26-00:09:45). Para la sobrina de Rivas y realizadora del film, la verdad es escurridiza, y un concepto que pasa de ser 'monumental' a 'contramonumental' durante el periplo personal y profesional de 96 minutos que condensa el documental. En este tiempo, Orozco transita entre la certeza de tener la verdad sobre la no culpabilidad de su tía y el aprendizaje de que la verdad es algo que no se 'posee' sino que se 'busca'. Como *contramonumentalista* forjada por las circunstancias, la directora entiende—como Rodrigo Arce—que la verdad es "producto de un proceso intersubjetivo en el que convergen múltiples [involucrados,] dimensiones, escalas y temporalidades" y que ésta resulta de "un contexto determinado en el que existe capacidad de diálogo entre lo local y lo global" (Arce 97–98). Este enfoque—más próximo al 'pensamiento complejo' que al llamado 'pensamiento posmoderno'—implica que la verdad es una proposición que nace de aceptar la 'búsqueda' permanente de conocimiento, la 'incertidumbre' sobre si éste será alcanzado o no, el 'diálogo' con el 'otro' y la 'incompletud' del resultado. Esta misma línea de pensamiento también explica la escena final del largometraje cuando la voz en *off* de Lissette Orozco sobre la imagen de ella y de su madre abrazándose concluye: "Tomo conciencia de este rompecabezas histórico, con más

ganas de futuro que de pasado. El puzle queda incompleto pero mis posibilidades se agotaron. Espero que esto sea el punto de partida para otros, quienes merecen encontrar esas piezas ocultas, para sanar" (01:29:03-01:29:25).

Las últimas frases antes del epílogo de *El pacto de Adriana* hacen patente el conflicto cognitivo-afectivo vivido por la cineasta y el camino recorrido durante una investigación inicialmente puesta en marcha para refutar las acusaciones de secuestro y asesinato contra su tía 'Chani'. La directora en última instancia confiesa no haber sido capaz de resolver el rompecabezas que representa el caso Rivas a pesar de la voluntad incondicional de saber demostrada. Una determinación que la ha empujado a estrenar un film que deviene una referencia cinematográfica de los estudios de la memoria en Chile porque pese a estar repleto de tensión y de dolor, es capaz de: 1) contar la historia de una familia y la Historia de una nación; y 2) generar una reflexión profunda sobre la memoria, la justicia y la responsabilidad individual y colectiva en Chile. *El pacto de Adriana* abre una nueva línea de conversación sobre el pasado, desde la posición incómoda y desconcertante de ser un documental producido por la sobrina de, como mínimo, una trabajadora estrecha del régimen pinochetista. Éste es un largometraje que, además, da más voz a una supuesta victimaria que a las familias de las víctimas, principal foco de interés—de acuerdo con Brian Winston—de las producciones sobre dictaduras y genocidios, desde la consolidación del cine social de la escuela de John Grierson en la década de 1930 (Winston 269–87). Por último, la de Orozco es una construcción narrativa e intersubjetiva que no juzga inocente o culpable a la acusada. Como explica en una entrevista concedida a Toño Angulo en el web del Programa Ibermedia, la cineasta pretende que "la gente haga su propio juicio" sobre el grado de inocencia o de culpabilidad de Adriana en los crímenes que se le atribuyen (Angulo s.p.). De este modo, la realizadora desecha decir a su audiencia lo que debe pensar en

relación con lo ocurrido y de esta manera, el **espectador** es libre de llegar a sus propias conclusiones.

Orozco contribuye a que el público tenga la oportunidad de formarse un criterio al confirmar que 'la Chani' fue una pieza del engranaje de esa maquinaria que en Chile secuestraba, torturaba y asesinaba, pero sin decir "mi tía fue así de culpable" (*Id.*). Los periodistas Carolina Castro y Javier Rebolledo y el exagente Jorgelino Vergara— 'el Mocito' del Cuartel Simón Bolívar de la DINA—no dejan dudas sobre las mentiras y las contradicciones de 'la Chani', pero la directora nunca la declara culpable porque no sabe cuán sucias tiene las manos Adriana. De ahí que—con base en la teoría de James Young—la realizadora por medio de *El pacto de Adriana* no selle la memoria de los acontecimientos y reclame interacción a la audiencia para que un proceso memorial fluido e inconcluso garantice que la memoria de lo ocurrido no se extinga y se mantenga viva (Young, "Edge" 7,92–96). La relación comunicativa que la cineasta plantea al espectador del film no es 'unidireccional' sino 'multidireccional' gracias a tres cualidades del documental *contramonumental* de Orozco que se ponen de relieve en el momento de visionar la obra: la 'transaccionalidad', la 'indeterminación' y la 'apertura interpretativa'.

La 'Teoría Transaccional' de Louise Rosenblatt esgrime que el significado de cualquier obra—escrita o audiovisual—es resultado del encuentro y de la 'transacción' entre el texto original de un autor y el 'lector/espectador' que lo recibe (Rosenblatt, "Reader" 18). Según la teoría referida, es durante el proceso de lectura-visionado cuando una obra adquiere una significación actualizada por el lector/espectador, relacionada con el 'texto original', pero no idéntica a la pretendida por el autor porque leer o visionar una obra es una vivencia particular, que involucra a un receptor particular bajo unas circunstancias igualmente particulares (Rosenblatt, "Literature" 92). La **transaccionalidad** que es una característica, de acuerdo con

Rosenblatt, propia de cualquier texto, es observable en mayor medida en obras *contramonumentales* como en *El pacto de Adriana* porque los autores como Orozco evitan, a conciencia, crear mensajes 'unidireccionales'. Este hecho—junto a la 'indeterminación' y a la 'apertura interpretativa' del documental—explica los múltiples significados que pueden llegar a darse y se dan al largometraje.

Algunas lecturas ven en la multiplicidad de interpretaciones algo positivo y posible por las **indeterminaciones** del film—empleando términos de Wolfgang Iser—siendo la principal, si Adriana es 'culpable' o es 'inocente' (Hernández s.p.). Hay quien considera que no dar una respuesta que "parecería sencilla" a la pregunta que se formula todo espectador desde el inicio de la película es "el mayor valor de este documental" (Correa s.p.) porque da una oportunidad para que el público participe activamente en la configuración del sentido del texto. En cambio, existen otras lecturas menos positivas y optimistas sobre los múltiples significados que pueden llegar a atribuirse al film. Éstas son las que creen que las 'indeterminaciones' o los 'espacios vacíos' del documental en vez de invitar y propiciar la interacción entre la audiencia y la obra, cuestionan cuál fue, en realidad, el papel de Rivas en el contexto de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) y en el de la dictadura de Pinochet (1973-1990). ¿Puede 'la Chani' haber sido confundida con 'la Chanchi', excompañera de la DINA? (00:41:22-00:41:52) ¿Es posible que Adriana no hubiera trabajado nunca con Gladys Calderón Carreño, 'el Ángel del Cianuro'? (00:59:50-01:00:01). Los espectadores que se formulan este tipo de cuestiones se sentirían más cómodos—a diferencia de Orozco—interactuando con un 'texto cerrado' que no dejara rastro de duda de que "al confrontar a su tía con la verdad", Lissette a lo que se enfrenta es "a las formas cotidianas de la negación", y a la disociación que los trabajadores del régimen muestran entre su vida profesional y "su vida familiar o privada"; entre sus roles y acciones como cómplices de

violaciones de Derechos Humanos y sus “omisiones en la participación y colaboración con la dictadura” (Jara s.p.).

Lo cierto es que la **apertura interpretativa** de *El pacto de Adriana* puede dar lugar a la lectura anterior, a las previas a ésta y a muchas otras más porque a diferencia de los autores *monumentalistas*, la directora no está interesada en difundir y perpetuar un mensaje con estatus de verdad ‘absoluta’. La realizadora esquiva a toda costa *monumentalizar* la realidad-objetividad-verdad de los diálogos y de los sucesos que presenta en imágenes para poder conversar con el ‘espectador’ sobre un pasado-presente no clausurado. La cineasta apuesta por generar un ‘texto abierto’ porque—a diferencia de los ‘cerrados’—ella no quiere que éste tenga un carácter expositivo que promueva una sola e irrefutable interpretación de la realidad. No desea dirigir al ‘receptor’ hacia qué debe sentir y pensar o hacia cómo debe actuar. En lo que Orozco está comprometida es en dar una libertad lectora al ‘destinatario’ que le permita—en el presente y en el futuro—hacer una interpretación textual distinta a la inicialmente prevista por ella como autora del largometraje. Por la concepción, por la forma y por el funcionamiento del documental, se puede sostener que la directora—del mismo modo que Roland Barthes—está convencida de que una obra artística debe ser siempre una ‘obra abierta’ no sólo para que ésta no se cierre a posibilidades interpretativas o para que no censure lecturas variables sino también para que no se vuelva una tabla de piedra, para que no se *monumentalice* y para que no se vuelva—conforme con Rosalind Krauss—incapaz de mantenerse en vida y de referirse a otra cosa, más allá de sí misma (Young, “Piedras” 82).

CAPÍTULO 4. CONCLUSIONES

Las conclusiones con las que finaliza esta disertación se circunscriben a su principal objeto de estudio—los documentales *contramonumentales*—y al doble objetivo que persigue: 1) probar la existencia de *contramonumentales*, entre el año 2000 y el 2020, en España, México, Chile, Argentina y Brasil, principales países productores de cine en español y en portugués; y 2) demostrar que los documentales *contramonumentales* pueden catalogarse como obras del Cuarto Cine. Con el propósito de cumplir con ambos objetivos, he intentado determinar, a través de diferentes reflexiones teóricas y de cinco ejemplos representativos, qué son los *contramonumentales*, qué factores pueden haber impulsado su surgimiento y cuáles son los rasgos conceptuales, formales y funcionales que definen este tipo de obras cinematográficas. En las páginas siguientes se resumen los principales hallazgos de esta investigación.

¿Qué son los documentales *contramonumentales*?

Los *contramonumentales* son una tipología de documentales que no existirían si, anteriormente, no hubieran aparecido los documentales *monumentales*, largometrajes que tienden a *monumentalizar* la 'realidad', la 'objetividad' y la 'verdad' de los sucesos históricos, políticos, económicos y/o sociales que proyectan en imágenes con el fin de argumentar a favor o en contra de la 'memoria oficial' de los hechos. Los *contramonumentales*—como films del **Cuarto Cine** que disienten tanto con el oficialismo como con el antioficialismo (Byrón, "Contra" s.p.)—reúnen una serie de características conceptuales, formales y funcionales que superan la lógica del documental *monumental* o *clásico*, aquél que Bill Nichols denomina 'expositivo' (Nichols, "Representación 53) y que, según este teórico, ha sido la modalidad primordial para transmitir

información al menos desde la década de los 20 (*Ibid.* 68). Aunque el documental *monumental* por excelencia sea el *expositivo*, no debe caerse en el error de pensar que éste es el único tipo de documental—entre los seis definidos por Bill Nichols—susceptible de ser catalogado como tal. Cualquiera de las modalidades descritas en *Introduction to Documentary* (2001) tiene la potencialidad de constituirse como documental *monumental* si totemiza la 'realidad' representada; la 'objetividad' o la 'subjetividad' como principio de acceso al mundo histórico; y/o la 'verdad' contenida en el film. Cabe advertir que no se puede pensar que el *monumentalismo* ni el *contramonumentalismo* sean siempre absolutos. Es decir, éstos pueden tener grados en función del número de características *monumentales* o *contramonumentales* que una obra manifieste.

Los documentales *contramonumentales* son largometrajes creados por autores que testimonian sobre un **conflicto cognitivo-afectivo** privado, vivido en el pasado y/o en el presente, no por actores sociales sino por ellos mismos, un conflicto con raíces en sucesos públicos largamente discutidos en debates bipartidistas e inmovilistas que en vez de contribuir a profundizar en el conocimiento de lo ocurrido en el mundo histórico, petrifican la memoria y la convierten en un objecto de posesión, de consumo y de enfrentamiento. Los autores de *contramonumentales*, que son personas, principalmente, empeñadas en ahondar en el 'saber' sobre lo acontecido, tienen la esperanza de que, quizás, testimoniando sobre el proceso de indagación de su conflicto personal, van a poder provocar, por medio de sus obras, una rememoración viva e inclusiva de determinados eventos colectivos, políticos, económicos y/o sociales, ocurridos a lo largo de la Historia de sus países de procedencia. En estas piezas—potenciales desatascadoras de debates confrontacionales fosilizados y eventuales catalizadoras de diálogos dinámicos sobre el pasado en conexión con el presente—se postula que la 'realidad' que

se representa en pantalla es una construcción, que la 'intersubjetividad' es un método válido—aunque no exclusivo—para construir conocimiento y que la 'verdad' nunca se posee, se busca. Estos tres postulados los cumplen, sin excepción, los cinco documentales que constituyen el corazón de este estudio: *Señorita Extraviada* (México, 2001); *Los Rubios* (Argentina, 2003); *El cielo gira* (España, 2004); *Santiago* (Brasil, 2007); y *El pacto de Adriana* (Chile, 2017).

Los *contramonumentales* representan un **nuevo estadio** en el desarrollo del cine documental por dos motivos. El primero es que son descendientes con modificación de los films *monumentales* realizados con anterioridad porque manifiestan cambios conceptuales, formales y funcionales respecto a estas producciones previas. No obstante, los *contramonumentales* no son un escalón que asciende de lo inferior a lo superior. Estos largometrajes no son mejores ni peores en comparación con otros documentales producidos en el pasado o que se realizan en paralelo. Son, por así decirlo, otro tipo de 'ser vivo' perteneciente a un mismo reino cuya pervivencia estará determinada por el mantenimiento, o no, de las condiciones del mismo medioambiente que ha favorecido las mutaciones que exhiben. El segundo motivo para determinar que los *contramonumentales* representan un nuevo estadio en el desarrollo del cine documental es que estos documentales contribuyen a cuestionar antiguos paradigmas de conocimiento y a empoderar a la ciudadanía que los visiona. Por una parte, los documentales *contramonumentales* invitan al público a replantearse el sistema de creencias que establece que al hablar de 'conocimiento', los integrantes de cualquier sociedad se dividen en dos grupos: productores y consumidores. Por otra parte, también en relación a la producción de saber, los *contramonumentales* animan a reexaminar el conjunto de suposiciones que establecen que el conocimiento sólo puede ser resultado exclusivo de procesos de investigación vinculados a la razón dicotómica e instrumental, a la Ciencia y a los científicos. Estas construcciones evidencian

que el saber es producto de procesos que sin excluir la razón, a la Ciencia y a los científicos, incluyen la emoción, el Arte y a los artistas.

¿Qué factores pueden haber impulsado el surgimiento de los *contramonumentales*?

Existen circunstancias históricas, económicas, políticas, culturales, epistemológicas y tecnológicas que dan pie a la aparición de los documentales *contramonumentales* en España, México, Chile, Argentina y Brasil, sin descartar su presencia en otros países del mundo. Los principales factores que favorecen el surgimiento de los *contramonumentales* son:

1) Los sucesos históricos que generan desconfianza hacia la Modernidad y hacia los metarrelatos o ideologías del progreso que la sustentan: **el iluminismo, el marxismo, el tecnocientifismo capitalista y el cristianismo** ("Posmodernidad" 29). La expansión del colonialismo, el crack del 29, las dos guerras mundiales, el Holocausto, las dictaduras y la Guerra Fría son el preludio del advenimiento de la Posmodernidad y de los microrrelatos que centran los *contramonumentales*, films hijos de un tiempo en que se cuestionan los conceptos tradicionales de 'realidad', de 'objetividad' y de 'verdad' (Eagleton 11) y, en consecuencia, los discursos 'absolutistas' y 'totalizadores' que, hasta el momento, imponían un marco mental burgués para comprender e interpretar el mundo (Lampert 82).

2) La violencia económica y política derivada del desplazamiento del Estado democrático y social por el mercado. Ambas violencias fomentan la actividad de directores documentalistas que, con su cine, no están dispuestos a hacer de la memoria un

objeto de consumo y de conflicto en un contexto—el posmoderno—en que el grueso de ciudadanos se ha convertido en militante de unas siglas partidistas a favor o en contra de un relato del pasado oficializado o "en simple espectador de un escenario político del que se siente desafectado" (Fernández Vega 62–63). Los *contramonumentalistas* retornan a la audiencia la responsabilidad de la construcción de la memoria porque entienden que sólo un proceso memorial interactivo e inconcluso es capaz de garantizar que la memoria de cualquier grupo se mantenga viva (Young, "Edge" 92–96).

3) La aparición en Alemania de una generación de artistas que desecha los presupuestos éticos y estéticos de los *monumentos*. Esta generación interpreta que los *monumentos* se erigen para ensalzar una memoria concreta del mundo histórico que los grupos políticos y sociales hegemónicos consideran deseable que se haga pública. Para evitar caer en partidismos y en petrificaciones partidistas de la memoria, en el campo de la cinematografía hacen acto de presencia documentalistas que empiezan a crear otra tipología de obras cinematográficas para rememorar el pasado y conectarlo con el presente esquivando pontificaciones sobre la 'realidad', la 'objetividad' y la 'verdad' contenidas en los discursos que difunden del mundo.

4) El rechazo a la producción tradicional de 'saber' basada en dicotomías. La constatación de que el conocimiento fundamentado en conceptos binarios, opuestos y jerarquizados resulta reductor, tendencioso y excluyente (García Gutiérrez 103–04) empuja a escena a directores documentalistas que producen films que rehúyen tener que escoger como fuente de saber entre 'memoria oficial' y 'contramemoria', en general; y en

particular, entre ‘Ciencia’ y ‘Arte’ (giro afectivo); entre ‘Razón’ y ‘Emoción’ (giro afectivo); entre ‘Objetividad’ y ‘Subjetividad’ (giro subjetivo); y entre ‘Argumentación’ y ‘Narración’ (giro narrativo). Los *contramonumentalistas* creen en la interdisciplinariedad, en la complementariedad conceptual y metodológica y en la intersubjetividad como vías de construcción de conocimiento.

5) El impulso de los documentalistas de ahondar en el conocimiento de lo ocurrido en el mundo. Este impulso provoca, por una parte, continuos avances tecnológicos y, por la otra, dos quiebros evolutivos en la tradición documental que dan lugar al nacimiento del *contramonumentalismo*. De la mano de la digitalización, se consolida el largometraje *reflexivo*, un film que hace que los espectadores se cuestionen cómo se habla sobre el mundo histórico. Con el abaratamiento y con universalización del acceso a los equipos, aparece el documental *performativo*, precedente directo del *contramonumental*, un tipo de largometraje que abre la puerta a convertir al director en protagonista explícito del film y al documental en una construcción intersubjetiva y narrativa de la realidad sin ínfulas de verdad.

¿Cuáles son los rasgos conceptuales, formales y funcionales que definen los documentales *contramonumentales*?

Los **rasgos conceptuales** que definen los documentales *contramonumentales* son: la ‘reflexividad’, la ‘autotestimonialidad’ y la ‘emocionalidad’.

La **reflexividad** en el documental *contramonumental* no aborda tanto la cuestión de cómo se habla acerca del mundo histórico sino la de quién habla de él. El documentalista ya no es aquel hombre burgués adinerado, urbano y blanco que filma a un 'otro' cultural, social, político o económico. Tampoco es aquél que registra a un 'otro' con el que comparte inquietudes culturales, sociales, políticas o económicas. El *contramonumentalista* es un hombre o una mujer de clase media, de origen urbano o rural, blanco, o no, que se graba a sí mismo para hablar del mundo histórico. En *Señorita Extraviada* (México, 2001), Lourdes Portillo, originaria de Chihuahua, es quien decide viajar hasta la frontera entre México y Estados Unidos para hacer un largometraje en primera persona sobre el feminicidio: "Vine a Juárez—explica Portillo—para perseguir fantasmas y para escuchar el misterio que los rodea" (00:01:13-00:01:21). Ella se desplaza hasta el lugar porque las agresiones sexuales y las muertes de niñas y mujeres le generan un conflicto cognitivo-afectivo personal. Éste es el mismo tipo de conflicto que causa que Mercedes Álvarez conviva durante un año con el grupo de 14 vecinos que conforman Aldealseñor, el pueblo donde ella nació y que la sinopsis de *El cielo gira* (España, 2004) condena a extinguirse dentro de poco "sin más testigos" (s.p.). Antes del minuto 1 del film, Álvarez confiesa: "*Yo* [hacía 10 años que] planeaba visitar mi pueblo de origen, [para] *retratar* a sus habitantes y *arrancarles* cuatro palabras" (00:00:55-00:01:03; la cursiva es mía).

La **autotestimonialidad** es otro de los rasgos conceptuales que caracterizan los *contramonumentales*. La 'testimonialidad' en el documental *contramonumental* no se limita a los actores sociales. El testimonio "no sólo es del otro sino también el del propio realizador" (Zylberman 143–44) quien no sólo atestigua sobre el conflicto cognitivo-afectivo vivido—en el pasado y/o en el presente—a causa de los sucesos ocurridos en el mundo histórico sino que,

además, lo hace desestimando adjudicar a su testimonio un valor referencial absoluto del que se desconfía cuando otras fuentes lo reivindican para sí. En *Los Rubios* (Argentina, 2003), Albertina Carri—quien testimonia sobre la problemática de la construcción de la memoria de sus padres detenidos y desaparecidos durante la última dictadura militar argentina (1976-1983)—constata, ya transcurridos 30 minutos de película: "*Tengo* que pensar en algo, algo que sea película [acción], lo único que *tengo* [ahora] es mi recuerdo *difuso* y *contaminado* por todas estas versiones [de familiares y excompañeros militantes] (00:34:16-00:34:49; la cursiva es mía). En *El pacto de Adriana* (Chile, 2017), Lissette Orozco, sobrina de una exagente de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) acusada de secuestrar, torturar y asesinar personas durante la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990), en el epílogo de su film, se sincera y testimonia: "El *puzle* queda *incompleto* pero mis posibilidades se agotaron. Espero que esto sea el punto de partida para otros, quienes merecen encontrar esas piezas ocultas, para sanar" (01:29:03-01:29:25; la cursiva es mía).

La **emocionalidad** en el documental *contramonumental* es reconocida como fuente de 'conocimiento'. Los directores de documentales *contramonumentales* reconocen no sólo los hechos sino también las emociones como fuentes proveedoras de 'saber'. En *Señorita Extraviada* (México, 2001), Eva Arce, una de las mujeres agredidas en Juárez, empieza la narración de su experiencia estando de espaldas a la cámara por 'vergüenza' y relata apesadumbrada lo que no ha podido contar durante años: cómo otra mujer la vendió por 15 pesos; cómo trató la misma noche de huir varias veces de su comprador corriendo por el desierto; y cómo éste hizo con ella "lo que quiso" hasta la llegada del alba (00:01:23-00:04:08). En *Santiago* (Brasil, 2007), un documental *contramonumento* a la noción de 'mayordomo', João Moreira Salles reconoce la

‘incomodidad’ que le genera a sí mismo, al protagonista del film y a la audiencia, la manera autoritaria con la que dirige la filmación y con la que niega, una y otra vez, la libertad de expresión del entrevistado: “Cuando Santiago me quiso transmitir su revelación más íntima, yo le negué ese derecho. No encendí la cámara. Quedó grabando el sonido, pero la cámara no”. El comentario de Moreira Salles se refiere al instante en que Santiago propone agregar un soneto al largometraje: “Escucha, Joãozinho—interpela Santiago al director—[. . .] hay, también, un soneto pequeño que es muy simpático”. Y empieza a recitar: “Pertenezco a un núcleo de seres malditos...”. Pero la voz perturbada del joven Moreira Salles lo corta en seco: “No hace falta entrar en eso” (01:13:50-01:14-25).

Las **características formales** que identifican a los documentales *contramonumentales* son: la ‘performatividad’, la ‘intersubjetividad’ y la ‘narratividad’.

La **performatividad** en el documental *contramonumental* añade a las tres cualidades propias de los documentales performativos—la ‘subjetividad’, la ‘afectividad’ y la ‘expresividad’ (Nichols, “Introduction” 130 y “Blurred” 94–100)—una cuarta: la ‘honestidad’. Esta cualidad es la que lleva a los directores *contramonumentalistas* a corroborar que ellos y los actores sociales que filman actúan ante la cámara y, también, a admitir que el film que producen no es la ‘realidad’ sino el resultado de una ‘construcción’ cinematográfica (Bruzzi 154–55). *En Los Rubios* (Argentina, 2003) de Albertina Carri, se ve a la directora dar indicaciones a la actriz, Analía Couceyro, su alter ego en la película, para que enumere las cosas que la cineasta odiaba de niña. Mientras, ambas son registradas por otra cámara haciendo visible el proceso de creación (01:12:11-1:14:12). En *El cielo gira* (España, 2004), la realizadora Mercedes Álvarez, actuando

como narradora homodiegética, revela: “Aquellas palabras de la mujer que encontré durante el regreso [la anciana del yacimiento de fósiles de dinosaurios] me habían indicado el *camino*” (00:04:23-00:04:27, la cursiva es mía). El camino al que Álvarez hace referencia no es el que le conduce a Aldealseñor, es el que le señala cómo construir el documental a través, por ejemplo, de su propia voz como conductora de la Historia sobre el progreso vivido por el pueblo desde la época de los dinosaurios hasta el presente.

La **intersubjetividad**—como vía y garante para construir ‘conocimiento’ y para fundamentar su ‘legitimidad’—es una apuesta clara de los creadores de documentales *contramonumentales*, quienes en ningún momento desmerecen la ‘objetividad’ ni la ‘subjetividad’ como estrategias válidas para alcanzar ‘saber’ sobre el mundo. En *Señorita Extraviada* (México, 2001) y en *El Pacto de Adriana* (Chile, 2017), Lourdes Portillo y Lissete Orozco, respectivamente, entienden que existen más probabilidades de comprender ‘lo real’—la violencia sucedida en Juárez y la implicación, o no, de Adriana Rivas en secuestros, torturas y asesinatos—si se construyen significados no de modo individual sino “considerando al otro y en interacción con él” (Schütz 25). Esta premisa guía a Portillo a recurrir a cuatro tipo de entrevistas: la ‘testimonial’, protagonizada por víctimas y familiares que cuentan sus vivencias personales; la de ‘expertos’, activistas, abogados y analistas que emiten juicios y diagnósticos; la entrevista a ‘políticos y funcionarios’; y la protagonizada por ‘ciudadanas anónimas’, futuribles obreras en maquiladoras. La misma premisa, en el caso de Orozco, convence a la cineasta para utilizar, en su film, fragmentos de conversaciones que la realizadora mantiene—en persona, por teléfono o vía Skype—con su tía Chani; con otros miembros de su familia, con familiares de los

asesinados; con periodistas, abogados y psiquiatras; y con excolegas de su tía en la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA).

El abrazo de la **narratividad** por parte de los realizadores *contramonumentales* es otra de las características formales que determinan este tipo de documentalismo. El *contramonumentalista* comparte con Carl Plantinga que la "narrativa en sí misma no es inherente a lo ficcional" y que ésta puede estar al servicio de la 'información' y del 'conocimiento', además del 'entretenimiento' (Plantinga, "Rhetoric" 102–104). También como los teóricos contemporáneos de la argumentación, el *contramonumentalista* toma conciencia de que "las narraciones pueden funcionar como vehículos para dar razones [o argumentos]" (Olmos 00:02:58-00:03:02) y contempla la 'narración' y la 'argumentación' como modalidades de discurso complementarias y no opuestas. En *El cielo gira* (España, 2004), Mercedes Álvarez narra en primera persona, por medio de cinco capítulos, el transcurso de un año en Aldealseñor para argumentar que no queda claro qué es 'progreso', más allá de que, comunmente, se acepte que el término significa avanzar en el tiempo. En *Santiago* (Brasil, 2007), João Moreira Salles, quien divide su documental en dos partes, relata en la primera las altas pretensiones que tuvo como director durante el rodaje de 1992 en el pequeño apartamento de Leblon. En la segunda, Moreira Salles critica sus decisiones como documentalista e intermediador entre la realidad y el público por plantear cinco días de entrevistas sostenidas en una relación jerárquica que imposibilitaba conocer la persona de Santiago porque imponía dos roles en el rodaje, el de "interrogador" y el de "interrogado" (Valenzuela s.p.); el de "señor" y el de "mayordomo".

Los **rasgos funcionales** que describen a los documentales *contramonumentales* son: la 'transaccionalidad', la 'inderterminación' y la 'apertura interpretativa'.

La **transaccionalidad** en el *contramonumentalismo* no es una teoría es una práctica consustancial. Los *contramonumentalistas*—al igual que Louise Rosenblatt—tienen claro que el significado de cualquier obra es resultado del encuentro y de la 'transacción' entre el 'texto original' de un autor y el 'lector/espectador' que lo recibe (Rosenblatt, "Reader" 18). En el material promocional de *Señorita Extraviada* (México, 2001) distribuido a la prensa en las fechas de presentación del largometraje, Lourdes Portillo explica que el trabajo de hacer esta película es una ofrenda de amor y de consideración a las muertas de Juárez (De la Mora (125) y Valenzuela (58)). En pantalla, en cambio, la audiencia puede considerar el film como un *contramonumento* cinematográfico porque no *monumentaliza* la 'realidad', la 'objetividad' y la 'verdad' del discurso que difunde y porque no parece que la directora quiera adoctrinar o sustituir con su trabajo la responsabilidad de la sociedad en la tarea de recordar (Young, "Edge" 7) lo sucedido en Juárez. En la sinopsis que acompaña el DVD comercial de *El cielo gira* (España, 2004) se presenta la ópera prima de Mercedes Álvarez como un largometraje sobre "la última generación [de habitantes de Aldealseñor]" (s.p.), una generación que ve como "las cosas han comenzado a desaparecer delante de ellos" (s.p.). A pesar de que su sinopsis no incluya ninguna referencia a la transformación modernizadora que experimenta la localidad, el público al ver el film puede significar el documental como un largometraje que trata de las cosas que han comenzado a aparecer delante de los habitantes de Aldealseñor: la instalación de aerogeneradores de viento a las afueras del pueblo y la remodelación de la torre-palacio.

Las **indeterminaciones** en los documentales *contramonumentales* no son fallas de los autores, son 'espacios vacíos' que reclaman la participación de los 'receptores' en la configuración del sentido del texto y que hacen posible la concreción particular de la obra (Iser 280). En *Señorita Extraviada* (México, 2001), la directora Lourdes Portillo no esconde, al inicio y al final del film, los interrogantes que admite no haber podido resolver. Por una parte: "¿Por qué se ignoran las muertes de tantas mujeres jóvenes? ¿Por qué siguen ocurriendo los asesinatos?" (00:04:45-00:04:49). Por otra: "¿Quiénes son los asesinos? ¿El egipcio, los rebeldes, los ruteros, la policía, los narcotraficantes? ¿O acaso son todos?" (01:04:43-01:04:52). En *Los Rubios* (Argentina, 2003), de Albertina Carri, las principales 'indeterminaciones' o 'espacios vacíos' se dan alrededor de las figuras de Roberto Carri y Ana María Caruso. Por un lado, la cineasta nunca presenta en pantalla una fotografía de sus padres en la que se vean identificados. Por otro lado, la realizadora evita pronunciarse ante las contradicciones que contienen los testimonios de excompañeros militantes sobre la personalidad de sus progenitores como personas y como activistas. Igualmente, la autora de *Los Rubios* pone bajo el foco la existencia de imprecisiones y de espacios vacíos en su propio testimonio al reconocer que el recuerdo que tiene de Roberto y de Ana María está condicionado por el de otros.

La **apertura interpretativa** es el último rasgo que explica cómo funcionan comunicativamente hablando los documentales *contramonumentales*, 'textos abiertos' que portan "un mensaje fundamentalmente ambiguo" que el autor entrega "al intérprete más o menos como piezas de un mecano, desinteresándose aparentemente de adónde irán a parar las cosas" (Eco 15 y 33). *Santiago* (Brasil, 2007), de João Moreira Salles, parece generar tantas lecturas dispares como críticos existen. Algunos concretizan que el largometraje trata de Santiago

(Ricagno s.p.). Otros aseguran que habla de João Moreira Salles (Reyes s.p.); de la relación entre ambos (Kraje 1); del fracaso de un proyecto (Almada s.p.); y de la realización de documentales y del trabajo del documentalista (Urrea s.p.). Finalmente, hay quienes defienden que la pieza tiene como temas el pasado y el paso del tiempo (Panozzo s.p.); el recuerdo y el sueño (Mourão 149–59). En *El pacto de Adriana* (Chile, 2017), de Lissette Orozco, nunca se determina si Adriana Rivas es 'culpable' o es 'inocente' (Hernández s.p.). Por como se plantea, se filma y se monta, Orozco da la oportunidad a los espectadores de que deduzcan que Rivas es 'culpable' teniendo en cuenta las opiniones de periodistas y de Jorgelino Vergara 'el Mocito' exagente de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) y exintegrante de la Brigada Lautaro ("Álvarez" s.p.). La concepción, la forma y el funcionamiento del film también da para que la audiencia considere la opción de que 'la Chani' sea inocente: ¿Puede 'la Chani' haber sido confundida con 'la Chanchi', excompañera de la DINA? (00:41:22-00:41:52) ¿Es posible que Adriana no hubiera trabajado nunca con Gladys Calderón Carreño, 'el Ángel del Cianuro'? (00:59:50-01:00:01).

El documentalismo *contramonumental* difícilmente se limita a los cinco films examinados, a los cinco países estudiados o a los años en los que se enmarca el estudio llevado a cabo. Ante esta presunción, las posibles futuras líneas de investigación del *contramonumentalismo* son múltiples. Entre otras, por ejemplo, indagar sobre la existencia de otros títulos *contramonumentales* en España, México, Chile, Argentina y Brasil en el periodo delimitado y en otros anteriores o posteriores. También, averiguar si se crean documentales *contramonumentales* en otros países latinoamericanos con industrias cinematográficas menos desarrolladas. El valor de esta disertación estriba en servir de punto de partida para que otros se

sumen a investigar sobre estas producciones cinematográficas que por su naturaleza y por su idiosincracia invitan a una reflexión viva e inconclusa, ojalá por mucho tiempo, sobre la Historia, la teoría y la práctica de los documentales.

OBRAS CITADAS

"About PLAYMOBIL". *PLAYMOBIL*. PLAYMOBIL. Web. 2 mar. 2017. https://www.playmobil.cn/en/about/.

Aguilar, Gonzalo. "Los rubios: duelo, frivolidad y melancolía". *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2010. 175–92. Impreso.

Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Edimburgo: Edinburgh UP, 2004. Impreso.

Aichenbaum, Ivo y Pérez Rial, Agustina. "La intensidad de las formas Entrevista a João Moreira Salles". *Revista Cine Documental,* 17 (2018): 94–106. PDF. 20 mayo 2023. http://revista.cinedocumental.com.ar/wp-content/uploads/nota2MoreiraSalles.pdf.

Alberti, Robert y Michael Emmons. *Your Perfect ROI: A Cuide to Assertive Bebavior*. California: Impact, 1978. Impreso.

"Alexandre Promio". *Wikipedia: The Free Encyclopedia.* Wikimedia Foundation. Web. 19 ene. 2021. https://es.wikipedia.org/wiki/Alexandre_Promio.

Almada, Natalia. "João Moreira Salles. 'Santiago'". *International Documentary Association (IDA)*. 30 jun. 2009. Web. 20 mar. 2023 https://www.documentary.org/column/jo%C3%A3o-moreira-salles-santiago.

"Alta burguesía". *Economipedia*. Web. 27 jul. 2022. https://economipedia.com/definiciones/burguesia.html#:~:text=Alta%20burgues%C3%ADa%3A%20Correspondiente%20a%20individuos,%C3%A9lites%20sociales%2C%20pol%C3%ADticas%20y%20econ%C3%B3micas

Alonso García, Luis. "El saber hacer del proceso fílmico: del cineasta al filmólogo". *Archivos de la Filmoteca*, 71 (2013): XIX–XXXII. Impreso.

Álvarez, Mercedes. "¿Por qué el documental?". *Revista Arkadin*, 2 (2009): 74–77. Impreso.

"Álvarez Vega Hiro". *Memoria Viva*. Web. 12 abr. 2023. https://memoriaviva.com/nuevaweb/criminales/criminales-a/alvarez-vega-hiro/.

Álvarez, Victoria. "Un tiempo suspendido. Vida cotidiana y devenir feminista de mujeres argentinas exiliadas durante la última dictadura militar (1976-1983)". *Arenal*, 26.2 (2019): 427–47. Impreso.

Amado, Ana. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2009. Impreso.

"Ana Amado". *Wikipedia: The Free Encyclopedia*. Wikimedia Foundation. 16 mar. 2023. https://en.wikipedia.org/wiki/ana_amado.

Angulo Daneri, Toño. "Cuando los victimarios de una dictadura tienen mucho que decir. Conversamos con Lissette Orozco, la directora chilena del impresionante documental 'El pacto de Adriana'". *Programa Ibermedia*. 4 oct. 2018. Web. 14 ene. 2021. https://www.programaibermedia.com/lissette-orozco-la-directora-chilena-del-impresionante-documental-el-pacto-de-adriana-2/.

"Antiguo régimen". *Economipedia*. Economipedia. Web. 25 jul. 2022. https://economipedia.com/definiciones/antiguo-regimen.html.

Appelt, Martha. "João Moreira Salles talks about 'Santiago' – part I". *Scottish Documentary Institute (SDI)*. 18 oct. 2011. Web. 20 mar. 2023. https://my.scottishdocinstitute.com/joao_moreira_salles_talks_about_santiago_part_i.

---. "João Moreira Salles talks about 'Santiago' – part IV". *Scottish Documentary Institute (SDI)*. 8 nov. 2011. Web. 20 mar. 2023. https://my.scottishdocinstitute.com/joao_moreira_salles_talks_about_santiago_part_iv.

---. “João Moreira Salles talks about ‘Santiago’ – part V”. *Scottish Documentary Institute (SDI)*. 23 nov. 2011. Web. 20 mar. 2023. https://my.scottishdocinstitute.com/joao_moreira_salles_talks_about_santiago_part_v.

---. “João Moreira Salles talks about ‘Santiago’ – part VI”. *Scottish Documentary Institute (SDI)*. 2 dic. 2011. Web. 20 mar. 2023. https://my.scottishdocinstitute.com/joao_moreira_salles_talks_about_santiago_part_vi.

Arce Rojas, Rodrigo. “Articulaciones entre el pensamiento complejo y el pensamiento posmoderno”. *Pluriversidad*, 918 (2021): 91–107. Impreso.

Arfuch, Leonor. *La vida narrada: memoria, subjetividad y política*. Chile: Editorial Eduvim, 2018. Impreso.

“Argumentación”. *Diccionario de la Real Academia Española*. Real Academia Española, 2021. Web. 10 abr. 2021. https://dle.rae.es/argumentaci%C3%B3n.

Aristóteles. *Retórica*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales. Mº de la Presidencia, 1999. Impreso.

Armstrong, Isobel. *The Radical Aesthetic*. Oxford: Blackwell Publishers, 2006. Impreso.

Arnal Lorenzo, Ariel Edgardo. “La construcción de la memoria y la consciencia histórica en *La Batalla de Chile*”. Disertación. Universitat Rovira i Virgili, 2015. Impreso.

---. “El cine como fuente para la historia: «La Batalla de Chile»”. *Boletín Americanista*, 1.66 (2013): 61–80. Impreso.

Assmann, Aleida y Ute Frevert. *Geschichtsvergessenheit - Geschichtsversessenheit: Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*. Stuttgart: Deutsche Verlags, 1999. Impreso.

Assmann, Jan. “Communicative and Cultural Memory”. *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Eds. Astrid Erll y Ansgar Nünning. Berlín/Nueva York: Gruyter, 2008. 109–18. Impreso.

Audesirk, Teresa, et al. *Biología: la vida en la Tierra*. México D.F.: Pearson Educación, 2003. Impreso.

“Augusto Pinochet”. *Wikipedia: The Free Encyclopedia.* Wikimedia Foundation. 12 mar. 2023. https://es.wikipedia.org/wiki/Augusto_Pinochet.

Austin, John. *Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires: Paidós, 1990. Impreso.

“Autoridad”. *Diccionario de la Real Academia Española*. Real Academia Española, 2021. Web. 10 mar. 2021. https://dle.rae.es/autoridad.

Babbie, Earl. *The Practice of Social Research*. Belmont: Wadsworth Pub. Co, 1995. Impreso.

Baer, Alejandro. “La memoria social. Breve guía para perplejos”. *Memoria, política, justicia*. Ed. Alberto Sucasas. Madrid: Trotta, 2010. 131–48. Impreso.

“Baja burguesía”. *Economipedia*. Economipedia. Web. 27 jul. 2022. https://economipedia.com/definiciones/burguesia.html#:~:text=Baja%20burgues%C3%ADa%3A%20Copada%20por%20individuos,la%20conocida%20como%20clase%20media.

Balladares, Jorge Antonio, et al. “Del pensamiento complejo al pensamiento computacional: retos para la educación contemporánea”. *Sophia,* 21 (2016): 143–59. Impreso.

Barahona, Agustín. “¿Ha cambiado la definición de capitalismo?”. *Razonando se entiende la gente*. Blog. 2 mar. 2017. https://www.agustinbarahona.com/blog/ha-cambiado-la-definicion-de-capitalismo/.

Barclay, Barry. “Celebrating Fourth Cinema”. *Illusions*, 35 (2003): 7–11. Impreso.

Bartalini, Carolina. “La crítica a la edad. *Los Rubios* de Albertina Carri y *M* de Nicolás Prividera en los debates de la memoria contemporáneos”. *Nueva Revista del Pacífico*, 71 (2019): 30–49. Impreso.

Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura: seguido de nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2011. Impreso.

Bastús, Vicente Joaquín. *Diccionario histórico enciclopédico.* Volumen 1. Barcelona: V. de D. A. Roca, 1862. Impreso.

La batalla de Chile I: La insurrección de la burguesía. Dir. Patricio Guzmán. 1975. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=yarS-ifaHI8.

La batalla de Chile II: El golpe de Estado. Dir. Patricio Guzmán. 1976. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=ivp_bg1ImnQ.

La batalla de Chile III: El poder popular. Dir. Patricio Guzmán. 1979. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=3npJG3Ak5v8.

“Beatriz Sarlo”. *Wikipedia: The Free Encyclopedia.* Wikimedia Foundation. 16 mar. 2023. https://es.wikipedia.org/wiki/Beatriz_Sarlo.

“La Belle Époque y el capitalismo global. Las nuevas potencias: Estados Unidos y Japón”. *Carpetas docentes de historia*. Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Web. 19 ene. 2021. http://carpetashistoria.fahce.unlp.edu.ar/carpeta-1/la-belle-epoque/las-nuevas-potencias-estados-unidos-y-japon.

Benito, Ángel. La invención de la actualidad. *Técnicas, usos y abusos de la información*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1995. Impreso.

Benjamin, Thomas. *La Revolución: Mexico’s Great Revolution as Memory, Myth, & History*. Austin: University of Texas Press, 2000. Impreso.

Berger, Peter y Luckmann, Thomas. *El universo virtual. La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 1986. Impreso.

Bernardet, Jean-Claude. "Documentales de búsqueda: *33* y *Pasaporte húngaro*". *El cine de lo real*. Eds. Maria Dora Mourão y Amir Labaki. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2011. Impreso.

Beuchot, Mauricio. *Ensayos marginales sobre Aristóteles.* México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 1985. 34–37. Impreso.

Bhabha, Homi. "The Commitment to Theory". *New Formations*, 5 (1988): 5–23. Impreso.

"Baja burguesía". *Economipedia*. Economipedia. Web. 27 jul. 2022. https://economipedia.com/definiciones/burguesia.html#:~:text=Baja%20burgues%C3%ADa%3A%20Copada%20por%20individuos,la%20conocida%20como%20clase%20media.

"Bibliografía sobre la Transición española y sus representaciones culturales". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Centro Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 6 feb. 2022. Web. 20 de mayo de 2023. https://www.cervantesvirtual.com/portales/transliteme/bibliografia/.

Bilbeny, Norbert. *Ética del periodismo. La defensa del interés público por medio de una información libre, veraz y justa*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2012. Impreso.

Bobbio, Norberto. *El futuro de la democracia*. México: FCE, 1996. Impreso.

Bordwell, David y Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. Nueva York: MacGraw-Hill, 1990. Impreso.

Branigan, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. Londres y Nueva York: Routledge, 1992. Impreso.

Brega, Nazareno, et al. “Entrevista a Albertina Carri: Identidad”. *El amante*, 138 (2003): 5–9. Impreso.

Breschand, Jean. *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Paidós, 2004. Impreso.

“Brigada Lautaro”. *Wikipedia: The Free Encyclopedia*. Wikimedia Foundation. 12 mar. 2023. https://es.wikipedia.org/wiki/Brigada_Lautaro_(DINA).

Brunetière, Ferdinand. “Le roman réaliste en 1875”. *Revue des Deux Mondes*, 8.3 (1875): 700–13. Impreso.

Bruzzi, Stella. New Documentary: *A Critical Introduction*. Londres: Routledge, 2001. Impreso.

“Buen salvaje”. *Wikipedia: The Free Encyclopedia*. Wikimedia Foundation. Web. 10 mar. 2021. https://es.wikipedia.org/wiki/Buen_salvaje.

Bunge, Mario. *La investigación científica*. Barcelona: Ariel, 1985. Impreso.

Burch, Noël. *Correction Please, or How We got into Pictures*. Reino Unido: Art Council of Great Britain, 1980. Impreso.

“Burguesía media”. *Economipedia*. Economipedia. Web. 27 jul. 2022. https://economipedia.com/definiciones/burguesia.html#:~:text=Alta%20burgues%C3%ADa%3A%20Correspondiente%20a%20individuos,%C3%A9lites%20sociales%2C%20pol%C3%ADticas%20y%20econ%C3%B3micas

Burke, Peter. *Historia y teoría social*. México: Instituto Mora, 2000. Impreso.

Byrón, Sylvestre. “Arte y Rebelión contra el mundo moderno”. *EAF underground*. EAF. 2002. Web. 21 oct. 2020. https://www.geocities.ws/eaf_underground/ArteyRebelionI_II.html.

---. “Arte y Rebelión. La opción underground on-line”. *EAF underground*. EAF. 2002. Web. 21 oct. 2020. http://www.geocities.ws/eaf_underground/OPTIO.html.

---. “MRO”. *EAF underground*. EAF. 1998. Web. 21 oct. 2020. https://www.geocities.ws/eaf_underground/OPTIO2.html.

Caballero, Rufo et al. *Producción, coproducción e intercambio de cine entre España, América Latina y el Caribe*. Madrid: Fundación Carolina, 2006. Impreso.

Calveiro, Pilar. *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años setenta*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2005. Impreso.

Calvo, Pablo. “*No paiz das Amazonas*. Análisis histórico-narrativo de una película pionera”. *IV Congreso Internacional Historia, Literatura y Arte en el Cine en español y portugués*. Salamanca, jun. 28–30, 2017. Salamanca: Universidad de Salamanca (USAL), 2017. 438–49. PDF. 19 feb. 2022. https://www.academia.edu/40001649/IV_Congreso_Internacional_Historia_arte_y_literatura_en_el_cine_en_espa%C3%B1ol_y_portugu%C3%A9s_estudios_y_perspectivas_Salamanca_28_30_de_junio_de_2017.

Campero, Agustín. *Nuevo Cine Argentino: De ‘Rapado’ a ‘Historias extraordinarias’*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2009. Impreso.

Capdevila, Pol. “Stimmung y temporalidad en El cielo gira”. *Teoría y paisaje II. Paisaje y emoción. El resurgir de las geografías emocionales*. Eds. Toni Luna e Isabel Valverde. Barcelona: Observatori del Paisatge de Catalunya; Universitat Pompeu Fabra, 2012-2015. 151–66. Impreso.

Capilla, Pablo. “El debate epistemológico en el periodismo informativo. Realidad y verdad en la información”. Disertación. Universitat Ramon Llull, 2014. Impreso.

“Capitalismo”. *Diccionario de la Real Academia Española*. Real Academia Española, 2021. Web. 19 ene. 2021. https://dle.rae.es/capitalismo.

Carri, Albertina. *Los Rubios: cartografía de una película*. Buenos Aires: Ediciones Gráficas Especiales, 2007. Impreso.

Catalina del Amo, Severo. *La verdad del progreso*. Madrid: Librería de A. de San Martín, 1862. Impreso.

Cerdán, Josetxo. "Entrevista personal con el profesor Josetxo Cerdán". Ed. Ricard Mamblona. Anexo "Las nuevas subjetividades en el cine documental contemporáneo. Análisis de los factores influyentes en la expansión del cine de lo real en la era digital". Disertación. Universitat Internacional de Catalunya, 2012. 55–71. Impreso.

Chaves Palacio, Julián. "Desarrollo tecnológico en la primera revolución industrial". *Norba. Revista de Historia*, 17 (2004): 93–109. Impreso.

El cielo gira. Mercedes Álvarez. Sherlock Films, 2004. DVD.

"'El Cielo Gira'... un film de Aldealseñor". *Aldealseñor.com*. Web. 16 mar. 2023. http://www.aldealsenor.com/el-cielo-gira.html.

"Cientifismo". *Wikipedia: The Free Encyclopedia*. Wikimedia Foundation. Web. 25 ene. 2022. https://es.wikipedia.org/wiki/Cientificismo.

"Civilización". *Diccionario de la Real Academia Española*. Real Academia Española, 2022. Web. 5 set. 2022. https://dle.rae.es/civilizaci%C3%B3n.

Cobo Durán, Sergio y Fernández Pichel, Samuel. "La 'imagen resistencia' en la obra documental de Mercedes Álvarez". *Apuntes de cine: homenaje a Rafael Utrera*. Ed. Virginia Guarinos. Madrid: Delta, 2016. 27–37. Impreso.

"Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP)". *Guía de Archivos y Fondos Documentales*. Mercosur Derechos Humanos. Web. 2 mar. 2017. http://atom.ippdh.mercosur.int/index.php/conadep-comision-nacional-sobre-la-desaparicion-de-personas.

"Cómo hacer cosas con palabras". *Wikipedia: The Free Encyclopedia.* Wikimedia Foundation. Web. 11 mayo 2023. https://es.wikipedia.org/wiki/C%C3%B3mo_hacer_cosas_con_palabras#:~:text=C%C3%B3mo%20hacer%20cosas%20con%20palabras%20(t%C3%ADtulo%20original%3A%20How%20to%20do,las%20Conferencias%20William%20James%20Lectures.

Comte Auguste. *Cours de philosophie positive*. Tome 1. París: Rouen frères, 1830. Impreso.

---. *Discurso sobre el espíritu positivo*. Madrid: Alianza, 1980. Impreso.

Connerton, Paul. "Seven Types of Forgetting". *Memory Studies*, 1.1 (2008): 59–71. Impreso.

Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Castilla y León. "Información relativa al expediente de declaración en la categoría de Monumento, del Bien de Interés Cultural denominado «Torre y Palacio Medieval» en Aldealseñor (Soria), delimitando su entorno de protección". Boletín Oficial de Castilla y León (BOCL), 19 ago. 2013, 56188–90. PDF. http://bocyl.jcyl.es/boletines/2013/08/19/pdf/BOCYL-D-19082013-65.pdf.

Corgosinho, Magaly da Silva. "Cinema documentário: Ficção e realidade em Abbas Kiarostami e Eduardo Coutinho". Trabajo de fin de grado. Universidade Federal de Goiás (UFG), 2007. Impreso.

Correa, Carlos. "El pacto de Adriana". *Signis Cine*. 5 oct. 2017. Blog. 12 mar. 2023. https://www.signis.cl/2017/10/el-pacto-de-adriana-por-carlos-correa.html.

Crofts, Stephen. “Concepts of National Cinema”. *World Cinema: Critical Approaches*. Eds. John Hill y Pamela Church Gibson. Reino Unido: Oxford University Press, 2000. 1–10. Impreso.

Cuarterolo, Andrea. “El viaje en la era de la reproductibilidad técnica. Discursos etno-geográficos en los primeros *travelogues* argentinos”. *Revista Cine Documental*, 3 (2011): s.p. Web. 20 mayo 2021. http://revista.cinedocumental.com.ar/3/articulos_05.html.

Cuno Cruz, Humberto Luis. “Razón, racionalidad y razonabilidad”. *Revista do Tribunal Regional do Trabalho da 3ª Região*, 51.81 (2010): 205–18. Impreso.

Danto, Arthur. “The Vietnam Veterans Memorial”. *The Nation*, 31 ago. (1985): 152–55. Impreso.

Darwin, Charles. *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*. Londres: John Murray. Impreso.

Davara, Francisco Javier. “Los paradigmas de la comunicación”. *Introducción a los medios de comunicación*. Madrid: Ediciones Paulinas, 1990. Impreso.

De la Mora, Sergio. “Terrorismo del género en la frontera de EUA-México: asesinato, mujeres y justicia en *Señorita Extraviada* de Lourdes Portillo”. *Cinémas d’Amérique Latine*, 12 (2004): 116–32. Impreso.

De la Torre Espinosa, Mario. “Cines del yo: el documental autoficcional contemporáneo español”. *Bulletin of Hispanic Studies*, 92 (2015): 567–82. Impreso.

Del Rey Morato, Francisco Javier. *Epistemología de la información*. Madrid: Editorial Fragua, 1989. Impreso.

Del Rincón Yohn, María. “Una comparación de las teorías del cine documental de Bill Nichols y Carl Plantinga: fundamentos, definiciones y categorizaciones”. *Revista Cine Documental*,

11 (2015): 29–51. PDF. 20 mayo 2021. http://revista.cinedocumental.com.ar/pdf/11/11-Art2.pdf.

De Medeiros Marcato, Tais. “Construcción biográfica en Santiago”. Tesis de Máster. Minas Gerais: Universidad Federal de Juiz de Fora (UFJF), 2015. Impreso.

De Miguel Álvarez, Ana y Rosa Cobo. “Implicaciones políticas del feminismo”. *Filosofía política I: ideas políticas y movimientos sociales*. Ed. Fernando Quesada. Madrid: Trotta, 1997. 203–16. Impreso.

Denzel de Tirado, Heidi. “Media Monitoring and Ethnicity: Representing Latino Families on American Television (2000-2013)”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2004): s.p. Web. 20 mayo 2021. https://journals.openedition.org/nuevomundo/66165.

Derrida, Jacques. “A Self-Unsealing Poetic Text: Poetics and the Politics of Witnessing”. *Revenge of the Aesthetic: The place of Literature in Theory Today*. Ed. Michael P. Clark. Berkeley: University of California Press, 2000. 180–207. Impreso.

De Sahagun Lucas Hernández, Juan. *Las dimensiones del hombre. Antropología filosófica*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1996. Impreso.

Ayuso De Vicente, María Victoria, et al. *Diccionario Akal de Términos Literarios*. Madrid: Ediciones AKAL, 1990. Impreso

Díaz Aznarte, Juan José. “El cine documental. 1. La etapa fundacional. El cine informativo”. Universidad de Granada (UGR), 2008. PDF. 19 ene. 2021. http://metamentaldoc.com/ugranada1.pdf.

Díaz Muñoz, Consuelo. “Cartografías de feminicidios en Ciudad Juárez: Ellas Tienen Nombre, análisis de una propuesta articuladora de la memoria colectiva”. *Revista de estudios de género: La ventana*, 54 (2021): 175–208. Impreso.

Diezhandino, María Pilar. *El quehacer informativo. El "arte de escribir" un texto periodístico*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU), 1994. Impreso.

"Dirección". *Memoria Viva*. Web. 12 abr. 2023. https://memoriaviva.com/nuevaweb/organizaciones/dina/.

"Documental". *Diccionario de la Real Academia Española*. Real Academia Española, 2021. Web. 19 ene. 2021. https://dle.rae.es/documental#:~:text=3.-,adj.,.%2C%20tomados%20de%20la%20realidad.

Dobson, Andrew. *Pensamiento político verde. Una ideología para el siglo XXI*. Barcelona: Grupo Planeta, 1997. Impreso.

Donald, James y Stuart Hall. *Politics and Ideology*. Londres: Open UP, 1986. Impreso.

Duby, Georges. *Guerreros y campesinos. Desarrollo inicial de la economía europea (500-1200)*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1976. Impreso.

Eagleton, Terry. *Las ilusiones del posmodernismo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1997. Impreso.

Eco, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini, 1992. PDF. 19 feb. 2023. https://direccionmultiple.files.wordpress.com/2012/08/eco_umberto-obra_abierta.pdf.

"Editan el 'Nunca más' sin los agregados del kirchnerismo: hay polémica". *Clarín*. 18 jun. 2016. Web. 2 mar. 2017. https://www.clarin.com/cultura/editan-agregados-kirchnerismo-polemica_0_EJRDRYRN-.html.

"Editorial". *Revista Qué pasa*, 68 (1972): 2. Impreso.

Enériz, Francisco Javier. *Instituciones básicas de derecho constitucional*. Pamplona: Instituto Navarro de Administración Pública, 2003. Impreso.

Enrico, Juliana. “Lenguajes y memorias de paisajes desiertos. Imágenes de violencias de Estado de la Argentina reciente en el film *Las aguas del olvido* de Jonathan Perel”. *Cine y memoria: Narrativas audiovisuales sobre el pasado*. Eds. Tamara Liponetzky y Ximena Triquell. Argentina: Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Facultad de Artes. Centro de Producción e Investigación en Artes, 2018. Impreso.

Erice Sebares, Francisco. “Memoria histórica y deber de memoria: las dimensiones mundanas de un debate académico”. *Entelequia. Revista Interdisciplinar*, 7 (2008): 77–96. Impreso.

“Escuela de Mecánica de la Armada”. *Wikipedia: The Free Encyclopedia.* Wikimedia Foundation. Web. 7 ene. 2021. https://es.wikipedia.org/wiki/Escuela_de_Mec%C3%A1nica_de_la_Armada.

Estrada Isabel. “Otro viaje inquisidor hacia el pasado: *El cielo gira* (2005), de Mercedes Álvarez”. *El documental cinematográfico y televisivo contemporáneo: memoria, sujeto y formación de la identidad democrática española*. Ed. Isabel Estrada. Woodbridge: Tamesis, 2013. 115–34. Impreso.

Fernández Vega, José. “La democracia posmoderna y sus problemas de legitimación”. *Revista Nueva Sociedad*, 263 (mayo-junio 2016): 56–77. Impreso.

Ferrater, José. *Diccionario de filosofía.* Tomo II. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1965. Impreso.

“Feudalismo”. *Wikipedia: The Free Encyclopedia.* Wikimedia Foundation. Web. 18 feb. 2021. https://es.wikipedia.org/wiki/Feudalismo.

Fink, Eugen. *Grundphänomene des menschlichen Daseins [Fenómenos fundamentales de la existencia humana]*. Friburgo: Alber, 1979. Impreso.

Fontanella, Lee. *La historia de la fotografía en España, desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: El Viso, 1981. Impreso.

Forn, Juan. "João Moreira Salles. SANTIAGO. Documental". *Estuche Freak*. 3 set. 2010. Blog. 20 mar. 2023. https://estuchefreak.blogspot.com/2010/09/joao-moreira-salles-santiago-documental.html?m=0.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad 1: la voluntad de saber*. México, D.F.: Siglo XXI, 2007. Impreso.

---. "Nietzsche, Genealogy, History". *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Eds. Donald F. Bouchard, et al. Nueva York: Cornell UP, 1977. 139–64. Impreso.

---. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Fábula Tusquets Editores, 2005. Impreso.

Fouce José, Guillermo. "Frente a la posmodernidad". *Fundamentos en Humanidades*, I.2 (2000): 55–77. Impreso.

Franco, Jean. *Decadencia y caída de la ciudad letrada: la literatura latinoamericana durante la guerra fría*. Barcelona: Debate, 2003. Impreso.

Fregoso, Rosa-Linda. *Entrevista con Lourdes Portillo*. Sin publicar, 2002.

---. *Lourdes Portillo: The Devil Never Sleeps and Other Films*. Austin: University of Texas Press, 2001. Impreso.

---. "La transformación del terror en Señorita Extraviada de Lourdes Portillo". *Diálogos interdisciplinarios sobre violencia sexual. Antología*. Eds. Patricia Ravelo y Héctor Domínguez. México: Ediciones y Gráficos Eón, 2012. Impreso.

"Frente Popular (España)". *Wikipedia: The Free Encyclopedia.* Wikimedia Foundation. Web. 25 ene. 2022. https://es.wikipedia.org/wiki/Frente_Popular_(Espa%C3%B1a).

Freud, Sigmund. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1948. Impreso.

Frías, Isaac León. *Los años de la conmoción (1967-1973). Entrevistas con realizadores sudamericanos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 1979. Impreso.

Frutos, Esteban Francisco Javier. *Los ecos de una lámpara maravillosa: la linterna mágica en su contexto mediático*. Salamanca: Universidad de Salamanca (USAL), 2011. Impreso.

Fukuyama, Francis. *El fin de la historia y el último hombre*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1994. Impreso.

Gaddis, John Lewis. *Russia, the Soviet Union and the United States. An Interpretative History*. Nueva York: McGraw-Hill Publishing Company, 1990. Impreso.

Garay Ysita, Rodrigo. "El buen escepticismo. Entrevista a João Moreira Salles". *Correspondencias: cine y pensamiento*, 5 (2018): s.p. Web. 20 mayo 2021. http://correspondenciascine.com/2018/05/el-buen-escepticismo-entrevista-a-joao-moreira-salles/.

García, Lorena. "Albertina Carri: «La ausencia es un agujero negro»". *La Nación*. 23 abr. 2003. Web. 9 jul. 2020. https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/albertina-carri-la-ausencia-es-un-agujero-negro-nid490828/.

García, Sergio. "Hacia el 4º cine". *Wide Angle*, 21.3 (1999): 70–175. Impreso.

García Campos, Jorge Leonardo. "Olympe de Gouges y la Declaración de los Derechos de la Mujer y la Ciudadana". *Perseo*, 3 (2013): s.p. Web. 9 jul. 2020. http://www.pudh.unam.mx/perseo/olympe-de-gouges-y-la-declaracion-de-los-derechos-de-la-mujer-y-la-ciudadana-2/.

García Gutiérrez, Antonio. “La organización del conocimiento desde la perspectiva poscolonial: itinerarios de la paraconsistencia”. *Perspectivas em Ciência da Informação*, 18.4 (2013): 93–111. Impreso.

García Landa, José Ángel. *Acción, relato, discurso: estructura de la ficción narrativa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca (USAL), 1998. Impreso.

García Martín, Pedro. “Los hermanos Lumière y el nacimiento del cine”. *Historia. National Geographic*, 170 (2020): s.p. Web. 9 jun. 2021. https://historia.nationalgeographic.com.es/a/hermanos-lumiere-y-nacimiento-cine_12264.

García Perea, María Dolores. “El investigador educativo: autoridad epistemológica y autoridad legal”. *IE Revista de Investigación Educativa de la REDIECH*, 3.4 (2012): 73–88. Impreso.

García Riera, Emilio. *Breve historia del cine mexicano: primer siglo, 1897-1997*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998. Impreso.

Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Nueva York: Cornell UP, [1972] 1980. Impreso.

---. *Narrative Discourse Revisited*. Nueva York: Cornell UP, [1983] 1988. Impreso.

Godard, Jean-Luc. “Godard por Solanas, Solanas por Godard”. *Cine del Tercer Mundo*, 1.1 (1969): 48–63. Impreso.

Godoy Orellana, Milton y Jimena Paz Obregón Iturra. “A cuarenta años de *La batalla de Chile*. Entrevista con Patricio Guzmán acerca de su trabajo documental y la dictadura cívico-militar chilena, 1973-2013”. *Tiempo histórico: revista de la Escuela de Historia*, 6 (2013): 137–51. Impreso.

Gómez López-Quiñones, Antonio. “Más allá de la nostalgia: espacio, modernización y democracia en *El cielo gira* y *En construcción*”. *Revista de Estudios Hispánicos*, 2 (2007): 363–86. Impreso.

Gomis, Llorenç. *Teoria dels gèneres periodístics*. Barcelona: Generalitat de Catalunya/Centre de Investigació de la Comunicació, 1989. Impreso.

González Norris, Antonio. “*La hora de los hornos*. Entrevista a Fernando Solanas”. *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. Ed. Fundación Mexicana de Cineastas. México: Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), 1988. Impreso.

González Zarandona, José Antonio. “La historia del cine experimental”. Disertación. Universidad de las Américas Puebla (UDLAP), 2005. Impreso.

“Gonzalo Aguilar. Comisario, Investigador/Docente”. *ARTEINFORMADO*. ARTEINFORMADO. Web. 26 mayo 2023. https://www.arteinformado.com/guia/f/gonzalo-aguilar-169332.

“Gonzalo Aguilar”. *MALBA Plus*. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Web. 26 mayo 2023. https://www.malbaplus.org.ar/contenido/6085-gonzalo-aguilar.

Grierson, John. *Grierson on Documentary*. Ed. Forsyth Hardy. Berkeley: University of California Press, 1966. Impreso.

El grito. Dir. Leobardo López Aretche. 1968. Filmoteca Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). https://www.filmoteca.unam.mx/cine-en-linea/el-grito/.

Guba, Egon y Yvonna Lincoln. “Paradigmas en pugna en la investigación cualitativa”. *Handbook of Qualitative Research*. Eds. Norman Denzin e Yvonna Lincoln. Londres: Sage, 1994. 105–17. Impreso.

Gubern, Román. *Historia del cine*. Barcelona: Danae, 1969. Impreso.

Gubern, Román y Paul Hammond. *Los años rojos de Luis Buñuel*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza (UNIZAR), 2021. Impreso.

"Guerra Fría". *Wikipedia: The Free Encyclopedia.* Wikimedia Foundation. Web. 25 jul. 2022. https://es.wikipedia.org/wiki/Guerra_Fr%C3%ADa.

Guzmán, Patricio y Pedro Sempere. *El cine contra el fascismo*. Valencia: Fernando Torres Editor, 1977. Impreso.

Haba, Enrique Pedro. *Elementos básicos de axiología general: epistemología del discurso valorativo práctico*. Costa Rica: Universidad de Costa Rica (UCR), 2004. Impreso.

Halbwachs, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos, 2004. Impreso.

---. *La memoria colectiva*. Trad. Inés Sancho-Arroyo. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004. Impreso.

Hanisch, Carol. *Lo personal es político*. Chile: Feministas Lúcidas Ediciones, 2016. Impreso.

Hardt, Michael. "Foreword: What Affects Are Good For". *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Eds. Patricia Ticineto Clough y Jean O'Malley Halley. Durham: Duke University Press, 2007. ix–xiii. Impreso.

"Hermenéutica". *Diccionario de la Real Academia Española*. Real Academia Española, 2022. Web. 12 ene. 2022. https://dle.rae.es/hermen%C3%A9utica.

Hernández, Gustavo. "[Reseña cine] *El pacto de Adriana*: ¿culpable o inocente?". *Hojas Mágicas*, 4 oct. 2017. Web. 12 mar. 2023. http://www.hojasmagicas.cl/2017/10/resena-cine-el-pacto-de-adriana.html.

Hernández Cornejo, Nalliely. "La ciencia en la posmodernidad: el caso de Rorty y Lyotard". *Tópicos: revista de Filosofía*, 58 (2020): 291–323. Impreso.

Hernández Díaz, Gustavo. “Teoría norteamericana de la comunicación: funcionalismo y conductismo”. *Las tres “T” de la comunicación en Venezuela. Televisión, teoría y televidentes*. Venezuela: Universidad Católica Andrés Bello (UCAB), 2008. Impreso.

Hirsch, Marianne. “Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory”. *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, 15.2 (1992-93): 3–29. Impreso.

“Historia”. *Diccionario de la Real Academia Española*. Real Academia Española, 2023. Web. 14 mayo 2023. https://dle.rae.es/historia.

La hora de los hornos: Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación. Parte I: “Neocolonialismo y violencia”. Dir. Fernando Solanas y Octavio Getino. 1968. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Le6okDSUuDY.

La hora de los hornos: Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación. Parte II: “Acto para la liberación”. Dir. Fernando Solanas y Octavio Getino. 1968. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=ZtZ6gkRbRsc.

La hora de los hornos: Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación. Parte III: “Violencia y liberación”. Dir. Fernando Solanas y Octavio Getino. 1968. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=SBYhdc-sZhU.

Huntington, Samuel. *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*. Barcelona: Grupo Planeta, [1997] 2015. Impreso.

Las Hurdes. Tierra sin pan. Dir. Luis Buñuel. 1996. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=qO86FO1bs6g.

Huyssen, Andreas. *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2001. Impreso.

---. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. California: Stanford UP, 2003. Impreso.

"IBM PC". *Wikipedia: The Free Encyclopedia.* Wikimedia Foundation. Web. 10 mar. 2021. https://es.wikipedia.org/wiki/IBM_PC.

Iggers, Georg. *La ciencia histórica en el siglo XX. Las tendencias actuales: una visión panorámica y crítica del debate internacional*. Barcelona: Idea Books, 1998. Impreso.

"Imparcialidad". *Diccionario de la Real Academia Española*. Real Academia Española, 2023. Web. 16 feb. 2023. https://dle.rae.es/imparcialidad.

Iser, Wolfang. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus Ediciones, 1987. Impreso.

Jara, Daniela. "El pacto de Adriana". *El mostrador*. 10 oct. 2017. Web. 12 mar. 2023. https://www.elmostrador.cl/noticias/opinion/2017/10/10/el-pacto-de-adriana-secretos-de-familia-o-los-secretos-de-un-pais/.

Jauss, Hans Robert. "La historia literaria como desafío a la ciencia literaria". *La actual ciencia literaria alemana*. Ed. Hans Ulrich Gumbrecht. Salamanca: Anaya, 1971. 37–114. Impreso.

Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002. Impreso.

"João Goulart". *Wikipedia: The Free Encyclopedia.* Wikimedia Foundation. 20 mar. 2023. https://es.wikipedia.org/wiki/Jo%C3%A3o_Goulart.

"Juan Carlos Onganía". *Wikipedia: The Free Encyclopedia.* Wikimedia Foundation. Web. 25 ene. 2022. https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_Carlos_Ongan%C3%ADa.

Juliá, Santos. "Echar al olvido. Memoria y amnistía en la transición a la democracia". *Claves de razón práctica*, 129 (2003): 104–25. Impreso.

"Jornada de ocho horas". *Wikipedia: The Free Encyclopedia.* Wikimedia Foundation. Web. 19 ene. 2021. https://es.wikipedia.org/wiki/Jornada_de_ocho_horas.

Kahana, Jonathan. "13. John Gierson, «Flaherty's Poetic Moana (1926)»". *The Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism*. Reino Unido: Oxford UP, 2016. 86–87. Impreso.

Kohan, Martín. "La apariencia celebrada". *Punto de Vista*, 78 (2004): 24–30. Impreso.

König, Helmut et al. "Einleitung". *Vergangenheitsbewältigung am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts*. Eds. Helmut König, et al. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1998. Impreso.

Kosik, Karel. *Dialéctica de lo concreto (estudio sobre los problemas del hombre y el mundo)*. México: Editorial Grijalbo, 1967. Impreso.

Kratje, Julia. "Voces y cuerpos del servicio doméstico en el cine latinoamericano contemporáneo". *Imagofagia*, 15 (2017): 1–21. Web. 19 abr. 2023. http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/302.

Kriger, Clara. "La hora de los hornos". *Cine documental en América Latina*. Ed. Paulo Antonio Paranaguá. Madrid: Cátedra, 2003. 320–25. Impreso.

Krüger, Udo Michael. "Infos-Infotainment-Entertainment?". *Media Perspektiven*, 10 (1988): 637–64. Impreso.

Kuhn, Annette y Guy Westwell. *A Dictionary of Film Studies*. Reino Unido: Oxford UP, 2012. Impreso.

Labaki, Amir. "No paiz das amazonas". *Cine documental en América Latina*. Ed. Paulo Antonio Paranaguá. Madrid: Cátedra, 2003. 269–70. Impreso

Labanyi, Jo. "The Politics of the Memory in Contemporary Spain". *Journal of Spanish Cultural Studies*, 9.2 (2008): 119–25. Impreso.

Lagarde, Marcela. “Antropología, feminismo y política: violencia feminicida y derechos humanos”. *Retos teóricos y nuevas prácticas*. Eds. Margaret Bullen y Carmen Díez. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 1995. 209–39. Impreso.

Lampert, Ernâni. “Posmodernidad y universidad: ¿una reflexión necesaria?”. *Perfiles educativos*, XXX.120 (2008): 79–93. Impreso.

Landes, David. *Estudios sobre el nacimiento y desarrollo del capitalismo*. Madrid: Editorial Ayuso, 1972. Impreso.

Lanusse, Lucas. “Caer y volver a levantarse. La situación de Montoneros entre fines de 1970 y comienzos de 1972”. *Jornada académica: Partidos armados en la Argentina de los setenta*. Madrid, 27 abr. 2007. San Martín: Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), 2007. 1–26. PDF. 19 feb. 2022. http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/lanusse_j.pdf.

Lasswell, Harold et al. *Propaganda, comunicación y opinión pública*. Nueva Jersey: Princeton UP, 1946. Impreso.

Leacock, Richard. “For an Uncontrolled Cinema”. *Film Culture*, 22-23 (1961): 23–25. Impreso.

Lebow, Alisa S. *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. Londres: Wallflower Press, 2012. Impreso.

Legendre, Maurice. *Las Jurdes: étude de géographie humaine*. Bordeaux: Feret, 1927. Impreso.

Letamendi, Jon y Jean-Claude Seguin. “Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza: la fraudulenta creación de un mito franquista”. *Cuadernos de la Academia*, 5 (1999): 397–419. Impreso.

Levi, Primo. *Si esto es un hombre*. Barcelona: Muchnik Editores, 2002. Impreso.

Leyva Martínez, Yaima. “Atrapar el tiempo a través de la memoria. Entrevista a João Moreira Salles”. *Cine Latinoamericano* (2020): s.p. Web. 19 abr. 2023. http://cinelatinoamericano.org/texto.aspx?cod=1932.

Guba, Egon y Yvonna Lincoln. “Paradigmatic Controversies, Contradictions, and Emerging Confluences”. *Handbook of Qualitative Research*. Eds. Norman Denzin y Yvonna Lincoln. Londres: Sage, 1994. 163–88. Impreso.

Lins, Consuelo. “O ensaio no documentário e a questão da narração em off”. *Catálogo da mostra ‘O som no cinema’*. Río de Janeiro: Caixa Cultural, 2008. Impreso.

“La llegada del cine al País Valenciano”. *Diccionario audiovisual valenciano*. Generalitat Valenciana. PDF. 19 ene. 2021. https://diccionarioaudiovisualvalenciano.com/wp-content/uploads/2018/08/1.la-llegada-del-cine-al-pais-valenciano.pdf.

Lloga Sanz, Carlos Guillermo. “Los modos del cine documental. Análisis de tres modelos”. *Aisthesis*, 67 (2020): 75–102. Impreso.

Lora, José María. “100 años de ilusión que dura”. *Exceso*, 79 (1995): 54–56. Impreso.

López de Ferrari, Nélida. “Positivismo e historia”. *Cuyo. Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, 9 (1973): 79–114. Impreso.

López Martín, Laura. “Los oficios cinematográficos en España (1895-1936)”. Disertación. Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), 2015. Impreso.

Loraux, Nicole. *La ciudad dividida. El olvido en la memoria de Atenas*. Madrid: Katz, 2008. Impreso.

---. “De la amnistía y su contrario”. *Usos del olvido. Comunicaciones al coloquio de Royaumont*. Ed. Yosef Hayim Yerushalmi. Buenos Aires: Nueva Visión, 1989. Impreso.

Lyon, David. *Posmodernidad*. Madrid: Editorial Alianza, 1997. Impreso.

Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1987. PDF. 19 ene. 2021. https://www.uv.mx/tipmal/files/2016/10/J-F-LYOTARD-LA-CONDICION-POSMODERNA.pdf.

---. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa, 1994. Impreso.

Lythgoe, Esteban. "El desarrollo del concepto de testimonio en Paul Ricoeur". *Eidos*, 9 (2008): 32–56. Impreso.

Macón, Cecilia. "Los rubios o del trauma como presencia". *Punto de Vista*, 80 (2004): 44–47. Impreso.

"Madona". *Diccionario de la Real Academia Española*. Real Academia Española, 2023. Web. 14 mar. 2023. https://dle.rae.es/madona.

Mamblona, Ricard. "Las nuevas subjetividades en el cine documental contemporáneo. Análisis de los factores influyentes en la expansión del cine de lo real en la era digital". Disertación. Universitat Internacional de Catalunya, 2012. Impreso.

Manhães, Francisco. "Diferencias entre enfoque y método" [Mensaje en una lista de correo para profesionales de la enseñanza de español como lengua extranjera en Brasil]. 23 mayo 2006. Web. 21 ene. 2022. https://www.rediris.es/list/info/elebrasil.html.

"Manifiesto comunista". *Wikipedia: The Free Encyclopedia.* Wikimedia Foundation. Web. 18 feb. 2021. https://es.wikipedia.org/wiki/Manifiesto_del_Partido_Comunista.

"Maquiladora". *Wikipedia: The Free Encyclopedia.* Wikimedia Foundation. 16 mar. 2023. https://es.wikipedia.org/wiki/Maquiladora.

Marín Valencia, Sara. "«Los secretos de mi familia eran los secretos de mi país». Una entrevista con Lissette Orozco". *Diario de Paz*. Web. 14 ene. 2021. https://diariodepaz.com/2020/05/28/los-secretos-de-mi-familia-eran-los-secretos-de-mi-pais-una-entrevista-con-lissette-orozco-2/.

Martínez, Hérika. "En 25 años van 1.779 feminicidios en Ciudad Juárez". *El Heraldo de México*. 15 feb. 2018. Web. 23 mar. 2019. https://heraldodemexico.com.mx/nacional/2018/2/15/en-25-anos-van-1779-feminicidios-en-ciudad-juarez-32735.html.

Martínez de la Escalera, Ana María. "Políticas de memoria colectiva: beligerancia o diferencia". *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*. Eds. Sandra Lorenzano y Ralph Buchenhorst. Buenos Aires: Editorial Gorla-Universidad del Claustro de Sor Juana (El Claustro), 2007. 45–52. Impreso.

Martínez Rosario, Domingo. "La obra de arte como contramonumento. Representación de la memoria antiheroica como recurso en el arte contemporáneo". Disertación. Universitat Politècnica de València, 2013. Impreso.

Marx, Carlos y Federico Engels. *Manifiesto del partido comunista*. Madrid: Fundación de Investigaciones Marxistas, 2013. Impreso.

Marty, Éric. *Roland Barthes, el oficio de escribir*. Buenos Aires: Manantial, 2007. Impreso.

"Materialismo". *Wikipedia: The Free Encyclopedia.* Wikimedia Foundation. Web. 6 set. 2022. https://es.wikipedia.org/wiki/Materialismo.

"Materialismo científico". *Diccionario Interdisciplinar Austral*. Instituto de Filosofía de la Universidad Austral. Web. 6 set. 2022. http://dia.austral.edu.ar/Materialismo_cient%C3%ADfico#:~:text=Se%20denomina%20

%C2%ABmaterialismo%20cient%C3%ADfico%C2%BB%20a,para%20caracterizar%20a%20la%20materia.

McLane, Betsy. *A New History of Documentary Film*. Nueva York-Londres: Continuum, 2005. Impreso.

McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Nueva York: McGraw-Hill, 1964. Impreso.

Melitón Bonet, Carmelo. *El realismo literario*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1958. Impreso.

Memoria del saqueo. Dir. Fernando Solanas. 2004. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=HU5tGYDe9zk.

Memorias de un mexicano. Dir. Salvador Toscano y Carmen Toscano. 1950. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=vsWkhgcoKRk.

Mendelson, Jordana. "Las Hurdes: Land Without Bread". *Documenting Spain: Artists, Exhibition Culture, and the Modern Nation: 1929-1939*. Pensilvania: Penn State Press, 2005. 65–91. Impreso.

Merino, Isabel. "Mercedes Álvarez". *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*. Eds. Josetxo Cerdán y Casimiro Torreiro. Madrid: Cátedra, 2007. 12–43. Impreso.

"Metodología". *Enciclopedia Concepto*. Editorial Etecé. Web. 14 mayo 2023. https://concepto.de/metodologia/.

"Metodología cualitativa". *Diccionario de términos clave de ELE*. Centro Virtual Cervantes. Web. 14 mayo 2023. https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/metodologiacualitativa.htm.

Metz, Christian. “Histoire/discours. Note sur deux voyeurismes”. *Langue, discours, société*. Ed. Émile Benveniste. París: Éditions du Seuil. 301–06. Impreso.

Meza, Sandra. “Capítulo 12: Ampliación y fundamentación de los métodos mixtos”. 2014. PDF. 14 mayo 2023. http://www.sandrameza.net/metodologiapdf/12.pdf.

Molas, Pedro. “De la burguesía comercial a la burguesía industrial”. Universitas Tarraconensis. *Revista de Geografia, Història i Filosofia*, 2 (1977-1978): 89–98. Impreso.

“Momio”. *Wikipedia: The Free Encyclopedia.* Wikimedia Foundation. Web. 26 jul. 2021. https://es.wikipedia.org/wiki/Momio.

Monárrez Fragoso, Julia Estela. “La cultura del feminicidio en Ciudad Juárez, 1993-1999”. *Frontera Norte,* 12.23 (2000): 87–117. Impreso.

“Moneo”. Wiktionary*: The Free Dictionary*. Wikimedia Foundation. Web. 7 ene. 2021. https://en.wiktionary.org/wiki/moneo.

Monteagudo, Luciano. “Interrogantes en lugar de respuestas”. *Página 12*. 25 mar. 2011. Web. 26 jul. 2021. https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-21171-2011-03-25.html.

Montero Rodríguez, Shirley. “La posmodernidad: génesis de una bifurcación teórico-conceptual”. *Inter Sedes*, VIII.14 (2007): 181–203. Impreso.

Moreno, María. “Esa rubia debilidad”. *Radar*. 19 oct. 2003. Web. 9 jul. 2020. https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1001-2003-10-19.html.

Morin, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*. México: Multiversidad Mundo Real Edgar Morin, 2015. PDF. 10 nov. 2022. https://cursoenlineasincostoedgarmorin.org/images/descargables/Morin_Introduccion_al_pensamiento_complejo.pdf.

"Morocha". *Diccionario de la Real Academia Española*. Real Academia Española, 2023. 16 mar. 2023. https://dle.rae.es/morocho.

Mouesca, Jacqueline. *El documental chileno*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2005. Impreso.

Mouesca, Jacqueline y Carlos Orellana. *Breve historia del cine chileno: Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Chile: LOM Ediciones, 2010. Impreso.

Mourão, Catarina. "Ghosts in the House of Gávea: Daydreaming and forgetting in Santiago, a feature documentary by João Moreira Salles". *Photography and Cinema. 50 Years of Chris Marker's La Jetée*. Eds. Margarida Medeiros, et al. Reino Unido: Cambridge Scholars Publishing, 2015. 147–62. Impreso.

Mullaly, Laurence. "Albertina Carri: cineasta de la incomodidad". *Cinémas d'Amérique Latine*, 20 (2012): s.p. Web. 9 jul. 2021. https://journals.openedition.org/cinelatino/646.

Muñoz-Torres, Juan Ramón. "Objetividad y verdad. Sobre el vigor contemporáneo de la falacia objetivista". *Revista de Filosofía*, 27.1 (2002): 161–90. Impreso.

Musil, Robert. "Monuments". *Posthumous Papers of Living Authors*. Londres: Penguin, [1936] 1993. Impreso.

Nava, Alonso. "¿Qué es la tecnociencia? Tecnociencia, poder y entorno". *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*, 20.41 (2020): 113–45. Impreso.

"Neocolonialismo". *Wikipedia: The Free Encyclopedia*. Wikimedia Foundation. Web. 25 ene. 2022. https://es.wikipedia.org/wiki/Neocolonialismo.

Nichols, Bill. *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington: Indiana UP, 1994. Impreso.

---. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana UP, 2001. Impreso.

---. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997. Impreso.

---. "The Voice of Documentary". *Movies and Methods*. Volume II. Ed. Bill Nichols. California: University of California Press, Berkeley, 1985.

Nietzsche, Friedrich. *Sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida*. México, D.F.: Editorial EDAF, 2000. Impreso.

Niqui Espinosa, Cinto. *La comunicación es vida: reflexiones eclécticas sobre TICs y contenidos audiovisuales*. Barcelona: Editorial UOC, 2011. Impreso.

Nisbet, Robert. "The Idea Of Progress". *Literature of Liberty*, 2.1 (1979): 7–37. Impreso.

No paiz das amazonas. Dir. Silvino Santos y Agesilau de Araújo. 1922. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=tvrmKzojh8Y.

Noriega, Gustavo. *Estudio crítico sobre Los Rubios*. Buenos Aires: Pic Nic, 2009. Impreso.

Novo, Salvador. "Ventana de Salvador Novo. Memorias de un mexicano". *Novedades*, (1950): 4. Impreso.

"Nuestra historia". *H.I.J.O.S.* Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio. Web. 16 mar. 2023. https://www.hijos-capital.org.ar/nuestra-historia/.

Nussbaum, Martha. *Paisajes del pensamiento: la inteligencia de las emociones*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2008. Impreso.

"Obrero". *Economipedia*. Economipedia. Web. 27 jul. 2022. https://economipedia.com/definiciones/obrero.html.

Ochman, Marta. "De los modernos y los postmodernos: una reflexión sobre el futuro de la democracia". *Andamios*, 18.46 (mayo-agosto 2021): 95–115. Impreso.

"Ocio". *Diccionario de la Real Academia Española*. Real Academia Española, 2021. Web. 19 ene. 2021. https://www.rae.es/drae2001/ocio.

"Oficialismo". *Diccionario de la Real Academia Española*. Real Academia Española, 2020. Web. 14 mar. 2020. https://dle.rae.es/oficialismo.

Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos. "Instrumentos del estado de derecho para sociedades que han salido de un conflicto. Amnistías". Nueva York y Ginebra: Naciones Unidas, 2009. PDF. 10 dic. 2021. https://www.ohchr.org/sites/default/files/Documents/Publications/Amnesties_sp.pdf.

Oller Bosch, Georgina. "*El cielo gira* (2004): el *contramonumento* de Mercedes Álvarez a la idea de progreso". *Fotocinema*, 21 (2020): 267–88. PDF. 20 mayo 2021. https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/10008/9943.

---. "*Señorita Extraviada* (2001): el *contramonumento* de Lourdes Portillo a las víctimas de Juárez". *Revista Cine Documental*, 22 (2020): 109–40. PDF. 20 mayo 2021. http://revista.cinedocumental.com.ar/wp-content/uploads/CD22-ART05-OLLER.pdf.

Olmos Gómez, Paula. "La narración como argumento". Entrevista realizada por David Teira Serrano. *Canal UNED*. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Web. 21 feb. 2021. https://canal.uned.es/video/5e4ba0db5578f25ca1672c2e#:~:text=Los%20seres%20humanos%20siempre%20han,una%20determinada%20interpretaci%C3%B3n%20del%20mundo. Consultado el 9 de noviembre de 2022.

Omeñaca, Nuria. "Entrevista: Mercedes Álvarez. «El cielo gira», una historia de aquí". *Heraldo de Aragón*. 21 feb. 2005. Web. 21 ene. 2020. http://www.aldealsenor.com/noticias/fuente/heraldo-soria-20-02-2005.html.

Orell García, Marcia. *Las fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano*. Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2006. Impreso.

Ortega Gálvez, María Luisa "Realismo, documental y educación ciudadana en España". *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine,* 11 (2013): s.p. Web. 12 dic. 2021. https://journals.openedition.org/ccec/4857.

Ortega Gasset, José. *Obras completas*. Tomo VII (1902/1925). España: Penguin Random House Grupo Editorial, 2020. Impreso.

Ortiz Ocaña, Alexander. *La objetividad y la subjetividad en las ciencias humanas y sociales*. Colombia: Casa Editorial Antillas, 2013. Impreso.

Ostrogorski, Moisei. *La democracia y los partidos políticos*. Madrid: Trotta, 2008. Impreso.

El pacto de Adriana. Lissette Orozco. Pragda, 2017. DVD.

Page, Joanna. "Memoria y experimentación en el cine argentino contemporáneo". *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]*, 18 (2005): 47–57. Impreso.

Palapanidi, Kiriakí. "Narración y argumentación: dos tipos discursivos, dos modos de pensamiento". *RedELE, revista electrónica de didáctica del español lengua extranjera*, 25 (2013): 216–38. Web. 21 feb. 2021. https://sede.educacion.gob.es/publiventa/descarga.action?f_codigo_agc=16297.

Panozzo, Marcelo. "Lento ma non troppo". *OtrosCines.com*. 17 set. 2010. Web. 20 mar. 2023. https://www.otroscines.com/nota?idnota=4659.

Paranaguá, Paulo Antonio. *Cine documental en América Latina*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003. Impreso.

Pardo Abril, Neyla G. *Cómo hacer análisis crítico del discurso. Una perspectiva latinoamericana*. Chile: Frasis, 2007. Impreso.

"Partidismo". *Diccionarios.com*. Larousse Editorial. Web. 14 mar. 2020. https://www.diccionarios.com/diccionario/espanol/partidismo.

Patton, Michael. *Qualitative Evaluation & Research Methods*. Newbury Park: Sage, 1990. Impreso.

Paz, María Antonia e Inmaculada Sánchez. "La historia filmada: los noticiarios cinematográficos como fuente histórica. Una propuesta metodológica". *Filmhistoria online*, 9.1 (1999): 17–33. PDF. 14 mar. 2020. https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12366/15134.

Pêcheux, Michel. *Language, Semantics, and Ideology*. Londres: Macmillan, 1982. Impreso.

Peña Ospina, Paola. "Memoria, cine y modernidad: una propuesta crítica para aproximarse al pasado". *Polis*, 8.1 (2012): 115–42. Impreso.

Perel, Jonathan. "El cine como contra-monumento". *Constelaciones: Revista de Teoría Crítica*, 7 (2015): 516–18. Impreso.

---. "El cineasta Jonathan Perel elige su película favorita. «Los rubios» de Albertina Carri". 30 mayo 2021. Web. 9 jul. 2020. https://www.pagina12.com.ar/344079-los-rubios-de-albertina-carri.

Pérez, Alberto Julián. *Literatura, peronismo y liberación nacional*. Buenos Aires: Corregidor, 2014. Impreso.

"Peronismo". *Enciclopedia de Historia*. Grudemi. Web. 25 ene. 2022. https://enciclopediadehistoria.com/peronismo/.

Philp, Marta. "La historia política: su redefinición a lo largo del tiempo y la búsqueda de nuevas fuentes documentales". *Cuadernos de Historia*, 3 (2000): 253–58. Impreso.

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

Pinochet. Dir. Ignacio Zegers. 2012. *Cinechile.cl*. Web. 21 feb. 2022. https://cinechile.cl/pelicula/pinochet/.

Pinto, Iván. "Entrevista a Albertina Carri. A propósito de *La rabia*". *La Fuga,* 8 (2008): s.p. Web. 9 jul. 2020. http://lafuga.cl/entevista-a-albertina-carri/5.

"Pintura del Realismo". *Wikipedia: The Free Encyclopedia.* Wikimedia Foundation. Web. 10 mar. 2021. https://es.wikipedia.org/wiki/Pintura_del_Realismo.

Plantinga, Carl. "Documentary". *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. Eds. Paisley Livingston y Carl Plantinga. Nueva York: Routledge, 2009. 494–504. Impreso.

---. "Moving Pictures & the Rhetoric of Nonfiction Film: Two Approaches". *Post Theory*. Eds. David Bordwell y Noël Carroll. Madison: University of Wisconsin Press, 1996. 307–24. Impreso.

---. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge y Nueva York: Cambridge UP, 1997. Impreso.

"Poder". *Diccionario de la Real Academia Española*. Real Academia Española, 2021. Web. 10 mayo 2021. https://dle.rae.es/poder.

"Política". *Diccionarios.com*. Larousse Editorial. Web. 14 mar. 2020. https://www.diccionarios.com/diccionario/espanol/pol%C3%ADtica.

Pollak, Michael. "Memória, esquecimento, silêncio". *Estudos históricos*, 2.3 (1989): 3–15. Impreso.

Poniatowska, Elena. "Declaran monumento histórico el filme *Memorias de un mexicano*". *Novedades* (1967): 9. Impreso.

Popkin, Richard. *Historia del escepticismo de Erasmo a Spinoza*. México: FCE, 1983. Impreso.

Portillo, Lourdes."Filming *Señorita Extraviada*". *Aztlán*, 28.2 (2003): 229–34. Impreso.

"Pragmatismo". *Wikipedia: The Free Encyclopedia.* Wikimedia Foundation. Web. 10 oct. 2022. https://es.wikipedia.org/wiki/Pragmatismo.

"Prefijos". *Ortografía de la lengua española*. Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. 12 mar. 2011. Web. 25 jul. 2020. http://aplica.rae.es/orweb/cgi-bin/v.cgi?i=QumhXlEPZOhQYziz.

"Proceso de Reorganización Nacional". *Wikipedia: The Free Encyclopedia.* Wikimedia Foundation. 16 mar. 2023. https://es.wikipedia.org/wiki/Proceso_de_Reorganizaci%C3%B3n_Nacional.

"Proposición". *Diccionario de la Real Academia Española*. Real Academia Española, 2021. Web. 2 mayo 2021. https://www.rae.es/drae2001/proposici%C3%B3n.

Qualter, Terence. *Propaganda and Psychological Warfare*. Nueva York: Random House, 1962. Impreso.

"Quilapayún". *Wikipedia: The Free Encyclopedia.* Wikimedia Foundation. Web. 16 feb. 2023. https://es.wikipedia.org/wiki/Quilapay%C3%BAn.

"Quinetoscopio". *Wikipedia: The Free Encyclopedia.* Wikimedia Foundation. Web. 19 ene. 2021. https://es.wikipedia.org/wiki/Quinetoscopio.

"Racionalidad". *Diccionario Reverso*. Reverso-Softissimo. Web. 17 oct. 2022. https://diccionario.reverso.net/espanol-definiciones/racionalidad.

Ramírez, Ivonne. "Ellas tienen nombre. Cartografía Digital de Feminicidios". *Ellas tienen nombre*. 2015. Web. 20 ene. 2020. https://www.ellastienennombre.org/default.html.

Rancière, Jacques. *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2005. Impreso.

Razeto Migliaro, Luis. “La crisis de la civilización moderna y la creación de una nueva civilización”. *Conferência Internacional Saberes para uma Cidadania Planetária*. Fortaleza, Brasil, mayo 24–27, 2016. Chile: Sitio oficial de Luis Razeto, 2016. Web. 19 feb. 2022. https://www.luisrazeto.net/content/la-crisis-de-la-civilizaci%C3%B3n-moderna-y-la-creaci%C3%B3n-de-una-nueva-civilizaci%C3%B3n.

“Realismo literario”. *Wikipedia: The Free Encyclopedia.* Wikimedia Foundation. Web. 10 mar. 2021. https://es.wikipedia.org/wiki/Realismo_literario.

Reichel, Peter. *Vergangenheitsbewältigung in Deutschland. Die Auseinandersetzung mit der NS-Diktatur von 1945 bis heute*. Múnich: Beck, 2001. Impreso.

Renov, Michael. *The Subject of Documentary.* Minesota: University of Minnesota Press, 2004. Impreso.

---. *Theorizing Documentary*. Nueva York: Routledge, Taylor & Francis Group, 1993. Impreso.

“Representar”. *Diccionario de la Real Academia Española*. Real Academia Española, 2021. Web. 10 mar. 2021. https://dle.rae.es/representar.

Rettberg, Angelika y Pilar Gaitán. “Bibliografía temática sobre transiciones políticas y procesos de democratización en América Latina”. *Análisis político*, 19 (1993): 92–100. Impreso.

“Revolución Argentina”. *Wikipedia: The Free Encyclopedia.* Wikimedia Foundation. Web. 18 mayo 2023. https://es.wikipedia.org/wiki/Revoluci%C3%B3n_Argentina.

“La Revolución Industrial en Gran Bretaña”. *Historia Económica y Social General*. Universidad de Buenos Aires (UBA). 2004. Web. 19 ene. 2021. https://www.altillo.com/examenes/uba/economicas/ciclogeneral/histecysocgral/histecysocgralrevindengbr.asp.

"Las revoluciones del siglo XIX: demandas sociales". *Ciudadanía y Género en la Europa Contemporánea*. Universitat de Barcelona (UB). Web. 19 ene. 2021. http://www.ub.edu/ciudadania/hipertexto/evolucion/trabajos/9798/3/222.htm.

Reyes, Dean. "*Santiago*: autorretrato en otro". *Portal del cine y del audiovisual latinoamericano y caribeño*. 23 ago. 2007. Web. 20 mar. 2023. http://cinelatinoamericano.org/texto.aspx?cod=675.

Ricagno, Alejandro. "El Faraón Santiago (sobre el film *Santiago* de Joao Moreira Salles)". *La otra*. 25 set. 2010. Blog. 20 mar. 2023. https://tallerlaotra.blogspot.com/2010/09/el-faraon-santiago.html?m=1.

Ricciarelli, Cecilia. *El cine documental según Patricio Guzmán*. Bogotá: Impresol, 2011. Impreso.

Richard, Nelly. "La crítica de la memoria". *Cuadernos de Literatura*, 8.15 (2003): 187–93. Impreso.

Richter, Hans. *The Struggle for the Film: Towards a Socially Responsible Cinema*. Nueva York: St. Martin's Press, 1986. Impreso.

Ricoeur, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Arrecife, 1998. Impreso.

---. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004. Impreso.

Ricoy, Carmen. *Contribución sobre los paradigmas de investigación*. Revista do Centro de Educação, 31.1 (2006): 11–22. Impreso.

Riegl, Aloïs. *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*. Madrid: Editorial Visor Distribuciones, 1987. Impreso.

"Rivas". *Memoria Viva*. Web. 12 abr. 2023. https://memoriaviva.com/nuevaweb/criminales/criminales-r/rivas-gonzalez-adriana-elcira/.

Roche Cárcel, Juan. "La construcción cultural de la realidad social en la Modernidad". *Papers: Revista de Sociologia*, 77 (2005): 11–42. Impreso.

Rodrigo Alsina, Miquel. *Los modelos de la comunicación*. Madrid: Ed. Tecnos, 1989. Impreso.

Romaguera, Joaquim y Homero Alsina. *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra, 1989. Impreso.

Rosenblatt, Louise. "Language, Literature and Values". *Language, Schooling and Society*. Eds. Tchudi, Stephen e International Federation for the Teaching of English. Nueva Jersey: Boynton/Cook Publishers, 1985. 64–80. Impreso.

---. *Literature As Exploration*. Nueva York: D. Appleton-Century Co, 1938. Impreso.

---. *The Reader, the Text, the Poem: The Transactional Theory of the Literary Work*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1994. Impreso.

---. "Writing and Reading: The Transactional Theory. Technical Report No. 416". Illinois: University of Illinois at Urbana-Champaign. 1988. PDF. 19 mayo 2022. https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED292062.pdf.

Rousseau, Jean-Jacques. *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*. Madrid: Alianza, 1990. Impreso.

Rubio Marco, Salvador. "Documentalidad y subjetividad: la imagen verídica (una aproximación al nuevo documental desde la estética analítica)". *Revista de Filosofía*, 39 (2006): 169–79. Impreso.

---. “¿Existe una emocionalidad específicamente documental?”. *Enrahonar*, 38/39 (2007): 37–44. Impreso.

Los Rubios. Albertina Carri. Women Make Movies, 2003. DVD.

Ruiz Lagier, Rocío. “México ¿la dictadura perfecta?”. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 38 (2019): s.p. 14 ene. 2020. Web. 19 mayo 2023. https://journals.openedition.org/alhim/8256?lang=es.

“Salvador Allende”. *Wikipedia: The Free Encyclopedia.* Wikimedia Foundation. 12 mar. 2023. https://es.wikipedia.org/wiki/Salvador_Allende.

Sánchez, Guillermo. “El error en la definición de «capitalismo» de la RAE”. *Econo-Mía [y Tuya]*. Blog. 19 ene. 2021. https://econo-miaytuya.blogspot.com/2015/11/el-error-en-la-definicion-de.html.

Sánchez Jaramillo, Luis Fernando. “La historia como ciencia”. *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos*, 1.1 (2005): 54–82. Impreso.

Sandell, Jillian. “The Proximity of the Here and the Urgency of the Now: Lourdes Portillo’s *Señorita Extraviada*”. *Social Identities*, 19.3-4 (2013): 454–67. Impreso.

San Martín Sala, Javier. *Antropología filosófica I. De la antropología científica a la filosófica*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), 2013. Impreso.

Santiago (Uma reflexão sobre o material bruto). João Moreira Salles. Videofilmes Produções Artísticas, 2007. DVD.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005. Impreso.

Sartori, Giovanni. *Partidos y sistemas de partidos: marco para un análisis*. Madrid: Alianza Editorial, 2012. Impreso.

Sartre, Jean Paul. “Préface à l’edition de 1961”. *Les damnés de la terre*. Ed. Frantz Fanon. París: Éditions La Découverte & Syros, 2002. Impreso.

Sauvy, Alfred. “Trois mondes, une planète”. *L’Observateur*, 118 (1952): 14. Impreso.

Schaeffer, Jean-Marie: “Narración ficcional vs. factual”. Trad. Analía Reale. PDF. 15 mar. 2022. http://tallerdeexpresion1.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/123/2012/04/Narracion_ficcional-vs-factual.pdf.

Schenk, Irmbert. “Los inicios del cine monumental italiano: de *La presa di Roma* [*La conquista de Roma*] (1905) a *Cabiria* (1914)”. *Cien años de cine: desde los orígenes hasta su establecimiento como medio: 1895-1924*. Ed. Werner Faulstich. Madrid: Siglo XXI Editores, 1997. 170–90. Impreso.

Scherbovsky, Natacha. “Usos y estrategias de lo real en la construcción del cine revolucionario de Patricio Guzmán. El caso del documental *La batalla de Chile*”. Disertación. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO). Ecuador, 2016. Impreso.

Schütz, Alfred y Thomas Luckmann. *Las estructuras del mundo de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1973. Impreso.

“Segunda República española”. *Wikipedia: The Free Encyclopedia.* Wikimedia Foundation. Web. 25 ene. 2022. https://es.wikipedia.org/wiki/Segunda_Rep%C3%BAblica_espa%C3%B1ola.

Sellés, Magdalena. *El documental*. Barcelona: Editorial UOC, 2008. Impreso.

---. “El documental: un compromís polític”. *Trípodos*, 16 (2004): 59–81. Impreso.

“Sensacionalismo”. *Wikipedia: The Free Encyclopedia.* Wikimedia Foundation. 16 mar. 2023. https://es.wikipedia.org/wiki/Sensacionalismo.

Señorita Extraviada. Lourdes Portillo. Women Make Movies, 2001. DVD.

Shannon, Claude y Warren Weaver. *The Mathematical Theory of Communication*. Urbana: The University of Illinois Press, 1949. Impreso.

Shohat, Ella y Robert Stam. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós, 2002. Impreso.

Silva Escobar, Juan Pablo. "El Nuevo Cine Argentino de los años sesenta. Ideología y utopía del cine como arma revolucionaria". *Revista Chilena de Antropología Visual*, 17 (2011): 1–20. Impreso.

Smaill, Belinda. *The Documentary: Politics, Emotion, Culture*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2010. Impreso.

"Sobre el Parque de la Memoria". *Parque de la Memoria - Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado*. Web. 2 mar. 2017. https://parquedelamemoria.org.ar/parque/.

"Socialismo utópico". *Wikipedia: The Free Encyclopedia.* Wikimedia Foundation. Web. 18 feb. 2021. https://es.wikipedia.org/wiki/Socialismo_ut%C3%B3pico.

Solanas, Fernando. "*La hora de los hornos* (1968). Carta a los espectadores en ocasión al reestreno en mayo de 1989". *El Ortiba. Colectivo de Cultura Popular*. Web. 30 ene. 2023. *http://www.elortiba.org/old/hornos.html*.

Solanas, Fernando y Octavio Getino. "El cine como hecho político". *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1979. 125–70. Impreso.

---. "Cine militante: una categoría interna del Tercer Cine. Marzo 1971". *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1979. 121–23. Impreso.

---. "Hacia un Tercer Cine. Octubre 1969". *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1979. 55–91. Impreso.

Soler, Llorenç. *La realización de documentales y reportajes para televisión*. Barcelona: Cims, 1998. Impreso.

Solís Delgadillo, Juan Mario. "La memoria como conflicto social: aspectos político-institucionales que influyen en las políticas hacia el pasado en Argentina y Chile". *Anuari del conflicte social*, 3 (2013): 956–1006. Impreso.

Sordo, Giuliana. "¿Por qué los desaparecidos son 30.000?". *La primera piedra*. 21 mar. 2018. Web. 19 mar. 2023. https://www.laprimerapiedra.com.ar/2018/03/por-que-los-desaparecidos-son-30000/.

Stanzel, Franz. *A Theory of Narrative*. Cambridge: Cambridge UP, [1979] 1984. Impreso.

---. *Typische Formen des Romans*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1964. Impreso.

"Supra-". Wiktionary*: The Free Dictionary*. Wikimedia Foundation. Web. 7 ene. 2021. https://es.wiktionary.org/wiki/supra.

Sussex, Elizabeth. *The Rise and Fall of the British Documentary*. Berkeley: The University of California Press, 1975. Impreso.

Tal, Tzvi. *Pantallas y revolución. Una visión comparativa del Cine Liberación y el Cinema Novo*. Buenos Aires: Lumière, 2005. Impreso.

Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos, 1992. Impreso.

"Técnicas de investigación". *Enciclopedia Concepto*. Editorial Etecé. Web. 14 mayo 2023. https://concepto.de/tecnicas-de-investigacion/#:~:text=Las%20t%C3%A9cnicas%20de%20investigaci%C3%B3n%20son,una%20metodolog%C3%ADa%20de%20investigaci%C3%B3n%20determinada.

"Teoría dos demonios". *Wikipedia: The Free Encyclopedia*. Wikimedia Foundation. 16 mar. 2023. https://es.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa_de_los_dos_demonios.

Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2008. Impreso.

Toffler, Alvin. *Future Shock*. Nueva York: Bantam Books, 1996. Impreso.

---. *La tercera ola*. Bogotá: Plaza & Janes, 1980. Impreso.

"La Transición española". Dir. Elías Andrés y Victoria Prego. *Televisión Española*. Web. 23 jun. 2023. https://www.rtve.es/play/videos/la-transicion/.

Torres, Héctor. "A Conversation with Lourdes Portillo". *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, 34.1 (2004): 66–72. Impreso.

Traverso, Enzo. "Quienes se oponen a la recuperación de la memoria histórica tienen algo que ocultar del pasado". *Revista Campus Digital* (2008): s.p. Web. 14 nov. 2020. https://edit.um.es/campusdigital/enzo-traverso-historiador-italiano/.

Treviño Moreno, Pedro. "Apuntes para una definición de Modernidad". *Modernidad y posmodernidad: la crisis de los paradigmas y valores*. Ed. Zidane Zeraoui. México: Editorial Limusa, 2000. 9–25. Impreso.

Uribe Sánchez, José Luis Eduardo. "El pensamiento complejo de Edgar Morin, una posible solución a nuestro acontecer político, social y económico". *Espacios Públicos*, 12.26 (2009): 229–42. Impreso.

Urquízar Herrera, Antonio. *Historiografía del Arte*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2017. Impreso.

Urrea, Ángela. “Documental: Santiago”. *Antropología Visual 2010-2012*. 29 nov. 2011. Blog. 20 mar. 2023. https://antropologiavisual2010.blogspot.com/2011/11/documental-santiago-comentado-por.html?m=1.

Valenzuela, Valeria. “Análisis de *Señorita Extraviada* (Lourdes Portillo, México, 2001)”. *Tendencias en el cine mexicano contemporáneo: ficción y documental. Diversas miradas*. Eds. Alejandra Jablonska, et al. Londres: Editorial Académica Española/Lambert Academic Publishing, 2011. 55–78. Impreso.

---. “*Santiago (Uma reflexão sobre o material bruto)*. Reflexiones sobre Santiago”. *La Fuga*, 10 (2009): s.p. Web. 20 abr. 2023. https://lafuga.cl/santiago-uma-reflexao-sobre-o-material-bruto/371.

Vallejos, Juan Ignacio. “*Los Rubios*: Intelectuales, Crítica Histórica y Tragedia”. *El interpretador*, 24 (2006): 1–16. PDF. 18 feb. 2023. https://www.academia.edu/12619048/Los_Rubios_Intelectuales_Cri_tica_Histo_rica_y_Tragedia.

Varda, Agnès. *Agnès Varda: Interviews*. Ed. Thomas Jefferson Kline. Jackson: University Press of Mississippi, 2014. Impreso.

Vásquez Rocca, Adolfo. “La posmodernidad: Nuevo régimen de verdad, violencia, metafísica y fin de los metarrelatos”. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 29 (2011): 1–16. PDF. https://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/NOMA1111140285A/25665.

Vattimo, Gianni. *El pensamiento débil*. Milán: Idee/Feltrinell, 1983. Impreso.

Vicens Vives, Jaime. *Manual de historia económica de España*. Barcelona: Editorial Vicans-Vives, 1970. Impreso.

"Vicente de Haro Romo: "En la posmodernidad, el parámetro de la realidad es la ficción". *Universidad de Piura (UDEP)*. 14 mayo 2018. Web. 6 oct. 2022. https://www.udep.edu.pe/hoy/2018/05/en-la-posmodernidad-el-parametro-de-la-realidad-es-la-ficcion/.

Vidal Bonifaz, Rosario. *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado en México (1895-1940)*. México: Miguel Ángel Porrúa, 2010. Impreso.

Vilas, Carlos. "Actores, sujetos, movimientos: ¿Dónde quedaron las clases?". *Revista de Ciencias Sociales*, 4 (1996): 113–42. Impreso.

Villaseñor, María Cristina. "An Interview with Lourdes Portillo". *Risk/Riesgo* 2.3 (2003): 110–79. Impreso.

Vinyes, Ricard. *Diccionario de la memoria colectiva*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2018. Impreso.

Wayne, Mike. *Political Film. The Dialectics of Third Cinema*. Londres: Pluto Press, 2001. Impreso.

Weber, Max. *Wirtschaft und Gesellschaft [Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva]*. Tubinga: JCB Mohr, 1976. Impreso.

Weinrichter, Antonio. *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores, 2004. Impreso.

Wieviorka, Annette. *The Era of the Witness*. Nueva York: Cornell UP, 2006. Impreso.

Winston, Brian. "The Tradition of the Victim in Griersonian Documentary". *New Challenges for Documentary*. Ed. Alan Rosenthal. Berkeley: University of California Press, 1988. 269–87. Impreso.

Wolkowicz, Paula. "*La hora de los hornos* del Grupo Cine Liberación y la construcción de un peronismo revolucionario". *V Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP)*. La Plata, dic. 10–12, 2008. PDF. https://www.aacademica.org/000-096/198.pdf.

Wolpe, Joseph. *La práctica de la terapia de la conducta*. México: Trillas, 1977. Impreso.

Wood, David. "Memorias de una mexicana: la revolución como monumento fílmico". *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*, 75 (2009): 145–70. Impreso.

Woolley, Benjamin. *El universo virtual*. Madrid: Acento editorial, 1994. Impreso.

Yanco, Ezequiel. "La desaparición forzada de personas y los límites de la representación cinematográfica en *Los rubios*". *V Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP)*. La Plata, dic. 10–12, 2008. PDF. https://www.aacademica.org/000-096/187.pdf.

Young, James. *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Haven: Yale UP, 2000. Impreso.

---. "The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today". *Critical Inquiry*, 18.2 (1992): 267–96. Impreso.

---. "Cuando las piedras hablan". *Revista Puentes*, 1.1 (2000): 80–93. Impreso.

---. "Memory and Counter-memory: The End of the Monument in Germany". *Harvard Design Magazine*, 9 (1999): 1–10. Impreso.

---. *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. New Haven: Yale UP, 1993. Impreso.

Yusta Rodrigo, Mercedes. “¿«Memoria versus justicia»? La «recuperación de la memoria histórica» en la España actual”. *Amnis*, 2 (2011): s.p. Web. 22 oct. 2020. https://journals.openedition.org/amnis/1482#bodyftn3.

Zorrilla, Daniel. “La voz de la estatua. *Santiago* (2007) de João Moreira Salles”. *Correspondencias: cine y pensamiento* (2020): s.p. Web. 15 mar. 2023. http://correspondenciascine.com/2020/11/seminario-de-critica-de-cine-santiago-de-joao-moreira-salles/.

Zylberman, Lior. “Imágenes ausentes. Documental performativo, testigo y testimonio”. *Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio*, 11 (2017): 141–57. Impreso.