



VNiVERSIDAD
D SALAMANCA

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

TESIS DOCTORAL

El cine documental en América Latina. Una perspectiva de género
(Tomo I).

Trabajo presentado por:
PABLO CALVO DE CASTRO

Directoras
Dra. María Begoña Gutiérrez San Miguel y
Dra. María Marcos Ramos

Salamanca, 2017

Universidad de Salamanca
Programa de Doctorado: Estudios interdisciplinarios de Género y
políticas de igualdad.

Tesis doctoral.

El cine documental en América Latina.
Una perspectiva de género.

Trabajo presentado por:
Pablo Calvo de Castro

Directoras
Dra. María Begoña Gutiérrez San Miguel y
Dra. María Marcos Ramos

Salamanca, 2017

Agradecimientos

Durante el periodo final de la elaboración de este trabajo la vida me llevó a instalar mi residencia en Bogotá. La inmersión en la realidad latinoamericana no podía llegar en mejor momento, ya que tuve la oportunidad de poner en perspectiva numerosos aspectos de la historia de esta región a través de las conversaciones con amigos, conocidos o, simplemente, habitantes de este magnífico país. Colombia guarda, a mi juicio, una intensa similitud con el contexto latinoamericano. Si la lengua y la cultura latina funcionan como nexo de unión de las diferentes regiones del país, cada una de ellas atesora una marcada idiosincrasia que, como pasa con América Latina, otorga una fuerte identidad a sus miembros. Por ello, en primer, lugar me gustaría transmitir mi agradecimiento a las personas que habitan esta tierra maravillosa, por su hospitalidad y por permitirme conocer su realidad y su particular forma de ver el mundo.

En segundo lugar, me gustaría mostrar mi agradecimiento y mi profunda admiración a todos los realizadores y todas las realizadoras de cine documental: Silvino Santos, Agesilau de Araújo, Edmundo Urrutia, Rodolpho Rex Lustig, Adalberto Kemeny, Roque Funes, Thomaz Reis, Carmen Toscano, Jorge Ruíz, Augusto Roca, Julio García Espinosa, Carlos Velo, Sergio Bravo, Margot Benacerraf, Joaquim Pedro de Andrade, Fernando Birri, Linduarte Noronha, César Villanueva, Eulogio Nishiyama, Luís Figueroa, Orlando Jiménez Leal, Alberto Cabrera Infante, Geraldo Sarno, Santiago Álvarez, Arnaldo Jabor, Octavio Cortázar, Fernando “Pino” Solanas, Nicolás Guillén Landrián, Jorge Prelorán, Gabriela Samper, Ugo Ulive, Claudio Sapiaín, Óscar Valdés, Raymundo Gleyser, Marta Rodríguez, Jorge Silva, João Batista de Andrade, Patricio Guzmán, Manuel de Pedro, Arturo Ripstein, Paul Leduc, Luís Ospina, Carlos Mayolo, Nicolás Echevarría, Carlos Azpurúa, Pedro Chaskel, Gustavo Guayasamín, Igor Guayasamín, Jorge Bodanzky, Wolf Gauer, Angelina Vázquez, Eduardo Coutinho, Enrique Colina, Miguel Littín, Mari Carmen de Lara, Carlos Echeverría, Ignacio Agüero, Jorge Furtado, Ana Poliak, Jorge Luís Sánchez, Vincent Carelli, Dominique Gallois, Helena Solberg, Walter Salles, Aldo Garay, Gonzalo Arijón, Virginia Martínez, Carmen Guarini, Marcelo Céspedes, Ricardo Larraín, Víctor Bailo, Daniel Stefanello, Marcelo Masagão, Juan Carlos Rulfo, Leonardo Favio, María Inés Roqué, Ulises Rosell, João Jardim, Walter Carvalho, Bettina Perut, Iván Osnovikoff, Florence Jaugey,

Mariana Arruti, Albertina Carri, Lorena Muñoz, Sergio Wolf, Liliana Sulzbach, María Augusta Ramos, José Luís Torres Leiva, Fernando López Escrivá, Marília Rocha, Alejandra Islas, Ramiro Gómez, Federico León, Marcos Martínez, Nicolás Prividera, Alejandro Landes, Cao Guimarães, João Moreira Salles, Sebastián Moreno, Everardo González, Patricia Ortega, Andrés di Tella, Eugenio Polgovsky, Roberto Hernández, Geoffrey Smith, José Pedro Charlo, Susana Barriga, Marcel Gonnet Wainmayer, Aaron L. Schock, Renate Costa, Néstor Frenkel, Mauricio Rial Banti, Yanilú Ojeda y Aranaga Epieyu -y a todos los integrantes de los equipos de producción: operadores de cámara, guionistas, directores de fotografía, sonidistas, montadores, productores, etc.- presentes en este trabajo, que con sus películas demuestran una verdadera y pura vocación por un oficio que, aunque de limitado impacto e injusto, por escaso, reconocimiento social, constituye una herramienta fundamental para dejar constancia de la historia del mundo en el que vivimos.

También quiero expresar un especial agradecimiento al equipo de profesionales que forma parte de los servicios administrativos de tercer ciclo de la Universidad de Salamanca, por poner todas las facilidades a la hora de tramitar los aspectos administrativos desde la distancia. Además, quiero agradecer a la comisión académica del Programa de Doctorado Estudios Interdisciplinarios de Género y Políticas de Igualdad y en especial a su coordinadora, la Doctora Dña. Marta del Pozo Pérez, por acogerme en el mismo y por permitirme llevar a cabo este trabajo con el que he disfrutado cada día.

Por último, mi más sincero agradecimiento a la Doctora María Marcos Ramos y a la Doctora Begoña Gutiérrez San Miguel, las dos directoras de este trabajo de tesis, por guiarme en este proceso y no dejarme perder la perspectiva en un tema tan apasionante como no exento de las injusticias y polémicas que son inherentes a la realidad latinoamericana. Gracias, de corazón, porque sin vuestro consejo, vuestra paciencia, vuestros conocimientos y toda vuestra ayuda, hubiera sido imposible darle forma a este trabajo de tesis doctoral.

1. Introducción.....	13
2. Objetivos e hipótesis de trabajo.....	21
2.1. Objetivos de trabajo.....	23
2.2. Hipótesis de trabajo.....	24
3. Marco teórico y metodológico.....	27
3.1. Aproximación teórica al concepto de cine documental.....	32
3.2. La realidad, su representación y la eterna dialéctica entre ficción y no ficción.....	43
3.3. La autorreferencialidad en el cine documental.....	47
3.4. Subgéneros en el documental: tentativas de clasificación.....	50
3.4.1. Erik Barnouw y la clasificación con base en la historiografía.....	51
3.4.2. Michael Renov y la teoría poética.....	53
3.4.3. Bill Nichols y los modelos de representación.....	55
3.5. El concepto de análisis filmico.....	62
3.6. Descripción de las técnicas analíticas concretas utilizadas en este trabajo.....	63
3.7. Elaboración de la ficha de análisis.....	68
3.8. Criterios para la selección de la muestra.....	71
4. La Historia del cine documental.....	77
4.1. Los orígenes del cinematógrafo.....	79
4.1.1. Una herramienta para el registro de la realidad. Su implantación y difusión a nivel mundial.....	79
4.1.2. Los proto-documentales. Modelos de hibridación con la ficción.....	82
4.1.3. La influencia de la fotografía documental en el cine documental.....	85
4.2. Los inicios. Los pioneros: Robert Flaherty y Dziga Vertov. La instauración de varias maneras de contar una misma realidad. Las sinfonías y el documental pictórico.....	87
4.2.1. Robert Flaherty y la creación de una narrativa.....	87
4.2.2. Dziga Vertov, el cine ojo y la producción del gigante soviético.....	90
4.2.3. La consolidación. La relación del cine documental con distintas disciplinas artísticas. Las sinfonías y el documental pictórico.....	93
4.3. La década de 1930. La llegada del sonido en la Gran Depresión.....	95
4.3.1. John Grierson. El documental con función didáctica.....	95
4.3.2. Leni Riefenstahl. El cine al servicio de la causa.....	98
4.3.3. El cine documental institucional en Estados Unidos. Las Ligas Cinematográficas y Frontier Films.....	101
4.3.4. El cine documental en Japón: Fumio Kamei y Akira Iwasaki.....	103
4.3.5. Joris Ivens y el cine documental transfronterizo.....	104

4.3.6. Buñuel, el representante español con <i>Las Urdes, tierra sin pan</i> (1933).	106
4.4. El cine documental en la Segunda Guerra Mundial.	108
4.5. 1950. El documental de observación y el documental interactivo. La llegada del Cine Directo y sus derivaciones.	114
4.5.1. El <i>Free Cinema</i> británico. El documental en la calle.	117
4.5.2. La llegada de la televisión y su influencia en el cine documental.	119
4.5.3. El <i>Cinema Verité</i> . El Cine Directo desde Francia.	121
4.5.4. El <i>Direct Cinema</i> en Estados Unidos. " <i>Fly on the soup</i> " vs " <i>Fly on the wall</i> ".	123
4.5.5. El <i>Candid Eye</i> . El Cine Directo desde Canadá.	125
4.6. Los años setenta. La televisión y la cinta magnética.	126
4.6.1 El nacimiento del documental de naturaleza, dos ejemplos: Jaques Cousteau y Félix Rodríguez de la Fuente.	128
4.7. Los años ochenta. En la variedad está el gusto.	130
4.8. El cine documental contemporáneo. 1990 – 2017. La revolución digital.	132
4.8.1. El documental de <i>found footage</i> .	135
4.8.2. El documental histórico y la ficción documentalizada.	136
4.8.3. El <i>documentary game</i> o <i>docugame</i> .	137
4.8.4. El cine ensayo.	138
4.9. Conclusión.	139
5. Revisión histórica del cine documental en América Latina	141
5.1. Un breve recorrido por la historia de América Latina para comprender las motivaciones del cine documental.	143
5.1.1. Consideraciones formales.	143
5.1.2. Periodo colonial (s. XV- s. XVII).	143
5.1.3. Los procesos de emancipación en América Latina (s. XVII- s. XIX).	151
5.1.4. La América independiente (s. XIX-1898-1903).	152
5.1.5. La consolidación de los Estados (1903-1930).	155
5.1.6. La madurez del neocolonialismo (1930-1960).	159
5.1.7. La vuelta de los militares y los retos inconclusos (1960-1980).	162
5.1.8. La crisis de la deuda y el final de los modelos de desarrollo (1980-1990).	164
5.1.9. La consolidación de la democracia (1990-2017).	165
5.1.10. La evolución del movimiento indígena.	168
5.2. Conceptos previos para entender la historia del cine documental en América Latina.	174
5.3. Los pioneros del cine documental en América Latina.	176
5.4. Años cuarenta y cincuenta: la llegada del sonido.	184
5.4.1. La influencia del neorrealismo en el cine documental de América Latina.	192
5.4.2. Nelson Pereira dos Santos.	193
5.4.3. Fernando Birri.	194
5.5. Años sesenta y setenta: El Nuevo Cine en América Latina y el exilio.	196

5.5.1. El Cinema Novo brasileño.....	198
5.5.2. El cine de los sesenta en Argentina. El Grupo Cine Liberación y el Grupo Cine Base.	202
5.5.2.1. El grupo Cine Liberación.	202
5.5.2.2. El grupo Cine de la Base.	204
5.5.3. El cine de los sesenta en Chile.	207
5.5.4. La creación del ICAIC en la Cuba Revolucionaria.	210
5.5.5. Colombia: el cine social Marta Rodríguez y Jorge Silva y el cambio de paradigma.	214
5.5.6. Bolivia y la constante hibridación con la ficción.	217
5.7. Años noventa – 2015: consolidación de una herramienta para el cambio social.	224
5.7.1. El resurgimiento del cine militante en Argentina.	229
5.7.2. La importancia de los nuevos canales de difusión para el cine documental.	232
6. Análisis de la muestra.....	233
6.1. <i>No Paiz das Amazonas</i> (Silvino Santos y Agesilau de Araújo, 1922, Brasil).	236
6.2. <i>El corazón de una nación</i> (Edmundo Urrutia, 1928, Chile).	239
6.3. <i>São Paulo, a symphonia da metrópole</i> (Rodolpho Rex Lustig y Adalberto Kemeny, 1929, Brasil).	241
6.4. <i>En el infierno del Chaco</i> (Roque Funes, 1932, Argentina - Paraguay).	244
6.5. <i>Ao redor do Brasil: Aspectos do interior e das fronteiras brasileiras</i> (Thomaz Reis, 1932, Brasil).	246
6.6. <i>Memorias de un mexicano</i> (Carmen Toscano, 1950, México).	249
6.7. <i>Vuelve Sebastiana (Los Chipayas)</i> (Jorge Ruíz y Augusto Roca, 1953, Bolivia).	251
6.8. <i>El Mégano</i> (Julio García Espinosa, 1955, Cuba).	254
6.9. <i>¡Torero!</i> (Carlos Velo, 1956, México).	256
6.10. <i>Mimbre</i> (Sergio Bravo, 1957, Chile).	258
6.11. <i>Araya</i> (Margot Benacerraf, 1959, Venezuela).	260
6.12. <i>O mestre de Apipucos e o poeta do Castelo</i> (Joaquim Pedro de Andrade, 1959, Brasil).	263
6.13. <i>Tire Die</i> (Fernando Birri, 1958-1960, Argentina).	265
6.14. <i>Aruanda</i> (Linduarte Noronha, 1960, Brasil).	267
6.15. <i>Láminas de Almahue</i> (Sergio Bravo, 1961, Chile).	269
6.16. <i>Kukuli</i> (César Villanueva, Eulogio Nishiyama y Luis Figueroa, 1961, Perú).	271
6.17. <i>P.M.</i> (Orlando Jiménez Leal y Alberto Cabrera Infante, 1961, Cuba).	273
6.18. <i>Viramundo</i> (Geraldo Sarno, 1964, Brasil).	275
6.19. <i>Now!</i> (Santiago Álvarez, 1965, Cuba).	277
6.20. <i>Opinião pública</i> (Arnaldo Jabor, 1967, Brasil).	279
6.21. <i>Por primera vez</i> (Octavio Cortázar, 1967, Cuba).	281
6.22. <i>La hora de los hornos</i> (Fernando E. Solanas, 1968, Argentina).	283
6.23. <i>Coffea Arábica</i> (Nicolás Guillén Landrián, 1968, Cuba).	286

6.24. <i>Hermógenes Cayo (Imaginero)</i> (Jorge Prelorán, 1969, Argentina).....	288
6.25. <i>Los santísimos hermanos</i> (Gabriela Samper, 1969, Colombia).....	290
6.26. <i>Caracas: dos o tres cosas (Descartes de un Film inconcluso)</i> (Ugo Ulive, 1969, Venezuela).....	292
6.27. <i>¡Basta!</i> (Ugo Ulive, 1970, Venezuela).....	294
6.28. <i>Escuela Santa María de Iquique</i> (Claudio Sapiaín, 1970, Chile).....	296
6.29. <i>Escenas de los muelles</i> (Óscar Valdés, 1970, Cuba).....	298
6.30. <i>México, la revolución congelada</i> (Raymundo Gleyzer, 1970, México - Argentina)...	300
6.31. <i>Chircales</i> (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1972, Colombia).....	302
6.32. <i>Migrantes</i> (João Batista de Andrade, 1972, Brasil).....	304
6.33. <i>La batalla de Chile. La insurrección de la burguesía</i> (Patricio Guzmán, 1973, Chile).....	306
6.34. <i>Juan Vicente Gómez y su época</i> (Manuel de Pedro, 1975, Venezuela).....	309
6.35. <i>Lecumberri, El Palacio Negro</i> (Arturo Ripstein, 1976, México).....	311
6.36. <i>Etnocidio: Notas sobre el Mezquital</i> (Paul Leduc, 1976, México-Canadá).....	313
6.37. <i>Agarrando pueblo (Vampiros de la miseria)</i> (Luis Ospina y Carlos Mayolo, 1978, Colombia).....	315
6.38. <i>Yo hablo a Caracas</i> (Carlos Azpurúa, 1978, Venezuela).....	317
6.39. <i>María Sabina, mujer espíritu</i> (Nicolás Echevarría, 1979, México).....	320
6.40. <i>Los ojos como mi papá</i> (Pedro Chaskel, 1979, Cuba).....	322
6.41. <i>Los hieleros del Chimborazo</i> (Gustavo Guayasamín e Igor Guayasamín, 1980, Ecuador).....	324
6.42. <i>Terceiro Milenio</i> (Jorge Bodanzky y Wolf Gauer, 1981, Brasil-Alemania).....	326
6.43. <i>Presencia lejana</i> (Angelina Vázquez, 1982, Chile-Finlandia).....	328
6.44. <i>Cabra marcado para morir</i> (Eduardo Coutinho, 1984, Brasil).....	330
6.45. <i>Vecinos</i> (Enrique Colina, 1985, Cuba).....	332
6.46. <i>Acta general de Chile</i> (Miguel Littín, 1986, Chile).....	334
6.47. <i>No les pedimos un viaje a la luna</i> (Mari Carmen de Lara, 1986, México).....	337
6.48. <i>Juan como si nada hubiera sucedido</i> (Carlos Echeverría, 1987, Argentina).....	339
6.49. <i>Chapucerías</i> (Enrique Colina, 1987, Cuba).....	341
6.50. <i>Cien niños esperando un tren</i> (Ignacio Agüero, 1988, Chile).....	343
6.51. <i>La Isla de las Flores / Ilha das Flores</i> (Jorge Furtado, 1989, Brasil).....	345
6.52. <i>¡Qué vivan los Crotos!</i> (Ana Poliak, 1990, Argentina).....	347
6.53. <i>El Fanguito</i> (Jorge Luis Sánchez, 1990, Cuba).....	349
6.54. <i>A arca dos Zo'é</i> (Vincent Carelli y Dominique Gallois, 1993, Brasil).....	351
6.55. <i>Carmen Miranda. Bananas is my business</i> (Helena Solberg, 1995, Brasil).....	353
6.56. <i>Socorro Nobre</i> (Walter Salles, 1995, Brasil).....	355
6.57. <i>Yo la más tremendo</i> (Aldo Garay, 1995, Uruguay).....	357
6.58. <i>Por esos ojos</i> (Gonzalo Arijón y Virginia Martínez, 1997, Uruguay).....	359
6.59. <i>Tinta roja</i> (Carmen Guarini y Marcelo Céspedes, 1997, Argentina).....	361
6.60. <i>Pasos de Baile</i> (Ricardo Larrain, 1998, Chile).....	363

6.61. <i>Nos que aquí estamos por vos esperamos</i> (Marcelo Masagão, 1998, Brasil).....	365
6.62. <i>H.G.O. (Héctor Germán Oesterheld)</i> (Victor Bailo y Daniel Stefanello, 1999, Argentina).....	367
6.63. <i>Del olvido al no me acuerdo</i> (Juan Carlos Rulfo, 1999, México).....	369
6.64. <i>Perón, sinfonía de un sentimiento</i> (Leonardo Favio, 1999, Argentina).....	371
6.65. <i>Papá Iván</i> (María Inés Roqué, 2000, Argentina-México).....	373
6.66. <i>Bonanza en vías de extinción</i> (Ulises Rosell, 2001, Argentina).....	375
6.67. <i>Ventana del alma</i> (João Jardim y Walter Carvalho, 2001, Brasil).....	377
6.68. <i>Un hombre aparte</i> (Bettina Perut e Iván Osnovikoff, 2001, Chile).....	379
6.69. <i>La isla de los niños perdidos</i> (Florence Jaugey, 2001, Nicaragua).....	382
6.70. <i>Trelew</i> (Mariana Arruti, 2003, Argentina).....	384
6.71. <i>Los Rubios</i> (Albertina Carri, 2003, Argentina).....	386
6.72. <i>Yo no sé qué me han hecho tus ojos</i> (Lorena Muñoz y Sergio Wolf, 2003, Argentina).....	388
6.73. <i>La cárcel y la calle</i> (Liliana Sulzbach, 2004, Brasil).....	390
6.74. <i>Justicia</i> (María Augusta Ramos, 2004, Brasil - Holanda).....	392
6.75. <i>Ningún lugar en ninguna parte</i> (José Luis Torres Leiva, 2004, Chile).....	394
6.76. <i>Hotel Gondolín</i> (Fernando López Escrivá, 2005, Argentina).....	396
6.77. <i>Aboio</i> (Marília Rocha, 2005, Brasil).....	398
6.78. <i>Muxes: Auténticas, intrépidas y buscadoras de peligro</i> (Alejandra Islas, 2005, México).....	400
6.79. <i>Tierra roja</i> (Ramiro Gómez, 2006, Paraguay).....	402
6.80. <i>Estrellas</i> (Federico León y Marcos Martínez, 2007, Argentina).....	404
6.81. <i>M</i> (Nicolás Prividera, 2007, Argentina).....	406
6.82. <i>Cocalero</i> (Alejandro Landes, 2007, Argentina-Bolivia-Estados Unidos).....	408
6.83. <i>Caminante / Andarilho</i> (Cao Guimarães, 2007, Brasil).....	410
6.84. <i>Santiago</i> (João Moreira Salles, 2007, Brasil).....	412
6.85. <i>La ciudad de los fotógrafos</i> (Sebastián Moreno, 2007, Chile).....	414
6.86. <i>Los ladrones viejos. Las leyendas de artegío</i> (Everardo González, 2007, México).....	416
6.87. <i>Kata Ou-Outa (Vivir-Morir)</i> (Patricia Ortega, 2007, Venezuela).....	418
6.88. <i>Fotografías</i> (Andrés di Tella, 2007, Argentina).....	420
6.89. <i>Los «bolos» en Cuba y la eterna amistad</i> (Enrique Colina, 2008, Cuba).....	422
6.90. <i>Los herederos</i> (Eugenio Polgovsky, 2008, México).....	424
6.91. <i>Presunto culpable</i> (Roberto Hernández y Geoffrey Smith, 2008, México).....	426
6.92. <i>El círculo</i> (José Pedro Charlo y Aldo Garay, 2008, Uruguay).....	429
6.93. <i>Patria</i> (Susana Barriga, 2008, Cuba).....	431
6.94. <i>Claudia</i> (Marcel Gonnet Wainmayer, 2010, Argentina).....	433
6.95. <i>Circo</i> (Aaron L. Schock, 2010, México – Estados Unidos).....	435
6.96. <i>Cuchillo de palo</i> (Renate Costa, 2010, Paraguay-España).....	437
6.97. <i>Amateur</i> (Néstor Frenkel, 2011, Argentina).....	439

6.98. <i>Tren Paraguay</i> (Mauricio Rial Banti, 2011, Paraguay-Argentina).....	441
6.99. <i>Shawantama'ana (Lugar de espera)</i> (Yanilú Ojeda, 2012, Venezuela).....	443
6.100. <i>Wachikua (Nuestra historia)</i> (Aranaga Epicyu, 2014, Venezuela).....	445
7. Discusión de resultados y conclusiones	447
7.1. Evolución del género documental en América Latina a partir de las conclusiones obtenidas tras el análisis de la muestra.....	449
7.2. El cine documental latinoamericano en su contexto de producción.....	474
7.3. El cine documental en América Latina respecto a las coproducciones internacionales.....	479
7.4. La evolución de los soportes de registro y de la duración de las películas en el cine documental en América Latina. Las subcategorías en el documental latinoamericano.	487
7.4.1. Los soportes de registro en el cine documental latinoamericano desde sus comienzos hasta la llegada del vídeo.....	488
7.4.2. Los soportes de registro en el cine documental latinoamericano desde la consolidación del video en sus diferentes formatos.	490
7.4.3. Los soportes de registro en el cine documental latinoamericano a partir de la llegada de los formatos digitales.....	491
7.4.4. La evolución de la duración de las películas documentales a través de la historia del género en América Latina.	493
7.4.5. Las subcategorías en las que se divide el cine documental en América Latina.	496
7.5. La relación con la ficción y el uso de estrategias del cine argumental en el cine documental en América Latina.....	499
7.6. La presencia del gesto autorreferencial en los realizadores de cine documental en América Latina.	504
7.7. El papel de las mujeres tras las cámaras en el cine documental en América Latina y sus aportaciones al género.	512
7.8. Conclusión final, ¿se puede hablar de un cine documental latinoamericano?	524
8. Bibliografía.....	529

1. Introducción

La motivación para llevar a cabo un estudio integral de la cinematografía documental en América Latina surge diez años antes de finalizar este trabajo y lo hace por diversos factores. En primer lugar, la experiencia en el ámbito de la producción documental de quién suscribe esta investigación provocó la necesidad de ahondar de manera más incisiva sobre el género en un ámbito geográfico dotado de una idiosincrasia que convierte muchas de sus películas en auténticos referentes para los realizadores en activo de cualquier procedencia. A su vez, este análisis teórico y práctico motivó la reflexión sobre la ausencia de estudios académicos que abarquen toda la región y que establezcan una serie de líneas de encuentro entre las distintas cinematografías nacionales. Como tercer factor de relevancia, existía una fuerte motivación por comprobar la existencia de un verdadero cine documental latinoamericano en tanto respondiera a una serie de planteamientos que, tras el repaso a la historia de la región desde la colonización europea hasta la actualidad, se antojaban comunes. Por último, inscrito en este planteamiento de revisión general, se inscribe el matiz de género como elemento singular dentro de la evolución del cine documental. Este trabajo pretende establecer un itinerario particular de la evolución que han tenido las realizadoras dentro del panorama general de la cinematografía documental en América Latina a fin de identificar sus principales contribuciones a nivel formal y narrativo dentro de un contexto tradicionalmente dominado por los hombres.

Con estas premisas de partida se plantea un estudio global que enfrenta la temática desde distintas perspectivas a fin de lograr un diagnóstico de la realidad analizada. Para ello, la convergencia de distintos ámbitos de análisis solo era posible desde el punto de vista cualitativo, mediante el estudio del contexto histórico como elemento que afecta al entorno de producción de los realizadores y a las realidades documentadas en sus películas y de los avances técnicos que condicionan una manera de contar según el acceso a las herramientas en cada periodo y que modelan el discurso narrativo que a nivel formal asume el cine documental (Gómez Tarín y Marzal Felici, 2006b, p. 2 y Montiel, 2002, pp. 34-36). Por tanto, era necesario realizar un estudio de la evolución histórica de la región en tanto sirviera como contexto para entender la evolución del género, lo que también requería una revisión exhaustiva de la historia del cine documental a nivel global. Así, esta investigación se articula a partir de una revisión de la historia del cine documental a nivel general –analizado en el capítulo cuarto- que pone en contexto al cine documental latinoamericano -analizado en el capítulo quinto-. Este recorrido histórico pretende aclarar la trayectoria del género, pero

también situar cada film en su contexto, a fin de entender cuál va a ser el lugar en el que se sitúe cada título de la muestra analizada respecto al panorama general de la región.

La revisión de la historia del documental, en su evolución, tanto en América Latina como en el contexto global, se lleva a cabo desde la perspectiva de autores de relevancia que estudian este género audiovisual, pero también desde postulados aportados por autores que se acercan al documental desde el cine -sin distinción entre ficción y no ficción- y en ocasiones desde las reflexiones teóricas de los propios creadores. Son estos realizadores y directores en los que radica la responsabilidad de la creación y por tanto están en una posición de privilegio para hablar sobre su obra (Aumont, 2004, p. 7) pero también para teorizar sobre el género, algo que, como se verá, se ha ejercitado a lo largo de la historia. El cineasta contribuye con su obra a la cinematografía de un país o corriente determinada y, además, en ocasiones, aporta a la reflexión teórica, de modo que este proceso se convierte en un camino de ida y vuelta que enriquece el género documental en la región.

La presente investigación sigue los parámetros propuestos, en primer lugar, por los escasos autores que han afrontado el cine documental en América Latina desde una perspectiva global. Destaca Paulo Antonio Paranaguá (2003, p. 16) que denuncia que el cine documental en América Latina

sigue siendo considerado el pariente pobre del séptimo arte, cuando en realidad se trata de un género expresivo de las cinematografías del continente. [...] A pesar de ello, una imagen, mejor dicho, un prejuicio o un estereotipo se confunden con el documental latinoamericano, identificado con una película militante, pobre e improvisada, maniquea y burda, sin estructura ni originalidad.

Este trabajo trata de echar por tierra estas falsas premisas a través de la puesta en valor del cine documental como un género audiovisual con una riqueza y complejidad manifiestas y que hoy aporta gran número de títulos, pero también una nutrida reflexión teórica y académica que contribuye a su estudio y a su desarrollo como género. Autores como Fernando Birri (1964, 1988), Jorge Sanjinés (1978, 1989) o Glauber Rocha (1965) por citar solo algunos ejemplos, han realizado algunos de los proyectos más trascendentes de la historia del cine documental en América Latina, pero además han contribuido con sus ensayos y reflexiones teóricas a consolidarlo como un género con identidad propia respecto de la cinematografía documental a nivel global.

El mismo Paranaguá, en su obra cumbre *Cine documental en América Latina* (2003), quizá una de las más completas editadas en castellano, afirma en la justificación de su trabajo que “ninguna antología aspira a la exhaustividad, sino a la representatividad y a la variedad. Toda antología es una selección orientada” (Paranaguá, 2003, p. 75). Sin aspirar a que este trabajo asuma las dimensiones de una antología, pero aportando el análisis histórico-narrativo como signo diferenciador de otras recopilaciones o revisiones, pretende, como apunta Paranaguá (2003, p. 75) “presentar un amplio espectro de estrategias, temáticas y estéticas. Aunque algunas opciones merezcan discusión no se ha pretendido descartarlas, ni mucho menos excluir a nadie”. Todo lo contrario, ya que por lógicos motivos de capacidad y limitación temporal hay muchas películas y muchos realizadores que se han quedado fuera de la muestra y que son mencionados en otros epígrafes de este estudio con el anhelo de haber podido profundizar más en la esencia de su trabajo.

Para lograr los objetivos propuestos y tras la revisión teórica y metodológica llevada a cabo en el capítulo tercero de este trabajo, la aplicación de una ficha de análisis -confeccionada *ad-hoc*- a la muestra seleccionada ocupa el corpus central de esta investigación. Los aspectos referenciados en la ficha, conforme a lo establecido en los objetivos, implican una labor de recopilación bibliográfica y revisión del contexto histórico y de producción de cada película, así como el análisis pormenorizado de distintos elementos formales que se derivan en una serie de características que ponen a cada película en relación tanto con el resto de los títulos seleccionados para la muestra, como con el contexto general de la cinematografía documental latinoamericana.

Independientemente del resto de razones que han motivado la selección de la muestra analizada, se ha establecido un criterio de proporcionalidad en el que representar cada corriente y sus aportaciones al género documental dentro de cada momento histórico. Pero más allá de la improductiva intención de delimitar compartimentos estancos donde introducir cada película o realizador, para luego ver si hay alguna casilla vacía o en conflicto con la contigua, el objetivo es mirar todas estas corrientes con perspectiva, relacionándolas con otras y sobre todo encuadrándolas en su contexto histórico, con especial énfasis en las cuestiones formales del cine documental y en el contexto en el que se produce, pero sin dejar de lado las motivaciones que han llevado a realizar cada película, sujetas a constante reflexión y reevaluación, con la perspectiva que da la distancia.

Esta técnica de análisis cinematográfico se constituye como una herramienta que permite la revisión pormenorizada de los aspectos técnicos y formales del cine documental. Es además una guía que analiza numerosos títulos de manera aislada, lo que constituye una referencia para aquellos que estudien el documental con vocación documentalista y se enfrenten a las referencias históricas del género, pudiendo así incorporar las conclusiones derivadas de su deconstrucción a la manera en que conformarán o conforman sus propias obras. Por ello puede ser de gran utilidad para futuros realizadores de documental que quieran afrontar una historia desde distintas corrientes estilísticas y formales, así como para profesionales que enfrenten otras funciones dentro del equipo de realización de una película. Asimismo, este trabajo pretende una aproximación analítica desde la inmersión general en el cine documental en América Latina que busca, en los casos particulares que forman parte de la muestra, identificar elementos relevantes en la evolución del género en la región para luego establecer conclusiones generales a través el análisis conjunto de los diferentes aspectos identificados que concluyan dilucidando si se puede hablar de un verdadero cine documental latinoamericano, una cuestión que, a priori, no se antoja fácil de contestar.

En un paso más allá, además de tener en cuenta el contexto argumental, el contexto de producción (Gómez Tarín, 2006a, p. 33), los distintos intentos de clasificación (Barnouw, 1996; Renov, 1993 y Nichols, 1997, 2001, 2003, 2006 y 2013), la evolución del género (King, 1994; Breschand, 2004, Elena, 2011 y 2012 y Cerdán y Torreiro, 2005) o cuestiones como la autorreferencialidad de los directores en sus películas (Ruffinelli, 2010a, y Da Porta, 2013) y la relación entre cine de ficción y no ficción (Piedras, 2011; Plantinga, 1997; Nichols, 1997; Bazin, 1990 y Elena y Díaz López, 1999), este trabajo persigue hacer especial énfasis en el papel de la mujer detrás de las cámaras. Las aportaciones de numerosas realizadoras al cine documental latinoamericano son fundamentales para lograr el momento de madurez y consolidación que vive el género en la actualidad y ha de ser tenido en cuenta en un contexto especialmente marcado por el machismo general de muchas de las sociedades latinoamericanas y un colectivo profesional intensamente dominado por la presencia masculina. Aunque son varias las investigadoras que inciden en el papel de la mujer en el cine desde distintos ámbitos (Torres, 1996, 1997, 2001, 2004 y 2014; Everly, 2016 y Diéguez, 2012), este trabajo quiere aportar una perspectiva que ponga en contexto las aportaciones de las mujeres realizadoras dentro de un estudio general de la evolución del cine documental en América Latina. Como apunta Diéguez (2012, p. 151) en

relación a su análisis sobre la producción cinematográfica de realizadoras en Cuba, “cartografiar, a partir del corpus de películas que ellas dirigen, no significa que *per se* exista una mirada femenina, pero nos permite visitar un conjunto de obras que se habían mantenido preteridas dentro de canon cinematográfico”. En relación a esta idea, la investigación planteada en este trabajo pretende ir más allá, situando la producción de las realizadoras documentales en un plano en el que se pueda comparar su contribución a la cinematografía documental latinoamericana, dominada por la producción masculina a lo largo de la historia. Aunque el panorama sigue siendo desigual, en consonancia con lo que ocurre en otros muchos ámbitos de la sociedad, Patricia Torres San Martín (2014, p. 25) apunta que

a raíz de los cambios socioculturales y políticos de finales de la década de 1990 aumentó la participación femenina en el cine y se renovó el discurso feminista. Ello motivó a su vez el interés del estudio del cine dirigido por mujeres, las redefiniciones de enfoque, así como la puesta al día de la incursión de las mujeres en el oficio de la dirección o en otras áreas que les habían sido denegadas, o bien en las que el papel de las mujeres se había conservado en la invisibilidad.

Por tanto, Torres (2014, p. 25) sitúa el punto de inflexión en la década de los noventa en la que, como se verá, se produce una eclosión a nivel general de las producciones, apoyada por la llegada del vídeo y de los medios digitales de producción, mucho más accesibles, sobre todo para las producciones de cine documental que adolecen de grandes presupuestos. La propia Torres (2014, p. 33) define el contexto en el que se desenvuelven las realizadoras de cine documental en América Latina como un lugar dotado de gran “diversidad temática, narrativa y estética, en el que encontramos un repertorio de evidencias sobre los lugares de desencuentro y desigualdad que distinguen el devenir actual de América Latina”. Cineastas como Mari Carmen de Lara han motivado sus películas desde el punto de vista de la mujer, otras como Carmen Toscano, Margot Benacerraf o Marta Rodríguez introducen el matiz social en su mirada, pero son todas, desde las pioneras¹, las que ponen las bases de la verdadera eclosión en un contexto en el que la forma de abordar este objeto de estudio ha variado sustancialmente a lo largo de las últimas décadas. Ya no se puede hablar de un entorno en el que las realizadoras sean objeto de exclusión, sino que hay tener en cuenta que

¹ Como Adriana Ehlers, Dolores Ehlers, Elena Sánchez Valenzuela, Mimi Derba o Cándida Beltrán Rendón en los albores del cine en América Latina (Torres San Martín, 2013).

“las mujeres cineastas son sujetos sociales renovadores y trasgresores de un estatus y de una identidad de género” (Torres, 2008, p. 108).

Tomando en cuenta estas premisas de partida, el presente trabajo trata de dilucidar la influencia de estas aportaciones a nivel regional poniéndolas en contexto con el análisis de otros elementos transversales al cine documental en América Latina, siendo la perspectiva de género una de las motivaciones principales del análisis, pero no la única, ya que como se verá en las conclusiones derivadas de dicho análisis, el documental es un género cinematográfico que evoluciona influido por una nutrida variedad de factores de los que se pretende tener una visión global.

Resulta gratificante que un trabajo inspirado en el visionado de las películas de realizadores como Patricio Guzmán, Fernando “Pino” Solanas, Carmen Toscano, Glauber Rocha, Walter Moreira Salles, Paul Leduc, Margot Benacerraf o Marta Rodríguez y Jorge Silva se materialice tomando como premisa de partida la célebre frase de Guzmán: “un país sin cine documental es como una familia sin álbum de fotografías” (Sadek, 2013, p. 32). Pero en este caso se pretende ir más allá, considerando que ese álbum y esas fotografías tienen una vocación latinoamericana en tanto sirven para dar fe de la historia de una región tradicionalmente postergada por la desigualdad y la injusticia, lugares en el que el cine documental desempeña su papel más esencial.

