

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ  
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN



**Título de la tesis: Lo autobiográfico dentro del documental contemporáneo en el Perú**

**Tesis para optar el Título de licenciado que presenta el Bachiller:**

**MAURICIO JOSÉ GODOY PAREDES**

**NOMBRE DEL ASESOR: ALONSO QUINTEROS**

**LIMA, 28 DE FEBRERO DE 2012**

**ÍNDICE**

## Introducción: Desde un principio

1. Definir el documental
  - 1.1. La prehistoria del documental
  - 1.2. El porqué de la dificultad al definirlo
    - 1.2.1. El documental representa
    - 1.2.2. Objetividad versus subjetividad en el documental
    - 1.2.3. Conclusiones
  - 1.3. Entonces ¿qué es documental?
2. Aproximación a la autobiográfico
  - 2.1. Lo autobiográfico viene de la literatura
    - 2.1.1. Montaigne y sus Ensayos
  - 2.2. El paso a lo cinematográfico
    - 2.2.1. Entre lo escrito y lo filmado: Jonas Mekas
      - 2.2.1.1. Características de su obra
      - 2.2.1.2. *Lost, lost, lost*: El nexos
    - 2.2.2. Conclusiones
3. La convergencia
  - 3.1. En busca de la verdad
    - 3.1.1. El modo observacional
    - 3.1.2. El modo participativo
    - 3.1.3. Un nuevo modo de Nichols en los 80s: lo performativo
  - 3.2. El documental autobiográfico
    - 3.2.1. Su origen
    - 3.2.2. Tipos de documentales autobiográficos
      - 3.2.2.1. El diario fílmico
      - 3.2.2.2. Retrato
      - 3.2.2.3. Historia oficial versus historia familiar
      - 3.2.2.4. La carta filmada

- 3.2.2.5. Cine ensayo
- 3.2.2.6. Conclusiones
- 3.2.3. Elementos característicos del documental autobiográfico
  - 3.2.3.1. La presencia del yo
  - 3.2.3.2. Salir del closet
  - 3.2.3.3. La historia no oficial
  - 3.2.3.4. La estética del fracaso
  - 3.2.3.5. Otra sensibilidad
  - 3.2.3.6. Conclusiones
- 4. El documental latinoamericano y el giro hacia lo autobiográfico
  - 4.1. Un nuevo cine en Latinoamérica
  - 4.2. Lo autobiográfico
- 5. El documental autobiográfico en el Perú
  - 5.1. Iniciando un camino
    - 5.1.1. Primer auge documental
    - 5.1.2. La Escuela del Cusco
    - 5.1.3. La producción durante la ley del 72
      - 5.1.3.1. Nora de Izcue
      - 5.1.3.2. Jorge Suárez
      - 5.1.3.3. Gianfranco Annichini
      - 5.1.3.4. José Antonio Portugal
      - 5.1.3.5. El Grupo Chaski
    - 5.1.4. Los noventas: un nuevo inicio
      - 5.1.4.1. La nueva ley
    - 5.1.5. Lo que se vive en el documental actual
  - 5.2. El documental autobiográfico
    - 5.2.1. Los Precursores
      - 5.2.1.1. Mary Jiménez
      - 5.2.1.2. Juan Alejandro Ramírez

- 5.2.2. De lo estudiantil a una propuesta personal
  - 5.2.2.1. Leonardo Sagástegui
  - 5.2.2.2. Marianela Vega
- 5.2.3. Entre el 2004 y el 2006
  - 5.2.3.1. El perdón de Omar Quezada
  - 5.2.3.2. Alias Alejandro de Alejandro Cárdenas
- 5.2.4. Los últimos tres años (2009-2011)
  - 5.2.4.1. Felipe, vuelve de Malena Martínez
  - 5.2.4.2. Soy eterno de Sofía Velázquez
  - 5.2.4.3. Desde el sonido de Rosa María Oliart
  - 5.2.4.4. Abuelo de Pamela Ravina
- 5.3. Conclusiones

Conclusiones generales

Anexo 1: Listado de documentales autobiográficos peruanos

Anexo 2: Fichas de documentales analizados

Anexo 3: Gráficos y estadísticas

Anexo 4: Entrevista vía e-mail a Juan Alejandro Ramírez

Bibliografía

## INTRODUCCIÓN

### DESDE UN PRINCIPIO

Este trabajo es resultado de un proceso de años vinculado al documental, un camino que ha ido formándose, primero como estudiante, luego como realizador y ahora como investigador y docente. En este proceso he ido encontrando una gama de opciones dentro del documental, que al principio no sabía que existían, y en ellas el camino de la subjetividad, del «yo», por el cual he optado en mis documentales y en esta investigación.

#### **Mi motivación**

En 1999 lleve el curso de realización documental en esta facultad, Ciencias y Artes de la Comunicación. Fue mi primera experiencia documental: Nanook, Vertov, el teórico Bill Nichols y sus modos documentales, realice tres ejercicios: uno participativo, otro reflexivo y el último libre (dirigí dos de ellos), y conocí una nueva forma de aproximarme a un tema, una opción narrativa interesante, diferente a la que conocía. Con este curso, la semilla del documental se había sembrado, pero producir un documental era una cosa y otra muy distinta era verlo. Por aquellos años, el acceso a este era muy restringido, la mayoría de documentales tenían una estructura clásica, testimonial, informativa, con entrevistas y voz en off. El cine de ficción seguía siendo mi pasión y en especial el cine de autor: Fellini, Godard, Welles, Bergman o Buñuel.

Pasaron algunos años y me fui acercando, cada vez más, al documental. Me llamaron varias veces como camarógrafo y creo que fue la forma en que se trabaja en este género lo que me fue atrapando: equipos de producción pequeños, la relación horizontal entre todos, el no tener nada seguro, nada claro, vivir con la adrenalina de no saber que pasará con tu personaje. Con cada producción, hacer documental me atraía más pero verlo me seguía aburriendo, y esto siguió así hasta que vi *Crónica de un Verano* de Jean Rouch &

Edgar Morin (1960) y *Sans Soleil* de Chris Marker (1982). De ambos trabajos hablo en las siguientes páginas, pero por el momento diré que del primero me sorprendió ver por primera vez en un documental a los directores frente a cámara, mientras nos mostraban como se iba construyendo el documental, haciendo partícipe de la experiencia a todos los personajes. Mientras que del segundo, fue lo poético y reflexivo del film, la yuxtaposición de imágenes inconexas que se iban articulando y cobrando fuerza a través de la narración en off, un documental de autor. Dos manifestaciones diferentes del «yo».

En el 2005 esta relación había crecido. Ya no solo disfrutaba haciendo documental, sino viéndolo. Sentí que era el momento de viajar al extranjero a aprender más del mismo, hacer un master, pero antes de viajar quise hacer mi tesis sobre documental peruano: *La presencia significativa del documental en los últimos años en el Perú*. En esta investigación vi como los modos de Nichols habían aumentado, ya no eran cuatro sino seis, y comenzó mi interés por la historia del documental peruano. Me percate de la poca información que hay en relación a este, son escasísimas las páginas dedicadas al documental peruano en las publicaciones tanto nacionales como internacionales sobre nuestro cine, me era muy difícil conseguir bibliografía y tener acceso a visionar documentales de los años setenta y peor aún de décadas anteriores.

Sin poder concluir la tesis, en gran parte por no haber podido conseguir una sólida bibliografía para ello, y sabiendo que dejaba pendiente el tema de la memoria del documental peruano, me fui a Barcelona. Un año de master, en donde se vivía todo el tiempo «documental», con una videoteca y biblioteca completa sobre el tema y unos compañeros interesados en ver y hacer documental, más la gran oferta cultural de la ciudad, me terminaron de envolver en el tema. Además, la estadía me permitió descubrir, de manera conciente, nuevas aproximaciones, el llamado documental de autor, el *found footage*,<sup>1</sup> falso documental, el documental autobiográfico, entre otros, es decir un documental donde la subjetividad del realizador es lo imperante.

---

<sup>1</sup> El found footage es la apropiación y manipulación de imágenes recontextualizándolas en nuevas obras. Es una de las prácticas más antiguas del cine convirtiéndose por méritos propios en una de las corrientes más estimulantes y renovadoras que se han producido en el seno de la no ficción y de las vanguardias cinematográficas.

Pude ver una serie de documentales que no conocía y otros, de los cuales solo había leído u oído en clase. Por ejemplo: *Sherman's March* de Ross Mc Elwee (1986), *Shoah* de Lanzmann (1985), *Now* de Santiago Álvarez (1965), *Relámpago sobre el agua* de Wim Wenders & Nicholas Ray (1979), *Tishe* de Viktor Kossavosky (2003), entre otros.

Por aquellos años, entre el 2005-2007, la piratería en Lima había crecido considerablemente, ya no solo se encontraba las películas de estreno en Polvos Azules, sino se fue creando un espacio para amantes del cine no-comercial, con películas clásicas, de culto, documentales, animación. Cuando regresé, el *Pasillo 18* (de Polvos Azules) era el espacio más frecuentado por los interesados en ver buen cine, ante la ausencia de una filmoteca en Lima. La calidad y cantidad de títulos, que encontramos en el *Pasillo 18*, no tiene que envidiarla nada a ninguna videoteca internacional.<sup>2</sup>

En el 2007 regrese a Lima, contagiado de energía documental, la cual se dividía en: a) consumo de películas, que Polvos Azules podía saciar con buen cine; y b) la producción de mis proyectos documentales, llegue con la idea de realizar uno al año y mentalizado que dicha producción se complementa con la difusión de dichos trabajos, por lo que me propuse enviarlos a festivales y muestras, tanto en el Perú como internacionalmente, meta que por el momento vengo cumpliendo.

Un año después me reuní con José Balado, mi profesor de documental en la PUCP y director de la Asociación Docuperu. Él me propuso que me uniera a dicha asociación, lo cual no solo me permitió integrar este grupo sino también acceder a su videoteca, formada en base a diez muestras de documental peruano que han realizado a la fecha. Alrededor de cuatrocientos títulos, los cuales he podido revisar para esta investigación.

Unos meses después entre a dictar clases a una institución, en la cual me solicitaron mi licenciatura, fue ahí que pensé que era importante retomar mi investigación, corregirla y redireccionarla. En este nuevo proceso de investigación encontré nuevos libros sobre el cine peruano,<sup>3</sup> en donde se habla un poco más sobre el documental, pero sin profundizar

---

<sup>2</sup> Laslo 2008

<sup>3</sup> En el 2009 el Fondo Editorial de la Universidad de Lima edita tres libros importantes: *El cine silente en el Perú* y *El cine sonoro en el Perú* de Ricardo Bedoya y *El cine en el Perú. El cortometraje 1972-1992* de Giancarlo Carbone.

y darle la importancia que merece, como si se hace con la ficción. Fue por ello que comencé a escribir un blog, *Hablando de documental*,<sup>4</sup> en donde no solo comento, informo o analizo la producción documental peruana, desde sus inicios hasta la actualidad, sino que además *linkeo* los documentales peruanos o internacionales que encuentro *on-line*, así cualquier interesado en saber sobre *Radio Belén* de Gianfranco Annichini no solo puede leer lo que dice Ricardo Bedoya o «yo» de su obra, sino que pueda verla, sacando sus propias conclusiones al respecto.<sup>5</sup>

### Delimito el tema

En mi tesis anterior hablaba sobre un resurgimiento del documental peruano en los últimos diez años, para lo cual visioné, analicé, catalogué y agrupé las diferentes tendencias dentro de la producción nacional. Cuando revisé dicha investigación, decidí enfocarme en uno de estos grupos, es por ello que en noviembre del 2010, cuando presenté mi nuevo plan de tesis, me centro en la presencia del documental autobiográfico en el Perú. Pero, ¿Por qué opté por este tema, dentro de toda la producción que se realiza en el Perú?

Creo que fue una suma de cosas, fue ir dándole vueltas al documental y descubrir, específicamente, que me interesaba lo autobiográfico. Fue encontrar ciertos elementos que me ayudaron a enfocar mi interés: a) investigar para mi blog sobre la producción peruana, títulos, realizadores, temáticas, cantidad de producción; b) estar trabajando mi primer proyecto de largometraje documental sobre un tema autobiográfico, mi relación con mi pareja española y las diferencias culturales que compartimos con tantas otras «parejas mixtas»; c) la existencia de Polvos Azules que permite tener acceso a obras claves, como la filmografía de Naomi Kawase, Chris Marker, Ross Mc Elwee o Jonas Mekas, esenciales para poder hablar de la autobiografía; d) la videoteca de Docuperu, conformada por gran parte de la producción nacional de los últimos 10 años, en donde lo autobiográfico tiene una presencia importante como opción narrativa; e) el Internet y el

---

<sup>4</sup> Godoy 2010a

<sup>5</sup> Los términos *linkear* (vincular la dirección única que identifica una página *web*) y *on line* (en la *web*), hacen referencia a la navegación por internet.

poder bajar películas, que nos permite acceder a muchos de los títulos que en Polvos Azules no podemos encontrar, como *Silverlake Life* (1993) o *Trying to kiss the moon* (1996); e) lo estimulante del uso del yo, dentro del cine en general, que ahora al haber leído tantos libros sobre el tema, me percató que dentro de la ficción, es cuando el «yo» del realizador aflora, el tipo de películas que disfruto más. A ellas se les llama: autoficción.<sup>6</sup>

### **Mi metodología**

En mi plan de tesis propuse constatar la presencia de lo autobiográfico en la producción peruana a través de la obra de tres documentalistas, y sus respectivos documentales, a los cuales entrevistaría para encontrar que los llevo a escoger lo personal como opción narrativa. En este proceso constate que esta opción limita todas las variantes y características que lo autobiográfico presenta. Es por ello que he preferido analizar la obra de diez realizadores, con la intención de cubrir todas sus manifestaciones en el Perú.

Para ello, he consultado una extensa bibliografía y filmografía sobre el documental autobiográfico internacional, en donde destaca las investigaciones de los teóricos Jim Lane dentro de la producción estadounidense y María Luisa Ortega y Pablo Piedras en la Latinoamericana. A la par, el número de realizadores que optan por lo autobiográfico dentro de sus propuestas, ha ido en aumento año tras año, dejando de ser algo exclusivo de los estadounidenses, para llegar a ser un fenómeno mundial, que va desde Ross Mc Elwee (EE.UU) a Naomi Kawase (Japón) o de Alan Cavalier (Francia) a Andrés Di Tella (Argentina).

A esto sumó, la revisión de los listados de exhibición y estrenos de muestras, festivales y espacios de difusión con que cuenta la producción documental en el Perú, como el Festival de Lima, La Noche de los Cortos, El Centro Cultural CAFAE, Festival del

---

<sup>6</sup> La autoficción es una ficción habitada por la presencia física del autor convertido en un personaje de la fábula que construye, pero ese tipo de aproximación autobiográfico no será desarrollado, aunque si mencionado dentro de esta tesis.

Cusco FENACO, Muestra Documental de Docuperu, FILMOCORTO, entre otros. Del grueso de la producción documental, superior a los seiscientos trabajos, y tomando en cuenta las características y tipos de documentales autobiográficos que han sido delimitadas dentro de la teoría documental, mencionada previamente, depure mi campo de estudio y encontré más de cincuenta trabajos que coinciden con las características encontradas en la producción internacional que se realizan en el Perú. Es a partir de este análisis que seleccione a los más relevantes para cubrir lo que se entiende por autobiográfico.

He visionado, analizado y conversado con los documentalistas que he considerado más relevantes para graficar la producción autobiográfica en el Perú, esto lo desarrollo en el capítulo 5. Pero antes, hablo por separado del género documental y la incursión de lo autobiográfico dentro de las artes. Ambos, términos cuya dificultad en definirlos se ha mantenido desde su aparición hasta la actualidad. En el capítulo 3, exploré la convergencia entre ambos, analizando sus principales características y tipos dentro de la producción mundial. En este proceso histórico podemos apreciar los diversos cambios que ha sufrido el documental internacional, hasta llegar a lo autobiográfico, camino que se replica en el documental latinoamericano, capítulo 4, y dentro del contexto peruano, último capítulo, para llegar a converger en la frase que titula esta tesis: El documental autobiográfico peruano. Esta investigación se divide en cinco capítulos de la siguiente forma:

Capítulo 1. Un viaje por los irregulares senderos del documental, en donde sus principales teóricos debaten cual es la mejor forma de definirlo, mientras este género, lleno de vida, no hace sino moverse por otros caminos, experimentando nuevos aires. En donde la supuesta objetividad a la cual se aspiraba ha ido dejándole paso a la subjetividad y a nuevas formas de documental, en donde el «yo» juega un rol importante en las últimas décadas.

Capítulo 2. Detectamos el origen literario del «yo», el cómo y por qué. Su paso por las artes y el nexo existente entre el escritor Michel de Montaigne y el

realizador Jonas Mekas, a través del ensayo. Lo autobiográfico en el cine era antes vanguardia.

Capítulo 3. Se da la convergencia. El yo irrumpe en el documental y presenta diferentes aproximaciones. «La mosca en el yo». Lo autobiográfico se diferencia en tipos, como los diarios, autorretrato o cartas filmadas. No buscamos definirlo sino ver sus características.

Capítulo 4. El documental latinoamericano. El Tercer Cine y lo social en los años sesenta y setenta. Una nueva generación de documentalistas y el giro hacia lo autobiográfico.

Capítulo 5. Hablamos de memoria, de la historia del documental peruano. Dejando constancia de sus etapas y principales exponentes, vemos las primeras manifestaciones del yo y de la presencia del autor, la subjetividad. Irrumpe lo personal, realizadores en el extranjero y unos cuantos jóvenes estudiantes son los primeros. Un análisis de estos y de los más representativos trabajos. Documentales con un punto de vista claro que abordan temas de interés, dejando clara su propuesta e intencionalidad.

Son cinco capítulos en los cuales nos acercamos al documental, y nos enfocamos en lo autobiográfico dentro de este, distinguiendo las diversas manifestaciones del yo, que hay, y las características que este tiene. El Perú se ha sumado, como el resto de Latinoamérica, a esta tendencia mundial, generando una propuesta muy interesante, creativa y en constante cambio, lo cual me estimula para seguir investigando sobre el documental y los futuros cambios que vendrán.

## **CAPÍTULO 1**

### **DEFINIR EL DOCUMENTAL**

En 1895, Lumière inventó el cinematógrafo, no el film que conocemos hoy. El documental es una película, un film, es cine. Para que este se de, es necesario que haya una estructura narrativa y un desarrollo temático. Metz nos dice que el cine era antes tan solo: «[...] un simple procedimiento mecánico de registro, conservación y reproducción de espectáculos visuales en movimiento» (1968: 118). El sentido actual de la palabra es del periodo 1910 – 1915, años en los que Griffith, como nos dice Gubern: «[...] hará una síntesis de procedimientos ya inventados, que utilizará de manera sistemática, con una gran sentido de la funcionalidad y de la económica narrativa» (1995, 166) y que plasmará en el *Nacimiento de una nación* (1915).

Es a partir de esas tomas documentales, que realizó Lumière y sus operadores, que el cine se *ficcionalizó*, ya que siempre trató de mantener verosimilitud y un parecido con la realidad. Trató que aquello, que mostraba la ficción, fuese parecido a lo que sucedía en la realidad, es decir esa sensación que genera el cine surge de sus primeros registros documentales.

### 1.1. La prehistoria del documental

A lo que ahora llamamos «cine documental» empieza como registro documental y es tan antiguo como el cine mismo, corresponde a los cortos que registrará Louis Lumière, entre 1895 y 1896, en el estilo de *Salida de los obreros de la fábrica Lumière*, *La llegada del tren a la estación*, *El desayuno del bebé* y muchos otros. En 1897, los Lumière prefieren dejar de lado este incipiente cine y dedicarse a la venta del aún novedoso aparato, y son más bien, sus ex operadores los que seguirán esta línea de registro. Por estos años, estos «documentales», superaban en número a las *películas de ficción*,<sup>7</sup> pero a partir de 1907 esta figura comienza a cambiar, diversos factores, como el surgimiento del arte del montaje en la ficción o lo repetitivo del material filmado en

---

<sup>7</sup> Al hablar de películas de ficción nos estamos refiriendo a una primera aproximación a este género. Desde *El regador regado* de los Lumière (1896), *Viaje a la luna* de Georges Méliès (1902) o *Asalto y robo de un tren* de Edwin Potter (1904). En donde, apreciamos algunos elementos de lo que luego sería denominado lenguaje cinematográfico.

estos primeros acercamientos al «documental», irán minando su interés por parte del público.

Para 1908 podemos encontrar, en los archivos cinematográficos, cortometrajes como: *Oscar II y Sofía en sus bodas de oro*, *El Káiser en Swinemunde*, *Funeral de Oscar II*, *El rey Gustavo visita Ystad*, *El rey Carlos I de Portugal y el príncipe heredero Ludwig Philip, asesinados*. Los principales productores de dichos films eran naciones que poseían imperios coloniales, mentalidad que se reflejaría con notoriedad en los films realizados en sus colonias. Como nos dice Barnouw, «La filmación de “nativos” generalmente mostraba a estos como seres encantadores, primorosos, a veces misteriosos; personas leales y agradecidas por la protección y guía de los europeos» (1993: 27). Con este tipo de registro y su forma de producción, podemos ver un antecedente al llamado documental clásico, del cual hablamos y desarrollamos más adelante.

Durante esos años comenzaron a promocionarse las reconstituciones o reconstrucciones de hechos, como en *La coronación de Eduardo VII* de George Méliès (1902), en donde se intercalaban tomas genuinas de los acontecimientos con algunas filmadas en maquetas. Pero no siempre se mencionaba en los afiches publicitarios, buscando muchas veces engañar al espectador. Debido a lo dudoso de este material, que supuestamente reflejaba la vida, el espectador fue perdiendo interés al ser consciente del engaño. En estos momentos de zozobra, la ficción de la época, reforzada por películas de varios rollos y el surgimiento de astros de cine, asume la hegemonía en esta novel industria.

¿Pero cómo es que surge el cine documental?<sup>8</sup> Este ímpetu por registrar el mundo circundante sin otra finalidad que mostrarlo, que tenía Lumière, no es suficiente para que este se de. El teórico Bill Nichols nos habla de cuatro aspectos esenciales en el surgimiento de lo que Grierson definirá como documental:<sup>9</sup>

- El mostrar (*showing*): derivado del cine de atracciones y la documentación científica

---

<sup>8</sup> A partir de este momento, al referirnos a documental nos estaremos refiriendo al cine documental.

<sup>9</sup> Nichols 2001

- El contar (*telling*): que se da de la suma de un estilo, derivado de las vanguardias de aquellos años, más la trama, que un autor nos quiere narrar.
- La experimentación (*poetic form*): surge de la *photogenie* y de las vanguardias del siglo XIX.
- El punto de vista del autor (*the voice of filmmaker*): Una perspectiva y visión del mundo por parte del documentalista, es la que confluirá los otros tres aspectos de este nuevo género.

Estos cuatro elementos son los responsables del inicio del género documental, de manera paralela al surgimiento de los otros géneros cinematográficos. Con la diferencia notable que los otros mantendrán parámetros similares en su estructura mientras el documental ira sufriendo cambios tan radicales (y los sigue pasando) que lo hace tan difícil poder definirlo con precisión.

## 1.2. El porqué de la dificultad al definirlo

El cine documental nace en el año 1922, con el estreno del film *Nanook del norte* de Robert Flaherty. Desde entonces el llamado segundo género, por algunos como Patricio Guzmán: «[...] no ha hecho mas que crecer, recorriendo un camino sorprendente, azaroso y variado» (2011).

Será Grierson, en una crítica a la película *Moana* de Robert Flaherty (1926), quien use el término documental (*documentary*), asignándole una verdadera significación cinematográfica a su primitiva traducción francesa *documentaire*, que hacia referencia a todo film que se apoya en documentos realistas sin manipular o que tiene carácter de documento. Grierson nos dice: «Moana constituye una relación visual de acontecimientos que ocurren en la vida cotidiana de un joven polinesio y tiene, por eso valor documental» (Rodríguez 2002), asignándole ese valor a todas aquellas películas que tengan *un tratamiento creativo de la actualidad*.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Traducción del inglés: *creative treatment of actuality* New frontiers in american documentary film 1997.

En *Moana*, no solo se documenta la vida diaria de los habitantes de Samoa, sino que en ella apreciamos una dramatización de la vida de Moana y de su familia, que son personajes en una historia de la vida real. Esta aproximación que realiza Flaherty a la realidad, ya la había realizado durante la filmación de *Nanook del norte* (1922), en donde no registró escenas del cotidiano, sino de una manera creativa y dramática representó la realidad pensando en el film:

«Supongamos que lo hacemos», dijo Flaherty «¿Sabes que tú y tus hombres pueden tener que abandonar la matanza si está no conviene a mi película?» «¿Recordarás qué lo que a mí me interesa es filmaros en la cacería del *ivuik* (la morsa) y no su carne?». «Si, si», le aseguró Nanook. «Lo primero será el *aggie* (la película)» (Barnouw 1993, 37).

Por ello, por más que Grierson acuñara el término documental recién en 1926, luego de visionar *Moana*, *Nanook del norte* es considerado el primer documental. Flaherty dice:

La finalidad del documental, tal como yo lo entiendo, es representar la vida bajo la forma en que se vive. Esto no implica en absoluto lo que algunos podrían creer; a saber, que la función del director del documental sea filmar, sin ninguna selección, una serie gris y monótona de hechos. La selección subsiste, y tal vez de forma más rígida que en los mismos films de espectáculo. Nadie puede filmar y reproducir, sin discriminación, lo que pase por delante, y si alguien fuese lo bastante inconsiderado como para intentarlo, se encontraría con un conjunto de fragmentos sin continuidad ni significado, y tampoco podría llamarse film a ese conjunto de tomas. (2005: 58)

Como nos dice Flaherty, el documental representa la vida, pero ¿qué entendemos por representar?

### 1.2.1. El documental representa

El uso más generalizado en la crítica cinematográfica es el de similitud, modelo o representación en si. Según *Oxford English Dictionary*, representación también significa representar políticamente a un grupo o clase sustituyéndola o actuando en su nombre con

derecho o la autoridad para actuar de su parte. Asimismo, representación significa: «la acción de exponer un hecho [...] ante otro u otros a través del discurso; una declaración o narración, en especial una declaración o narración que intenta transmitir una idea o impresión concretas acerca de una cuestión con objeto de influir en la acción o en la opinión» (Nichols 1997: 154). Como nos viene diciendo Nichols, la representación es más cercana a la retórica, la persuasión y argumentación que a la similitud o la reproducción.<sup>11</sup>

En resumen, el documental nos ofrece representaciones o similitudes fotográficas y auditivas del mundo. El documental representa los puntos de vista de individuos, grupos o entes que van desde un realizador solitario, como Flaherty o el peruano Ramírez, hasta el gobierno de un estado pasando por las cadenas televisivas. El documental también expone una representación, o una defensa, o una argumentación, acerca del mundo explícita o implícitamente.<sup>12</sup>

Por otro lado, Mitry nos dice que debemos tener cuidado de confundir «representación» con reproducción, interpretación o traducción de lo real concreto. Ya que la «representación» no solo puede serlo de lo exterior, sino también de lo subjetivo, una obra centrada en la expresión del «yo» interno, del sujeto pensante. Pero para ello es también necesaria una objetivación, por lo tanto, una representación.<sup>13</sup>

Patricio Guzmán comenta: «Desde su aparición, las obras documentales han sido formas de representación y nunca "ventanas de la realidad". El realizador es un testigo que participa y no es un observador neutral» (1998). Pero esta visión de subjetividad, de puesta en escena, que el propio Flaherty reconoce dentro de su trabajo, es algo que recién comenzó a aceptarse a partir de los años ochenta, internacionalmente, y en Latinoamérica, y más específicamente en el Perú, en los últimos diez años. Al documental, históricamente, se le ha vinculado con un valor de verdad en sus imágenes y la necesidad de objetividad en la información ofrecida al espectador.

---

<sup>11</sup> Nichols 1997: 154

<sup>12</sup> Ibíd.

<sup>13</sup> Mitry 1986: 11

Para hablar de la búsqueda de la objetividad en la historia documental y la aparición de la subjetividad, usaremos las seis categorías o modos definidos por Bill Nichols, el cual organiza los documentales en relación a ciertos rasgos o características comunes.<sup>14</sup>

### 1.2.2. Objetividad versus subjetividad en el documental

Como nos dice Nichols, el documental surge en los años veinte con dos propuestas diferentes, una formal y otra experimental. El modo expositivo y el modo poético, respectivamente.

El modo poético está vinculado al cine experimental y las vanguardias de los años veinte y treinta; «[...] por lo tanto adapta muchos de los dispositivos representativos de otras artes, como la fragmentación, los actos incoherentes, las asociaciones ambiguas, las impresiones subjetivas» (Cock 2006). Su objetivo no es contarnos una historia o informarnos de algo, sino generar sensaciones, estados de ánimo. Es la primera manifestación de subjetividad dentro del documental pero su propuesta tan abstracta la hace muy personal.

Al modo expositivo, se le asocia con el documental clásico; «[...] se basa en la ilustración de un argumento con imágenes». Este se dirige al espectador de forma directa, a través de intertítulos o una voz en off, las cuales; «[...] lideran la imagen y enfatizan la idea de objetividad y lógica argumentativa» (Cock 2006). Este tipo de documental hace hincapié en la impresión de objetividad, en donde el texto es utilizado al servicio de su necesidad de persuasión. Por ello, cobró gran popularidad durante la 2da Guerra Mundial como forma de propaganda, tanto por los nazis (desde los documentales de Leni Reifenstahl como *El triunfo de la voluntad* (1934) hasta los de Joseph Goebbels *El eterno judío* (1940)), como por los ingleses (*London can take it* (1940), *Words of battle* (1941), *Listen to Britain* (1942) de Humphrey Jennings) o los estadounidenses (*La batalla de San Pietro* de John Huston (1945) o la serie *Why we fight* de Frank Capra (1942-45)). Durante este periodo surgen los noticieros cinematográficos,

---

<sup>14</sup> Nichols 1997: 65

los cuales comenzaron a producirse en la mayoría de países, para transmitir los interés del Estado. En America Latina la presencia de EE.UU. estaba muy presente, como nos dice Paranagua:

Mientras los noticieros latinoamericanos circulan de manera restringida, los cinco *newsreel* estadounidenses suman cinco mil quinientas copias. *Fox Newsreels*, luego *Fox Movietone News* (1919-1963), alimentando por una red de mil camarógrafos o corresponsales, producía dos ediciones semanales difundidas en cuarenta y siete idiomas, con picos de tres mil copias [...] en Montevideo, por cada noticiero local, llega a haber nueve o diez importados [...]» (2003: 38).

Los intereses políticos, maquillados bajo una visión de objetividad, eran ( y aún son) un arma muy poderosa con la que cuenta el documental clásico, por ello se le cuestiona temas de ética, política e ideología. Esta forma de documental, debido a su estructura y forma de dirigirse al espectador, es la más difundida y la que se identifica, en primera instancia, como documental.

Dentro de un contexto de cambios sociales, de revolución cultural, y aprovechando los avances tecnológicos que se dan a principios de los años sesentas, surgen dos estilos documentales diferentes, en respuesta a la supuesta objetividad del modo expositivo: a) en Francia, como una manera de rendirle tributo al término *Kino Pravda* (cine verdad) de Dziga Vertov, Jean Rouch bautiza, con Edgar Morin, al estilo de filmar buscando la verdad: *Cinéma Vérité*. Rouch busca registrar la verdad, pero como toda película requiere que se seleccione y organice el material filmado, este incorpora la presencia del realizador y de la cámara como parte de esa verdad. Pero es b) el *Direct Cinema* el que buscará la objetividad absoluta, la no intervención, la imperceptible presencia del realizador junto a los protagonistas en el día a día de sus actividades, sin alterar o modificarlas en lo absoluto, es decir un documental neutro.

Suponiendo que un film realizado como un documental neutro no incluya escenas ensayadas con un propósito determinado sino que se limite, como debería ser, a presentar la realidad pura y simple. De todos modos no puede presentar ciertos aspectos de un objeto en perjuicio de otros, y así influir en nuestra visión de el. Las tomas reales siempre son, forzosamente, una selección de entre todas las tomas posibles (Kracauer 1989: 210).

A pesar de la búsqueda de la objetividad de estos años, el documental, como en la ficción, hay puesta en escena, en todos su géneros, modos o estilo. Es imposible que no la haya, en tanto se delimite la visión del ojo humano a todo lo que esta frente a la cámara, con el encuadre, ya tenemos una puesta en escena, cuando uno encuadra hay puesta en escena.<sup>15</sup> El documentalista John Willis nos dice:

Cada plano que filmas, cada ángulo de cámara que eliges durante el rodaje y cada corte que haces durante el montaje son fruto de una decisión personal es un viaje de descubrimiento. Es como si le estuvieras diciendo al público *Esto es lo que me ha ocurrido, lo que he encontrado, lo que he visto, aquí tienen la historia que he interpretado para ustedes*. Cualquier documental es forzosamente una visión parcial (Goldsmith 2003: 154).

Es en respuesta a esta aparente objetividad, que los documentalistas comienzan a explorar la subjetividad dentro de sus propuestas. Aparecen documentales que mezclan sin pudor el punto de vista del realizador con: «elementos narrativos, la reflexión argumentativa e incluso el modo asociativo con fines retóricos» (Cock 2006). Se vuelve a la voz en off expositiva pero claramente subjetivizada, se abandona la pretensión de establecer una relación directa no mediada, pasando de «la mosca en la pared» al «documentalista en el plano», en donde la presencia del realizador como responsable de lo que acontece en el film es directa, como cuando Michael Moore, en *Roger and me* (1989), persigue al director de la General Motors para que explique, frente a cámara, porque cerró la fabrica o cuando Dennis O'Rourke, paga a una prostituta para que cuente su vida frente a cámara, en *The Good Woman of Bangkok* (1991).<sup>16</sup>

Dentro de estos documentales, Nichols identifica dos modos: el reflexivo y el performativo. Del primero, nos dice que más que hablar de la realidad lo que busca es hacer consciente al espectador del propio medio de representación y de los dispositivos que le han dado la autoridad, buscando generar en este que tome una postura crítica frente a cualquier forma de representación.<sup>17</sup> El modo performativo aborda un enfoque subjetivo en aspectos que históricamente han sido abordados bajo la visión del

---

<sup>15</sup> Mirra 2002

<sup>16</sup> Weinrichter 1998: 112

<sup>17</sup> Cock 2006

documental clásico, objetivo. Este último, al igual que los modos observacional y participativo los desarrollaré más adelante, ya que constituyen elementos cinematográficos claves en la existencia de lo autobiográfico dentro del documental y es que como nos dice Weinrichter: «una consecuencia natural de esta redescubierta subjetividad es la tendencia a hacer un cine en primera persona [...]» (1998: 113).

### 1.2.3. Conclusiones

Hemos visto, como a lo largo de todos estos años de cine documental, la subjetividad siempre ha estado presente pero escondida, a través del lenguaje cinematográfico, a los ojos del espectador. Es recién en las últimas décadas que se reconoce la subjetividad dentro de este, en donde la voz del autor ocupa un lugar más protagónico. Por un lado, busca hacer reflexionar al espectador en base a su punto de vista sobre el mundo y es con el documental reflexivo y performativo que esta propuesta es más extrema, ya que lo que el autor plantea será una autorreflexión sobre su realidad en este mundo, una especie de diario personal en audiovisual, llegando incluso a cuestionar la propia realización documental. Realizadores como Trinh T. Mihn-ha, Chris Marker, Alan Berliner, Michael Moore o el peruano Juan Alejandro Ramírez, lo representan.

Es así, que la visión del documental ha ido cambiando, por ello podemos encontrar tantas definiciones de documental. Desde las variantes dentro de la obra de Nichols: «el documental es una ficción semejante a cualquier otra» (Nichols 1997: 16) o definiéndolo desde el punto de vista del realizador, el espectador y del texto «[...] todo film es documental» (Nichols 2001), en donde por ejemplo, *Le Mépris* de Jean Luc Godard (1962) es un documental sobre el cuerpo de Brigitte Bardot.<sup>18</sup> Hasta las múltiples definiciones que podemos encontrar, tanto de los documentalistas (como Patricio Guzmán, Michael Moore o Gianfranco Annichini) o de los teóricos del cine (como David Bordwell o André Bazin).

---

<sup>18</sup> Font 2001

### 1.3. Entonces... ¿qué es documental?

La definición de John Grierson, es la única definición que se ha mantenido a la altura de las circunstancias vividas en esta historia del documental. Siempre de acuerdo a lo que iba aconteciendo en el mundo y es que ese, «tratamiento creativo» es el lenguaje cinematográfico, inexistente en la época de Lumière, que apadrinó Griffith y que lo puso en práctica Flaherty en el documental. Y esa «actualidad» de la cual nos habla Grierson, es la actualidad de cada momento histórico. Es decir, en los años veinte nos encontramos con una Rusia post-zarista, un mundo saliendo de la primer guerra mundial y aún paternalista hacia sus colonias, a lo desconocido y con un interés por el experimentar, como consecuencias de las diversas vanguardias surgidas a finales del siglo XIX. En los años cuarenta, con una coyuntura de guerra y en donde se está descubriendo la fuerza de la propaganda como medio de transmisión de una ideología, de exacerbar los ánimos y de manipular la realidad el documental la representará a través de los noticieros y la propaganda. En los sesentas, una revolución cultural se ve reflejada en el documental, en donde la cámara saldrá a la calle en búsqueda del hombre, de la igualdad, la paz, la guerra fría y la crítica al colonialismo que se empieza a producir y todo lo que ello representa,. Para finalmente, en los ochentas, entrar en un periodo más auto reflexivo, en donde la subjetividad estará por encima de todo, en donde la visión de lo que es político es mucho más abierta al participar o no en una marcha y la influencia de los diversos medios de comunicación actuales y la globalización son claros referentes de los que es el documental que vivimos.

Es por ello que esa visión de actualidad del director ha ido cambiando, amoldándose al mundo; y es que nuestra actualidad es muy diferente a la de hace veinte, cuarenta u ochentas años atrás. Pero incluso así nos podemos encontrar con críticos y teóricos que mantengan una visión conservadora del documental actual, por ejemplo Michael Weinberger, en su artículo, *Definiendo el documental*, nos dice que en base a cinco parámetros, que él considera la esencia del documental, la obra de Michael Moore, en particular *Roger y yo* (1989) no es documental.<sup>19</sup> Por otro lado, con una visión mucho más acorde a lo que vivimos y la retroalimentación que existe entre la televisión, el

---

<sup>19</sup> Weinberger 1990

internet y los videojuegos con el documental y el cine podemos ver trabajos como los del propio Michael Moore en *Bowling for Columbine* (2002) o documentales, enteramente en animación como *Hidden* de Hanna Heilborn, Mats Johansson y David Aronowitsch (2002).

Hace unos años era impensable la existencia de un documental hecho en animación, ahora hay varios ejemplos de ello y muchos documentalistas han incorporado esta técnica como elemento lúdico, como Spurlock en *Where in the World is Osama Bin Laden?* (2008) o como reflejo del yo interno, como Cárdenas en *Alias Alejandro* (2006). Esto ha permitido la subjetivización del documental.

Por todo ello, el documental se ajusta a la perfección a esa primera definición que realizara John Grierson luego de ver *Moana* de Robert Flaherty, allá por 1926. El documental es el tratamiento creativo de la actualidad. En donde, cada vez más, este tratamiento de la actualidad ha ido incorporando al sujeto, a la subjetividad dentro del documental.

Ahora, en el siguiente capítulo, veré como surge lo autobiográfico en el arte, específicamente en la literatura, en que contexto y con que características. Para luego, ver como se traslada a lo cinematográfico, en donde primero es parte de la vanguardia y luego, gracias a los cambios que hemos visto en la historia del documental, llega al documental.

## CAPÍTULO 2

### APROXIMACIÓN A LO AUTOBIOGRÁFICO

Lo autobiográfico está estrechamente vinculado a la modernidad, es dejar de hablar del «hombre» en general para tocar el «yo», el yo concreto desde una visión subjetiva,

razonada, curiosa y libre, en una forma que trasciende los géneros clásicos, y con un estilo espontáneo que anuncia la nueva prosa moderna. Lo autobiográfico surge dentro de la literatura.<sup>20</sup>

## 2.1. Lo autobiográfico viene de la Literatura

La transición entre edad media y moderna, fue testigo de un gran desarrollo en la escritura en primera persona o literatura de la experiencia personal, como la denomina James Amelang. Los ejemplos clásicos o medievales como San Agustín o Abelardo, no solo se vieron incrementados cuantitativamente a partir del Siglo XIV y XV sino lo realmente valioso fue la transformación cualitativa que se dio a través de innovaciones estilísticas y temáticas.<sup>21</sup> Son muchos los autores que abordan lo autobiográfico en su obra como Azorín, Descartes o Stendhal, pero es Montaigne, en el que coinciden muchos teóricos, el primero en explorar el yo, a través de sus *Ensayos*. En ellos aborda el tema de la modernidad, tiempos en donde un sujeto, de identidad fluctuante, se encuentra inmerso en un clima de cambio constante, una sociedad europea en plena transformación.<sup>22</sup>

Se podría pensar, erróneamente, que esta búsqueda es exclusiva de las clases privilegiadas como Montaigne, pero Amelang descarta esta visión al ampliar el espectro, rastreando manifestaciones de la autobiografía popular en esos inicios de la Europa Moderna. En donde la memorias, los libros de familia, la autobiografía espiritual, crónica personal, los relatos de viaje, la ficción autobiográfica, diarios, eran escritos por artesanos, campesinos y trabajadores:<sup>23</sup>

Uno de los aspectos interesantes de este libro es como lee el nacimiento de estos géneros de escritura como una suerte de simbología de Ícaro, del volar demasiado cerca del sol; esta forma de escritura centrada en el «yo» fue una manifestación de arrogancia y desobediencia hacia la autoridad en la búsqueda de

---

<sup>20</sup> Escartín 2005

<sup>21</sup> Amelang 2003: 13

<sup>22</sup> Ortega y Pena 2010

<sup>23</sup> Amelang 2003: 13

una voz propia, desafiando las jerarquías y la hegemonía, la escritura y los discursos públicos de las élites. (Ortega y Pena 2010).

Es decir, surge un sujeto que renuncia a las certezas de los discursos de antaño y sobretodo opta por «pintarse a si mismo» como dice Montaigne, «Así pues lector, soy yo mismo materia de mi libro». Con esto, el autor, lo que busca es conocerse a si mismo, ignorando los juicios de valor y lo moral, es una búsqueda introspectiva del yo.<sup>24</sup>

### 2.1.1. Montaigne y sus ensayos

Para Montaigne, el «yo» es un objeto siempre fluctuante e inestable; por ello, el espacio en el que va a desarrollarse debe ser de igual naturaleza que su contenido, es decir, mudable y vacilante. Por ello Montaigne opta por el ensayo como propuesta narrativa, ya que nos representa a la perfección en lo fluctuante y contradictorios que somos ante la inconstancia del yo.<sup>25</sup>

Montaigne es un adelantado a su época, un precursor de la modernidad. Su visión subjetiva, razonada, curiosa y libre trascendió los géneros clásicos y con sus *Ensayos* anunció la nueva prosa moderna. Esta defensa del individualismo y culto a la singularidad, que nos puede resultar cercana, fue muy criticada en el siglo XVII y XVIII, siendo calificada de egoísta y no entendida. Será recién Rousseau, a finales del XVIII, con sus *Confesiones* que despertará un interés por lo íntimo, que se afianza en el periodo romántico y culmina en el Modernismo.<sup>26</sup>

La literatura occidental ha atravesado la cuestión de la primera persona y ha marcado rupturas estilísticas que se pueden apreciar en la actualidad. Como nos dice Font: «[En la literatura del S. XX hay] una escala significativa de producción de subjetividad, la presencia de un omnisciente sujeto narrador, que busca transmitir la experiencia de una

---

<sup>24</sup> Escartín 2005

<sup>25</sup> *Ibíd.*

<sup>26</sup> *Ibíd.*

vida, de una identidad que le acosa y que le huye y que a través de determinadas visiones en desorden sobre su proceso vital precipita el deseo de escritura» (2008: 35).

Dentro de esta exploración del yo en la literatura, podemos encontrar diferentes manifestaciones como: «[el] cuento, novela familiar, carta, diario íntimo, relato autobiográfico, ensayo, crónica, cuaderno de viaje» (Font 2008: 36). A estas manifestaciones del yo las conocemos como autobiografía, palabra muy elástica para definirla. Lejeune nos dice, que fue importada de Inglaterra y Alemania a principios del Siglo XIX y ha servido para designar dos cosas bastante diferentes. Lejeune hace mención a los dos diccionarios más celebres de la segunda mitad del S. XIX: Para el *Larousse*, es la vida de un individuo escrito por el mismo, una variedad de las memorias.<sup>27</sup> En este caso supone un compromiso del autor, un pacto de veracidad propuesto al lector; mientras que en el *Dictionnaire Universal Des Litteratures* (1876), Vapereau llama «autobiografía» a cualquier texto, sea cual sea su forma (novela, poema, tratado filosófico), cuyo autor haya tenido la intención, secreta o confesada de contar su vida, de exponer sus pensamientos o pintar sus sentimientos. En este caso el compromiso del autor ya no es necesario, lo que cuenta es la decisión del lector y como se lee, de forma personalizada, dicho texto. Desde esta perspectiva, qué es o no es autobiográfico es completamente subjetivo y pasa por la experiencia de cada uno.<sup>28</sup>

Por supuesto, entre ambas visiones podemos encontrar toda una gama de posiciones intermedias. El mismo Lejeune, especialista en el tema, lo define como «relato introspectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual, y en particular, en la historia de su personalidad» (Font 2008: 35), pero esta definición deja de lado ciertas formulas híbridas, como el diario o la autoficción, aleja a la escritura fragmentaria por su subjetividad y concentra el peso en la relación entre autor y lector a través del reconocido «pacto autobiográfico» basado exclusivamente en el valor de verdad.<sup>29</sup> Mientras que Hernández Ruiz la define como: «[...] una forma de contrato entre el autor y lector, en el que el autobiógrafo se

---

<sup>27</sup> Según el diccionario «memorias» es un relato referencial que se hace pasar por verídico, escrito por la misma persona y centrado en la vida individual por encima de la historia colectiva.

<sup>28</sup> Lejeune 2008: 14-15

<sup>29</sup> Font 2008. 35-36

compromete explícitamente no a una exactitud histórica imposible sino al esfuerzo sincero para vérselas con su vida y por entenderla» (2008: 138).

Para resumir, podemos decir que la escritura del yo y sus paradojas, es un terreno bastante vaporoso que se sitúa en la frontera de muchos géneros y que tantea muchas posibilidades pero sin concretar ninguna. Es este transitar incierto, cuando lo autobiográfico toca la esencia de la escritura, desestabilizando los límites que separan la vida de la literatura.<sup>30</sup>

## 2. 2. El paso a lo cinematográfico

Pero si dentro de lo literario podemos encontrar múltiples definiciones y manifestaciones de lo autobiográfico, todo esto se complejiza aún más, como nos dice Lejeune, en su traslado a lo cinematográfico.<sup>31</sup> Por ejemplo, el crítico Raymond Bellour: «distingue el autorretrato de la autobiografía, a partir del compromiso del primero con un racconto discontinuo y con un distinto tipo de coherencia, no necesariamente narrativa, fundado en un sistema de superposiciones y de correspondencias entre elementos homólogos e intercambiables» (Schefer 2008a: 50). Es a partir del autorretrato dentro de la fotografía, que emerge en el Siglo XIX, que Bellour plantea el nexo entre lo literario, lo fotográfico y lo cinematográfico a través del aparato tecnológico. Por ejemplo, la aparición del sonido en los años treinta lleva a Man Ray a retirarse a un territorio privado, en el cual experimenta con nuevos formatos y realiza los primeros diarios cinematográficos filmados. El mismo principio se encuentra posteriormente con Maya Deren y en los sesentas con Jonas Mekas y su obra.<sup>32</sup> Raquel Schefer nos dice al respecto:

De los territorios de la literatura, el autorretrato se expande al campo del cine y, posteriormente al video. En el autorretrato, como género cinematográfico y videográfico, el autor se expone enteramente, como bloque de cuerpo y de experiencias, al arrebato cinematográfico [...]. Una determinación de orden tecnológica, la complejización de la producción cinematográfica con la llegada del sonoro, compele a Man Ray a retirarse hacia un territorio privado [...] siendo

---

<sup>30</sup> *Ibíd* 36-37

<sup>31</sup> Lejeune 2008: 16

<sup>32</sup> Schefer 2008a: 47

el primero en realizar diarios cinematográficos filmados que recrean la lógica fragmentaria y dispersiva del autorretrato literario (2008a: 47)

En cambio, otros teóricos como Jim Lane o Cuevas, consideran que el autorretrato es tan solo un tipo de documental autobiográfico y que la conexión, entre la presencia del yo en la literatura, y por consiguiente la subjetivización de la obra, y su paso a lo cinematográfico, se da a través de los *Ensayos* de Montaigne y la obra del cineasta Jonas Mekas, en particular *Lost, lost, lost* (1975).

### 2.2.1. Entre lo escrito y lo filmado: Jonas Mekas

Jonas Mekas, lituano de nacimiento, tuvo que dejar su patria durante la 2da Guerra Mundial y tras un largo periplo por Europa llega a Nueva York en 1949. Durante aquellos años, y hasta 1955, Mekas escribe un diario, que es fundamental para forjar su poética, que replicará luego en su poesía y su cine.<sup>33</sup> Bernini nos dice:

El cine de Mekas continúa el diario, pero también lo supera. Porque en él encuentra el registro fiel, fotográfico, de la propia vida, y al mismo tiempo, la expresión más completa, más acabada, de su nostalgia. En ambos, el diario y los «films diario» hay la misma necesidad de preservación [...] En ambos, hay una intensión de registro, de documentación, de testimonio; y también en los dos hay una anotación fragmentaria, un avance abierto, errático, dispersivo [...] (Mekas 2008: 21)

Mekas hace un paso natural de lo escrito a lo filmado. Podemos encontrar en su diario una espontaneidad en su escritura, como si no hubiera una distancia temporal entre lo vivido y lo escrito. Él encuentra en el registro cinematográfico la manera idónea de captar exactamente lo que está viviendo en ese momento determinado, pero el film diario presenta una mayor complejidad en su realización y elaboración que la escritura íntima, y por lo general nocturna, que caracteriza al diario.

---

<sup>33</sup> Mekas 2008: 10

Por más que el registro cinematográfico capta el presente del realizador, al llevarlo a la isla de edición el trabaja con su pasado, un pasado que es repensando, intervenido, organizado, musicalizado. Mekas plantea un modo de filmación espontáneo, que consiste en: «[...] como reaccionar con la cámara según las cosas ocurre, como reaccionar de tal modo que el metraje refleje lo que siento en ese mismo momento» (Cuevas 2005: 230). En su propuesta hay una clara mezcla entre lo experimental de la vanguardia norteamericana de aquellos años, el cine doméstico que la tecnología ayudo a crecer, con una fase de montaje, que usualmente realiza luego de un tiempo considerable, en donde va añadiendo diversas: «capas de expresión textual y sonora» que le dan la forma final a su estilo cinematográfico.<sup>34</sup>

#### 2.2.1.1. Características de su obra

Dentro de su propuesta podemos encontrar una serie de elementos que varios teóricos destacan:

- a) La ausencia o presencia del cuerpo del cineasta. Varios realizadores, incluyendo Jonas Mekas; «[pueden] elegir entre ser sujeto u objeto de filmación, aunque muchos de los realizadores combinan estas dos posibilidades dentro de una misma cinta, o bien resuelven ese problema insertándose en la imagen al filmarse frente a un espejo o registrando su sombra, que se eleva entonces a metáfora de un yo inasible, fantasmal» (Gutiérrez 2008: 54).
- b) Los rótulos, bastante primarios, que marcan las entradas de sus diarios. Estos dan la pauta de subjetividad a lo mostrado, la presencia del yo: «De este modo, con un sencillo -Pensé en casa-, Mekas impregna con su nostalgia de exiliado las imágenes que vienen a continuación» (Gutiérrez 2008: 55).
- c) Continúa Gutiérrez diciéndonos que Mekas: «hace explícito los principios de su poética, el pensamiento sobre la práctica que está emprendiendo» (2008:55).

---

<sup>34</sup> Cuevas 2005: 232

Con esto deja de lado al cine comercial y la construcción de una historia de vida lineal y opta por un estilo más cercano a lo que Pasolini definía como cine en prosa. Mekas nos muestra fragmentos que van acorde al ritmo diario de su vida, que se construye de la cotidianeidad y pequeñas anécdotas. En donde el estilo visual, del cine doméstico, encuadres inestables o cambios de luz imprevistos, son empleados: «al servicio de una expresividad fílmica con un marcado sello de autor» (Cuevas 2008: 106).

d) Un último elemento que se menciona, es la visión impresionista que tiene Mekas de la naturaleza, reflejando sus emociones y su modo de ver el mundo. Mucho más cercano al campo que a la gran urbe en la que vive, como lo es Nueva York.

Esta forma de trabajar la plasma en casi la integridad de su obra, en la que ha creado un vínculo entre el registro íntimo, el familiar y el histórico. Un caso especial se da con *Lost, lost, lost*, compuesta por películas tomadas entre 1949 y 1963, y que establece el lazo transicional, de continuidad y reemplazo, entre sus diarios escritos y su incursión al cine.<sup>35</sup> En este film, se leen pasajes del diario, se muestran páginas mecanografiadas del mismo, es el registro del registro. Bernini nos dice:

Además la película retoma las mismas reflexiones que Mekas anotaba en el diario: [...] las mismas ideas nihilistas presentes en la primera parte [...] [para finalizar] con el sentimiento de pertenencia y de apropiación de la cultura norteamericana y de la ciudad neoyorquina, las últimas bobinas de *Lost, Lost, Lost* son para Mekas, de acuerdo a sus propias declaraciones: «el fin del sentimiento de estar perdido. Comienzo a sentirme de nuevo en mi casa. En la bobina seis ya no se puede decir que me siento todavía perdido: el paraíso ha sido recuperado por el cine» (Mekas 2008: 24).

Aunque Mekas surge dentro del Nuevo Cine Americano de los años sesenta, y como tal del cine de vanguardia, experimental. En la actualidad, gracias a la subjetivización del documental, a este se le considera parte del género, en donde fue el primero en trabajar

---

<sup>35</sup> Cuevas 2008: 108

el diario fílmico de forma sistemática y en donde *Lost, lost, lost* es considerado como cine ensayo, un tipo de documental autobiográfico del cual hablaremos en el siguiente capítulo. A continuación menciono los nexos que he encontrado entre el ensayo escrito de Montaigne y el filmográfico de Mekas.

### 2.2.1.2. *Lost, lost, lost*: el nexo

Este film no solo es el nexo entre la obra escrita y filmada de Mekas, como ya mencioné, sino según varios críticos el nexo entre lo autobiográfico en la literatura y lo cinematográfico. El primero en plantear una conexión entre ambos es Alan Williams, que sitúa la obra de Mekas como heredero directo de la tradición ensayística y cuyo rastro se puede encontrar en los tres volúmenes de los *Ensayos* de Montaigne y posteriormente en los escritos de Nietzsche, Adorno y más recientemente en Roland Barthes.<sup>36</sup>

La forma compleja y dispersa del ensayo, la representación histórica de la realidad filtrada por la subjetividad del autor, un «yo» que surge de una pluralidad de voces y que busca lo indeterminado, lo transitorio de todo, como parte de un mundo de cosas en constante movimiento, son elementos que destaca Renov como nexos entre la obra de ambos:

It is my contention that *Lost, Lost, Lost* shares with Montaigne's *Essays* an unyielding attentiveness both to the measure of the sight and to the measure of things. My greatest concern in what follows will therefore be for the shape and tactical dynamics of a documenting gaze and a desire [...] that impels the film (2004: 70)<sup>37</sup>.

*Lost, lost, lost* es un ensayo cinematográfico. Mekas, explora su yo, su subjetividad, se mira a si mismo, nos presenta un yo inestable, fluctuante, en una sociedad convulsionada

---

<sup>36</sup> Renov 2004: 70

<sup>37</sup> Traducción del inglés: «Mi opinión es que *Lost, Lost, Lost* comparte con los *Ensayos* de Montaigne una atención inquebrantable tanto a los alcances de la vista así como a la medida de las cosas. Mi mayor preocupación en lo que sigue por lo tanto, será hacia la forma y las dinámicas tácticas de una mirada y un deseo de documentar [...] que impulsa a la película».

como la de los años sesenta y setenta, décadas de grandes cambios y movilizaciones sociales. Mekas marca una pauta con un cine muy personal que junto a realizadores como Stan Brakhage o Kenneth Anger forjaron el llamado Nuevo Cine Americano, la nueva vanguardia:

Las vanguardias cinematográficas de los años 60 exploraron las formas de la *home movie* para abordar el problema de la subjetividad y desarrollar un cine íntimo, de estilo discontinuo, carente de clausura, con interpolaciones reflexivas que buscaba construir la experiencia y la memoria vivida a través del diario y la autobiografía. Por su parte, las películas familiares genuinas y cotidianas mantienen en sus formas su función fuertes correlatos con el cine experimental en su conjunto dados los contextos cuasi privados de actualización de su significado (Ortega 2004: 208-9).

Mekas se sitúa al margen de las vanguardias de corte político, como el Grupo Dziga Vertov, encabezado por Jean Luc Godard y a la par, también se aleja de la vanguardia más conceptual, representada por Peter Kubelka o Michael Snow. Ortega nos dice que, «esas vanguardias pretendían en buena medida desmontar una visión romántica del cine, a partir de una reflexión más abstracta sobre los mecanismos de base del proceso cinematográfico [...]» (2005: 234). Mekas se encontraba más próximo a Stan Brakhage, al cine amateur, el cine doméstico, es decir films hechos y pensados tan solo para ser vistos en un espacio determinado, por familiares y amigos, pero a este amauterismo le debemos agregar el lado experimental y poético, en sus imágenes. Mekas habla de la sociedad, del individuo, del «yo», de darle una presencia y voz política en una sociedad en donde solo los grandes grupos de poder se expresan y dan su verdad. Lo consigue en episodios inconexos, con una estructura fragmentaria, alejada de todo tamíz narrativo, que construye: «con planos de la naturaleza (árboles, lagos, amaneceres, nieve, ríos, caballos, nubes, margaritas...), separados por números, y con su voz en off repitiendo tres veces palabras reiterativas de los mismo [...]» (Ortega 2005: 233) Es decir Mekas plantea una especie de *haikus* cinematográficos.<sup>38</sup>

[En] *Lost, Lost, Lost* (1976), [...] no estamos simplemente contemplando imágenes documentales tomadas por un sujeto, sino estamos ante los recuerdos visualizados que ese sujeto ha ido acumulando. Pero no solo esto, sino que

---

<sup>38</sup> Ortega 2004: 233-235

contemplamos como ese sujeto, Mekas, juega con sus recuerdos como los baraja y los comenta, Lo hace de forma parecida a como lo podría hacer alguien que estuvieras rememorando su pasado, pero con la crucial distinción de que, en este caso, el pasado esta presente de forma material, como imágenes que el poseedor de los recuerdos puede ver y puede manipular. Por lo tanto, las formas que una vez fueron realidad y luego imagen, son ahora, en el momento en que Mekas las recompone, recuerdos o imágenes en segundo grado (Catalá 2005: 152)

El nivel de complejidad que alcanza el yo en el trabajo de Mekas y las múltiples reflexiones que este conlleva, va montando la simiente de lo que dos décadas después comenzará a considerarse documental autobiográfico y las diferentes manifestaciones de este. En el siguiente capítulo investigo como surge esta tendencia y que lo caracteriza.

### 2.2.2. Conclusiones

Si definir lo autobiográfico dentro de la literatura es complejo, llevarlo al terreno del cine lo complejiza aún más, como hemos mencionado previamente.<sup>39</sup> En este último punto podemos hallar opiniones encontradas. Desde Elizabeth Bruss que declara que es imposible hablar de cine autobiográfico, hasta los cinéfilos y cineastas que lo demuestran al andar, es decir haciéndolo: «¡el cine autobiográfico tal vez no sea posible en teoría, pero en la práctica existe!» (Lejeune 2008:17).

Comenzamos afirmando que la presencia del «yo», en las artes, surge en la literatura, para luego llegar a lo cinematográfico: Primero como parte de la vanguardia, siendo Jonas Mekas su principal representante, y luego, debido a la evolución y cambios que ha sufrido el documental a lo largo de su historia, incluirla como parte de la misma.

En el siguiente capítulo hablaré de lo que ha tenido que pasar dentro del entorno cinematográfico para que el «yo» llegue a manifestarse, e incluso, tomar un rol protagónico dentro del documental contemporáneo.

---

<sup>39</sup> Lejeunte 2008: 16



### **CAPÍTULO 3**

### **LA CONVERGENCIA**

Hemos dicho en el primer capítulo que definir documental es algo complejo. Su carácter fluctuante, que le permite adaptarse a la realidad del momento, nos hace difícil llegar a un consenso en su definición. Por otro lado, en el segundo capítulo hemos encontrado la

transición de lo autobiográfico, de la literatura a lo cinematográfico y ciertos elementos que lo caracterizan, pero tampoco hemos llegado a una definición consensuada. En este tercer capítulo, nos toca ver la convergencia entre ambas esferas, en busca de los elementos que han permitido que esta convergencia haya sido posible, en lo que denomino documental autobiográfico, para posteriormente delimitar sus tipos y que características presenta.

Comenzamos mencionando los tres elementos claves dentro de la historia cinematográfica para que el documental se fusione con lo autobiográfico según Jim Lane:<sup>40</sup>

- 1) El Nuevo Cine Americano, encabezado por Jonas Mekas y Stan Brakhage. Ellos trabajan un estilo independiente de cine, lejano al de Hollywood, en donde historias no comerciales y autobiográficas son las que priman. Historias más íntimas y personales son filmadas con un equipo técnico muy reducido (incluso a veces de una sola persona), que sumado a los avances tecnológicos de la época (cámaras ligeras y una grabadora portátil) lo hacen posible.
- 2) La hegemonía, por aquellos años, del Direct Cinema Americano que, encabezado por Richard Leacock, Robert Drew, Hrnos Waysles, Frederick Wiseman, D.A. Pennebaker, rechazaban la presencia del director en el documental. Es en búsqueda de un cine verdad, sin intervención ni manipulación que surge esta corriente.
- 3) Finalmente, y en contrapartida al Direct Cinema, en Francia surge el Cinéma Vérité. Es el antropólogo Jean Rouch quien encabeza dicho movimiento. Este, en su búsqueda de verdad, hace obvio el dispositivo documental, poniendo de manifiesto la existencia del director y como este, interactúa y comparte con los personajes. Viéndose ellos, inducidos por la presencia del realizador, a hablar de la realidad que les rodea.

---

<sup>40</sup> Lane 2002: 11-12

Del Nuevo Cine Americano, en especial de Jonas Mekas y sus diarios, ya hemos hablado en el capítulo anterior. Para referirnos a los otros dos ítems, recurrimos a Bill Nichols y a sus modos documentales, mencionados previamente: Al Direct Cinema, él lo llama modo observacional y al Cinéma Vérité, modo interactivo.<sup>41</sup> En este último, es donde se manifiesta el «yo» en el documental por primera vez. Algunos años después, el mismo Nichols, subdivide lo interactivo en dos, al encontrar diferentes aproximaciones del yo de los realizadores. Acuña el término participativo, que viene a reemplazar al interactivo, y menciona una nueva modalidad documental, en relación a una nueva manifestación del yo: el modo performativo.<sup>42</sup> A continuación desarrollo estos tres modos.

### 3.1. En busca de la verdad

Durante la 2da guerra mundial, el documental se convirtió en un medio de propaganda muy fuerte, las naciones beligerantes no dudaban en plasmar toda su idiosincrasia en dichas películas, las cuales guiadas por una voz omnisciente (voz de Dios) servían para difundir su visión de la guerra y el compromiso que debían tener los habitantes de un país con esta, un instrumento de propaganda. Como hemos dicho previamente, esta forma de documental se consolidó, en los años siguientes, como la principal estructura utilizada. Por ello, a esta propuesta, se le conoce como documental clásico.

En respuesta a este tipo de documental y aprovechando los avances tecnológicos de la época surge una nueva forma de hacer documental, en donde los realizadores buscan acercarse a la objetividad lo más posible. Los adelantos tecnológicos son importantes para que esta situación cambie y surja una nueva forma de hacer documental. El sonido directo se consigue a través de una grabadora portátil de un tamaño bastante reducido, llamada nagra, y una cámara ligera de 16 mm, *Eclair*, cuyo recubrimiento y lo silencioso de su funcionamiento permitía la filmación sincronizada. Eran necesarias dos personas

---

<sup>41</sup> Nichols 1997: 72.

<sup>42</sup> Nichols 2001

para manejar un equipo portátil como este, el cual podía seguir la acción a donde fuera, eran observadores que captaban la vida conforme se iba desarrollando frente a ellos.<sup>43</sup>

[...] el documentalista del Direct Cinema lleva su cámara ante una situación de tensión y aguarda hasta que se produzca una crisis, el Cinéma Vérité trata de precipitar una crisis, el artista del Direct Cinema aspiraba a ser invisible, en cambio el Cinéma Vérité de Rouch es un participante declarado de la acción, en el Direct Cinema no se interviene en la acción, en el Cinéma Vérité el artista hace la parte de un provocador de la acción, el Direct Cinema encontraba su verdad en sucesos accesibles a la cámara, el Cinéma Vérité respondía a una paradoja: la paradoja de que circunstancias artificiales pueden hacer salir a la superficie verdades ocultas (Barnouw 1993:254-255).

Estos avances son la base para dos visiones de documental que surgen en los años sesentas, uno en Francia y otro en EE.UU. La terminología que se utiliza ha generado confusiones, algunos denominan a ambos movimientos Cinéma Vérité o los llaman indistintamente, Nichols descarta esas nomenclaturas y en base a sus características las bautiza nuevamente:

[...] para algunos practicantes y críticos los términos Cine Directo y Cinéma Vérité son intercambiables; para otro hacen referencia a modalidades diferentes, pero algunos pueden asignar la denominación Cine Directo a la variante basada en la observación y otro al Cinéma Vérité. Por lo tanto he decidido dejar de lado ambos términos a favor de las apelaciones más descriptivas de modalidades de representación documental de observación e interactivo (luego llamado participativo) (Nichols 1997: 72).

A continuación desarrollamos estos modos, el observacional, el participativo, y el llamado performativo.

### **3.1.1. El Modo observacional**

Con la aparición de cámaras livianas y la posibilidad de un sonido sincronizado con la imagen, nació en Estados Unidos y Canadá el llamado Direct Cinema, movimiento documentalista que aprovecha las ventajas de los equipos livianos para poder, de alguna

---

<sup>43</sup> Rabiger 2005: 25

manera, filmar la espontaneidad de la vida. Es como si la cámara no estuviera presente y nadie se percatara de su existencia.

Para plasmar ese espíritu en la edición, utilizan mucho los planos secuencias, querían que la manipulación sea lo menor posible, movimientos bruscos de cámara, barridos, desenfocsos son parte de la propuesta. No utilizan la voz en off, ni música ambiental, efectos de sonido, entrevistas, reconstrucciones. Ellos captan lo que sucede *in situ*, ven lo que vería una «mosca en la pared», sin intervenir, sin influir en los hechos que sucedían.

Con esta propuesta lo que se busca es que, sea el espectador el que saque sus propias conclusiones de lo que ve, ya no hay una voz omnisciente que nos guía sobre lo que tenemos que conocer o aprender del tema seleccionado, como en el documental expositivo.<sup>44</sup> Sino más bien se nos muestra la vida, con la menor manipulación posible, como si los realizadores, no estuvieran, como si la cámara fuera la llamada «mosca». Esto lo vemos en, la gira de Bob Dylan por Londres en el año 1965 con *Don't Look Back* de D. A. Pennebaker, el famoso festival de música *Monterey Pop* (1968), también de Pennabaker, Frederick Wiseman registra el día a día en un *High School* (1968) norteamericano, o *Primary* de Robert Drew (1960), sobre la elecciones internas en el partido demócrata en EE.UU. Estos personajes, estos espacios son mostrados por los realizadores buscando acercarse a un registro objetivo, fidedigno a la realidad, dejándole al espectador un rol activo.

### 3.1.2. El Modo participativo

En este modo documental, el personaje se encuentra con el realizador, el cual se pone de manifiesto en la historia, como responsable y catalizador de lo que pasa. Este no busca ocultar su presencia para decirnos que lo que vemos es la verdad, sino más bien hacerla presente y decirnos que lo que vemos es responsabilidad de su presencia, de que haya una cámara registrando todo esto.

---

<sup>44</sup> Nichols 1997: 68.

El documental participativo se centra en los testimonios o intercambio verbal y en imágenes que validen (o hagan discutibles) los hechos expuestos por los personajes. Dichos testimonios son una parte esencial de la argumentación de la cinta, y en base a como esta articulada dentro del film, genera una sensación de parcialidad. Mientras el montaje busca mantener una continuidad lógica tanto en los testimonios como en las imágenes, se utilizan los intertítulos y/o el material de archivo para reconstruir la historia.

A este estilo documental, Barnouw le llama Cinéma Vérité, y es con *Crónica de un verano* de Jean Rouch & Edgar Morin (1960), en donde surge esta propuesta. Es también, en donde surge el «yo» en el documental, ya que se aprecia al director en forma de mentor, participante, acusado o provocador en las relaciones de los actores sociales, como nos dice Bill Nichols.<sup>45</sup>

Después de estar por años estudiando a los Songhay y Dogon del oeste de África, Rouch se junta con el sociólogo Morin y deciden voltear la cámara a ellos, su ciudad (París) y su cultura. El documental se centra en una serie de escenas resultado de la interacción entre los directores y los personajes. Por ejemplo, Marcelline Loridan, una joven que estuvo en un campo de concentración, nos cuenta sobre su experiencia en este, pero esta escena fue pensada y planificada por los directores, junto con Marcelline. Ellos le dieron la grabadora de audio para que la lleve consigo mientras hacia el recorrido por un mercado de París y reflexionaba sobre su experiencia. Otro ejemplo, en donde la presencia de los realizadores se manifiesta, esta vez frente al lente, es al final del documental, en donde dialogan con los personajes, cuestionando el propio quehacer documental, poniendo en tela de juicio lo que han hecho y reflexionando sobre la producción, luego de visionar todos juntos, realizadores y personajes, el documental concluido. Un documental posible, debido a la intervención de Rouch y Morin, que planificaron y propusieron momentos y secuencias durante la construcción del documental, dejando el azar al mínimo.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> Nichols 1997: 32

<sup>46</sup> Nichols 2001.

En estos documentales, la presencia del director se manifiesta: a) frente al lente de la cámara, como lo hace Rouch o Pier Paolo Pasolini, que cual reportero viaja por toda Italia, preguntando: ¿Qué es el amor?, en el documental de 1964, *Comizi di amore*; b) a través de una voz que fuera del cuadro se dirige a los personajes, cuestionándolos, preguntándoles sobre su vida, sus recuerdos, como Claude Lanzman, en el mítico documental testimonial, de ocho horas de duración, de los sobrevivientes del holocausto judío, *Shoah* (1985) o Octavio Cortazar en *Por primera vez* (1967), sobre la primera experiencia cinematográfica de un pueblo en la Cuba profunda; c) pero tampoco es necesario ver o escuchar al realizador, nos basta notar su presencia a través del uso del lenguaje cinematográfico. Por ejemplo Errol Morris, en el uso que hace de reconstrucciones y del material de archivo, en la edición de su documental, sobre el secretario de estado norteamericano Robert S. Mc Namara y su rol durante la Guerra Fría, *Fog of War* (2003).

Como ya hemos dicho previamente, la primera manifestación del yo se da dentro del modo interactivo como inicialmente lo llama Nichols. Algunos años después, debido a las diversas manifestación del yo dentro del documental, Nichols se ve en la necesidad de agregar un nuevo modo para estudiar mejor su presencia. En el libro *Introduction to Documentary*, cambia de terminología, de interactivo pasa a participativo, y al nuevo modo lo denomina performativo.

### 3.1.3. El modo performativo

Nichols es el primero en utilizar este término y lo define: «[...] en tanto el texto, además de un abordaje subjetivo del tema documental, trae al documentalista (su cuerpo y su voz), su cuestionamiento y su subjetividad textual hacia el centro de la escena» (Tacetta 2011). Pero luego, otros teóricos lo retoman, modificándolo o redefiniéndolo, por ejemplo Antonio Weinrichter nos dice que se caracteriza por: «desviar nuestra atención de la cualidad referencial del documental», privilegiando la expresividad del autor, así como por «subrayar los aspectos subjetivos de un discurso clásicamente objetivo» (1998). Por ello, en estos trabajos, claramente subjetivos, no solo se muestra el proceso

de producción en si, sino como nos dice Quilez se incluye, dentro de la propuesta, una dosis de «actuación, dramatización e interpretación» (2009:118).

Según María Luisa Ortega, la definición inicial de Nichols sobre lo performativo tiene una carga negativa, en donde la presencia del yo quiebra el pacto comunicativo dentro del documental, al eludir la asignación de verdad o falsedad, dentro del marco pragmático del documental tradicional. Sin embargo otros teóricos, como Paul Arthur o Stella Bruzzi han ido cambiando el enfoque de esta primera definición y es Bruzzi quien nos acerca a una visión positiva de lo performativo: «Estos documentales no romperían para Bruzzi con los deseos de la tradición en la que se inscriben, sino serían la extensión lógica de los mismos, realizarían las acciones que nombran [...] y estarían concernidos por la representación de la realidad tanto como sus predecesores, pero con la conciencia y la necesidad de poner de manifiesto las fisuras de la función cognitiva del documental» (Ortega 2008: 67). Con esto, realizadores como Nick Broomfield, Molly Dineen y el propio Michael Moore son parte de la corriente performativa mientras que para Nichols serían participativos.

La discusión teórica constata la dificultad para delimitar las diversas manifestaciones en las que el sujeto y la subjetividad se ha venido presentando en los últimos treinta años. Dentro de esta inscripción del yo, el teórico Pablo Piedra, nos dice que son dos los modos de Nichols en donde se inscribe el yo: el performativo y el participativo, como acabamos de ver. Pero al encontrarnos con, cada vez, más films que incorporan la primera persona a sus relatos, ha decidido distinguir una forma más en las que «la subjetividad del autor se materializa en las imágenes y el sonido». A esta nueva manifestación del yo, la llama autobiográfico.

En primer lugar, se encuentran los documentales propiamente autobiográficos en los que se establece una relación de cercanía extrema entre el objeto y el sujeto de la enunciación. En segundo lugar, se hallan los relatos que denomino de experiencia y alteridad. En estos se produce una retro alimentación entre la experiencia personal del realizador y el objeto de la enunciación, observándose una contaminación entre ambas instancias. [...] En tercer lugar, se encuentran los relatos epidérmicos. En estos la primera persona es solo una presencia desencarnada o débilmente vinculada a la historia que se narra. [...] Resumiendo y simplificando la clasificación, podrían distinguirse tres instancias de

enunciación: un sujeto que habla sobre si mismo, un sujeto que habla con el otro y un sujeto que habla sobre el otro (Piedras 2010a).

Tomando las delimitaciones planteadas por Piedra, me centró en el denominado documental autobiográfico, para ello, es necesario que el director, enunciador, hable sobre si mismo y su entorno más próximo.

### 3.2. El documental autobiográfico

En base a todo lo visto anteriormente, (las vanguardias, los modos de Nichols, la subdivisión de Pablo Piedras y de otros teóricos), tenemos algo claro, las fronteras son muy difusas, movedizas y lo que en un momento fue considerado vanguardia, ahora es llamado documental y lo que Nichols llama participativo, Bruzzi lo puede llamar performativo. El documental es un género vivo, que ha seguido creciendo y complejizándose con el transcurrir de los años, ahí la dificultad en definirlo, por lo que alcanzar una definición no es la intención de esta tesis sino determinar ciertas características que nos permitan reconocer lo autobiográfico cuando veamos un documental. Comencemos por ver de donde viene.

#### 3.2.1. Su origen

Pablo Piedra ha recopilado una serie de factores, estéticos, discursivos sociales y tecnológicos que explican, según él, la subjetivización del documental y por consiguiente la presencia de lo autobiográfico dentro de este:<sup>47</sup>

1. La presencia del Direct Cinema y Cinéma Vérité permitieron la liberación del documental, haciendo que transite por nuevos caminos, desde la experimentación formal a un mayor acercamiento al realizador con la realidad que le rodea.

---

<sup>47</sup> Piedras 2010a

El minimalismo observacional favorecido por el primero y la puesta a punto de la cámara como dispositivo provocador y catalizador al servicio de la encuesta social del segundo enfrentaron al espectador, como estaban haciendo las vanguardias contemporáneas, con nuevas temporalidades del devenir de los acontecimientos, con las capacidades reveladoras del azar y el registro no controlado [...] y con el placer del intercambio verbal o narratizado (Ortega 2005: 196).

2. Los avances en la tecnología videográfica, que por un lado marca una diferencia sustancial en la duración de la bobina de 16mm (11 minutos) frente a la cinta de video (30 minutos al momento de su creación) y por otro lado, el poder visualizar instantáneamente las imágenes registradas.<sup>48</sup> Sin mencionar el abaratamiento de costos que el trabajar en video puede implicar. El documentalista indio Anand Patwardham dice:

Cuando empecé, a principios de los sesentas, el video no existía. El video me ha dado libertad para filmar mucho más material del que filmaría en formato cinematográfico, un formato mucho más caro y que ya me ha ocasionado bastantes quebraderos de cabeza. El video esta hecho a prueba de impericias. De hecho, tengo tendencias a filmar de mas [...] Si bien esto también dota a las películas de una dimensión más plural (Goldsmith 2003: 112).

3. En relación al documental performativo, tanto Piedra como Ortega hacen mención al rol que juega la televisión en la construcción del yo, un personaje que puede encontrarse más cercano al mediador televisivo que a cualquier manifestación subjetiva, relacionada a un cine más personal, de autor. Un ejemplo de ello es Michael Moore, como nos menciona Ortega.<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Ibíd

<sup>49</sup> Ortega 2005: 204

4. Hay una tendencia a pensar el cine documental como una práctica discursiva y ya no como práctica mimética. Hecho relacionado directamente en el cine experimental y las vanguardias de los años veintes y treintas, en donde surge *Berlín, sinfonía de una ciudad* de Walter Ruttmann (1927), *A propósito de Niza* de Jean Vigo, (1930), el cine de Man Ray, y posteriormente Maya Deren, Stan Brakhage y el propio Jonas Mekas, antes mencionado.
5. Dentro del documental latinoamericano podemos detectar un desencanto debido a la imposibilidad del documental clásico de dar cuenta de una verdad histórica sobre hechos traumáticos recientes. «El documental subjetivo encuentra verdades parciales, tentativas y provisorias pero profundamente encarnadas y operativas para la construcción de una memoria cercana que transite de lo individual a lo colectivo» (Piedras 2010a). En el siguiente capítulo analizaré con detalle como se manifiesta esto en el documental latinoamericano.

Algunos de estos factores coinciden con lo que he cite anteriormente, los mencionados por Jim Lane. Lo que hace Pablo Piedra es añadir y complejizar las posibles explicaciones de la tendencia a la subjetivización del documental y la propia presencia de lo autobiográfico, incluso ya considerándolo en el contexto latinoamericano.

Ahora paso a analizar las diferentes manifestaciones que dentro del documental autobiográfico encontramos. A continuación, los cinco tipos de autobiográficos que los teóricos han podido encontrar dentro de este.

### **3.2.2. Tipos de documentales autobiográficos**

Jim Lane, delimita dos tipos de autobiográficos de manera clara, el diario y el retrato, subdividiendo a este último en autorretrato y retrato familiar. Efrén Cuevas retoma este análisis y aumenta uno más, al que denomina: Historia oficial versus Historia familiar. Pero leyendo a otros teóricos como Font y Gutiérrez, podemos sumar dos tipos más de

autobiográficos, el cine (o film) ensayo y la carta filmada. A continuación, delimitaremos estos cinco tipos, haciendo hincapié en que estos no se presentan necesariamente en estado puro, sino que pueden combinarse entre sí.<sup>50</sup>

### 3.2.2.1. El diario filmico.

Se basa en el rodaje diario de acontecimientos durante un periodo determinado de tiempo y en su posterior montaje, siguiendo una estructura cronológica y narrativa. Los fragmentos cronológicos, de los cuales esta compuesto el diario, suelen adquirir una estructura, articulada generalmente, a partir de una crisis personal que espera ser resuelta a través de un proceso de autoconocimiento apoyado en la filmación los días siguientes.<sup>51</sup> Cuevas presenta que, dependiendo de cómo sea el proceso de manipulación durante la edición: «el resultado final se acercará más al diario literario o se parecerá más a un documental clásico» (2005: 225), planteando una línea muy delgada y subjetiva para diferenciar un tipo de otro.

Los diarios son documentales que mantienen una estructura relativamente abierta y que hacen evidente el proceso de construcción de la propia identidad, involucrando explícitamente a las personas cercanas al realizador e incluso al propio espectador en ese proceso. Este tipo de documentales se caracterizan por: «su carácter performativo (o realizativo), su presentación como “obra en construcción”, en la medida en que intentan reflejar la propia vida del cineasta en su mismo dinamismo temporal» (Cuevas 2005: 226).

Como ya hemos mencionado previamente, Jonas Mekas es el primero en trabajar sistemáticamente con el diario. Su obra se aleja del estilo convencional, para llegar a utilizar la cámara como una extensión de la subjetividad, una mezcla entre vanguardia y *home movie*. Como nos dice el propio Mekas en *The Diary Film*: «[el principal reto durante la filmación es] reaccionar con la cámara según las cosas ocurren, como

---

<sup>50</sup> Gutiérrez 2008: 53.

<sup>51</sup> Lane, 2002: 33-35.

reaccionar de tal modo que el metraje refleje lo que siento en ese mismo momento» (Cuevas 2005: 230).

Es bajo la excusa de un viaje que más producciones de diarios podemos encontrar: desde el reciente *Guest* de José Luis Guerín (2010), en donde registra su travesía acompañando a *En la ciudad de Silvia* (2007), su último film, en el periodo de vida *festivalera* del mismo; Johan Van der Keuken, cineasta viajero por definición, que en *Vacaciones Prolongadas* (2000) nos permite acompañarlo en lo que será su último viaje; en *Route One, USA* (1989), Robert Kramer, reflejado en su alter-ego Doc, nos hace sumergirnos en la América profunda a través del recorrido por toda la Ruta Uno, carretera norteamericana que atraviesa la Costa Este; el diario de campo de Abbas Kiarostami, para su siguiente película terminó convirtiéndose en *ABC África* (2001) o en *Sherman's March* (1986), donde acompañamos a Ross Mc Elwee por el sur de los EE.UU., recorriendo las ciudades que el General Sherman arrasó durante la Guerra Civil Norteamericana pero a la par, acompañamos a Mc Elwee en su busca de una novia sureña.

Pero no solo de viajes vive el diario, sino también los encontramos registrando un proceso personal concreto. Por ejemplo, Mekas nos muestra su vida en New York como migrante, Tom Joslin, en *Silverlake Life: the view from here* (1993), nos habla de su enfermedad y la de su compañero, ambos infectados con el virus del VIH, compartiendo el tiempo de amor que les queda o el caso de los *Diary* de David Perlov (1973-1983), que cual Montaigne encerrado en su castillo (en esta caso edificio) comparte su día a día y sus reflexiones sobre lo que es vivir en Israel.<sup>52</sup>

### 3.2.2.2. Retrato

El rasgo más determinante de estas obras es su estructuración, elemento que las separa del diario. El retrato presenta: «un carácter más diacrónico, con un relato marco que suele abarcar un periodo de investigación por parte del documentalista» (Cuevas 2005:

---

<sup>52</sup> Gutiérrez 2008: 209

237), combinando la voz en off del realizador con entrevistas a familiares, el uso del material de archivo, tanto histórico como familiar (fotos, películas domésticas o registros escritos). Con esto, el realizador, es el que forma parte del objeto de investigación, originándose preguntas de carácter autobiográfico cuya respuesta esta en las raíces familiares. A este modo de investigación de carácter etnográfico, Renov la define como: «etnografía doméstica» (2004: 216), en donde hay una compenetración entre investigador y objeto de investigación, ya que ambos son el mismo, se interrelacionan, están mutuamente implicados, un autorretrato a través del otro familiar que puede incluso intercambiar sus roles de sujeto y objeto. Con esto se esta dando un proceso de autoconocimiento.<sup>53</sup>

Dentro del retrato podemos distinguir: autorretratos y retratos familiares. Un buen ejemplo de este último, viene de la mano de Martin Scorsese y su *Italianamerican* (1974), a través de una conversación con sus padres comprendemos lo que significa ser un italo-americano viviendo en New York, la migración, el trabajo, las costumbres, la familia; y mientras se conversa de estos temas apreciamos a la madre cocinando para la familia, para luego sentarse todos a la mesa a cenar. Durante el film el director hace uso de material de archivo, fotografías, para reforzar la información expuesta.<sup>54</sup> Es decir, un retrato general de la migración italiana a partir de una experiencia particular, la familia del director. Otro caso es *Intimate Stranger* (1991), en donde Alan Berliner, rescata la memoria de su abuelo a través de voces en off de familiares y amigos próximos del protagonista, yuxtaponiéndolas con fotografías y videos caseros, generando: «un collage expresivo» gracias a su habilidad en el uso del lenguaje cinematográfico.<sup>55</sup>

Por el lado del autorretrato, podemos ver en *The Sweetest Sound* (2001), del mismo Alan Berliner; «una reflexión sobre la conexión entre identidad personal y nombre propio» (Cuevas 2005: 241) en su búsqueda de hallar a los otros Alan Berliner que hay en el mundo. Un caso similar replica Darío Aguirre con *Las cinco vías de Darío*, el cual viaja por varios países latinoamericanos buscando a otros Darío Aguirre, a la vez que buscándose a si mismo. Como nos dice Cuevas: «El propio carácter autobiográfico lleva

---

<sup>53</sup> Renov 2004: 216

<sup>54</sup> Lane 2002: 104

<sup>55</sup> Hernández 2008: 142-145

implícita esa indagación (de la identidad personal), como reflejo inevitable de la condición humana en su búsqueda de sentido, que suele articularse en términos narrativos, para así conseguir una integración significativa de pasado, presente y futuro» (2005: 225-226).

Una búsqueda de la identidad, que se repite en muchos de los documentales autobiográficos que se viene produciendo internacionalmente, en donde el Perú no es la excepción. Este interés lo encontramos en la obra de Marianela Vega, Juan Alejandro Ramírez, entre otros, pero de ellos hablaré en el capítulo final.

Muchas veces el autorretrato se entrecruza con el retrato familiar, debido a la dificultad para realizar un documental centrado exclusivamente en el cineasta, sin acabar incluyendo a su familia cercana.<sup>56</sup> Tal es el caso de *Wide Awake* de Alan Berliner (2006), en donde ante la inminencia del nacimiento de su primogénito, el director se comienza a cuestionar sobre el insomnio con el cual ha vivido toda su vida, que es parte de su forma de trabajo; y que ahora influirá directamente en la relación que tenga con su hijo al nacer. En este proceso, el director, involucra al resto de su familia, haciéndola partícipe del documental, como ha hecho en trabajos pasados. Así, como este, podemos encontrar muchos ejemplos híbridos, que incluso, como es el caso de *Las vacaciones de un cineasta* de Van Der Keuken (1974), al autorretrato y retrato familiar, se le suma el diario de viajes del director, el cual nos guía durante todo el film.

### 3.2.2.3. Historia oficial versus historia familiar

Cuando el retrato familiar surge como un intento de examinar acontecimientos históricos de carácter público que son relevantes en la vida familiar del cineasta y lo importante no es la reconstrucción fiel de los acontecimientos sino más bien la repercusión de estos en la vida familiar y las consecuencias que estos pueden haber generado en ella, nos encontramos con un nuevo tipo de documental: Historia oficial versus historia familiar.

---

<sup>56</sup> Cuevas 2005: 236

Cuevas nos dice: «El planteamiento autobiográfico de estos trabajos aporta una visión local de problemas globales, que enriquece la crónica pública de la historia, al tiempo que aporta argumentos de indudable interés al debate sobre la construcción y narración de la historia» (2005: 245).

Algunos ejemplos son, *Personal Belongings* (1996), en donde Steven Bognar ofrece un retrato de su padre enmarcado en la historia de Hungría del S. XX y su lucha por la libertad de la influencia soviética, mientras que *For My Children* (2002), Michal Avid, cineasta israelita, combina video doméstico, familiar con el material de archivo histórico del conflicto israelí-palestino.<sup>57</sup> Pero quizás el documental de Rea Tajiri, *History and Memory* (1991), es uno de los representativos de este tipo, por la forma en que aborda el tema multiétnico. En este documental se transmite «[...] que significa ser estadounidense de origen japonés, como se construye la identidad a partir de unos contextos culturales y sociales que durante los años de la 2da Guerra Mundial se vieron como antagonistas por parte de la sociedad norteamericana» (Cuevas 2005: 247).

El film de Tajiri se distingue, de los antes mencionados, al confrontar de manera directa la historia oficial, compuesta de documentos oficiales y de películas de Hollywood de la época frente a la memoria oral de su madre y por lo tanto, de un testimonio subjetivo. Es precisamente este último el que tiene mayor importancia para la directora, ya que se habla de sucesos trascendentes para su historia familiar y el rescate de la memoria oral y la voz de su madre. Permitiéndonos conocer otra visión de lo que fue la vida en los campos de concentración para japoneses en EE.UU. Una propuesta similar tiene *Alias Alejandro* de Alejandro Cárdenas (2006), cuando nos cuenta la visión familiar de su padre, frente a lo que el gobierno y los medios de prensa dicen de él al ser el número dos del grupo guerrillero MRTA, de este documental hablaremos en el capítulo 5.

De este tipo de film, cabe destacar el cuestionamiento de la verdad, detonante de lo autobiográfico en la literatura y característico del documental contemporáneo, al tener la posibilidad de decir su verdad, otros agentes sociales, los sectores, históricamente,

---

<sup>57</sup> Cuevas 2005: 245-246

discriminados. Dentro de esta propuesta se abordan directamente el tema de la representación y subjetividad dentro de la historia, la memoria y la verdad.

#### 3.2.2.4. La carta filmada.

El teórico Domenec Font diferencia el diario de la carta filmada, nos dice que esta nos remonta a la tradición literaria de la correspondencia pero que exige una puesta en escena de imágenes y sonidos muy específica, que su mayoría son cartas abiertas que el cineasta dirige a una persona, para intermediar entre el mundo y el espectador. Las cuales: «[...] pliegan interrogantes que buscan mostrar una experiencia en un doble movimiento de subjetivación, del cineasta en primera persona al espectador interpelado en segunda» (2008: 44), una especie de intercambio íntimo entre ambos.<sup>58</sup>

*Lettre de Sibirie* (1957), es considerada la primera gran epístola cinematográfica, y probablemente su autor, Chris Marker, sea uno de los que más ha empleado este tipo de documental. Este film, aparenta ser un diario de viaje pero a través de imágenes, sin nexo alguno, y el texto epistolar, denso y poético, *Lettre de Sibirie* va tomando cuerpo, invitándonos a la reflexión, ya que: «[...] no solo es acerca de la visión occidental de las culturas exóticas sino de los límites del documental para acceder a la verdad de una cultura determinada» (Castro de Paz 2002: 103). Quizás la escena que ejemplifica mejor esto es cuando el director monta, tres veces consecutivas, la escena de un mongol cruzando una calle mientras mira hacia la cámara. La voz en off va dando diferentes versiones en cada caso, generando un cuestionamiento en el espectador sobre lo que ve o más bien sobre lo que cree ver.

Otra realizadora que ha trabajado la correspondencia es Chantal Akerman, con: «cartas interminables relacionadas con la madre que irrigan capilarmente buena parte de su cine» (Font 2008:44). En *News from Home*, le escuchamos leer las cartas que le enviaba por aquel entonces su madre. Escuchamos alguna anécdota o novedad familiar, mientras apreciamos la frialdad de una gran ciudad, deshumanizada y despersonalizada, como lo

---

<sup>58</sup> Font 2008: 44

es New York. En este diálogo entre ambas: «Akerman logra un peculiar contraste entre la frialdad de estas [las imágenes] y la calidez de las palabras de su madre añorante» (Gutiérrez 2008:56).

Podemos encontrar también una variante en el destinatario epistolar. En los últimos años surge, como iniciativa del *Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona* (CCCB), una invitación a realizadores a mantener una correspondencia audiovisual entre ellos, por lo que se enviaron misivas fílmicas durante un periodo determinado de tiempo. Tal ha sido el caso de Víctor Erice y Abbas Kiarostami en el 2006, Naomi Kawase e Isaki Lacuesta el 2007, Jonas Mekas con José Luis Guerin el 2011, entre otros.

Esta herética y transversal propuesta propone trazar líneas comparativas entre las poéticas de dos cineastas, estableciendo un diálogo artístico de carácter transnacional y transcultural [...] Estas experiencias son enriquecedoras y plantean nuevas sendas para re-pensar las formas cinematográficas, pues ayudan a engarzar con un hilo invisible numerosas autorías disidentes de este discutido arte, creando una carta de navegación del país del cine, que no figura en ningún mapa (Gandull 2008).

Esta iniciativa enriquece el género y a la vez lo complejiza, ya que no solo son cartas en un sentido, sino que ahora hay una comunicación epistolar de ida y vuelta, que se mantiene por un periodo de tiempo. Así, como este elemento, podemos encontrar ciertas características, como el cuestionar si lo que se lee es necesariamente una carta con intencionalidad de ser enviada o es una excusa narrativa para tener un hilo conductor en el documental. Esto hace que ciertos teóricos al referirse al diálogo, en donde se nos habla de lo histórico y político pero dicho con poesía, cargada de la subjetividad del yo y de discursos personales, lo definan como cine ensayo y no como carta filmada. El cine de Godard, Marker y Akerman navegan libremente en estas aguas.<sup>59</sup>

A continuación veremos que algunas características del cine ensayo se entrecruzan con las cartas filmadas, pero también podemos encontrar elementos que las diferencian.

---

<sup>59</sup> Castro de Paz 2002

### 3.2.2.5. Cine ensayo.

El cine ensayo es considerado el matrimonio entre documental, vanguardia y cine de ficción, que ha logrado su madurez una vez que la televisión a incorporado al documental, llamándolo reportaje y a la vanguardia, manifestándose en forma de videoclip o spot publicitario. Al darse esto, el cine ensayo surge reafirmando el poderío que tiene la imagen, que apuntan a un carácter de reflexión por parte del espectador, en donde la incorporación de la identidad del realizador en dicho proceso es clave.<sup>60</sup> Catalá nos dice:

La estructura característica del film-ensayo es híbrida, una estructura que va de lo personal-biográfico (dividido en experiencias personales, sueños, opiniones) a lo reflexivo, filosófico, artístico, etc. Tiene por lo menos dos niveles, por tanto: uno a través del cual se persigue un objeto, un tema (o varios) y otro por el que este tema se expresa estéticamente; el entramado, el carácter híbrido esta expresándose a la vez que se expresa el propio tema (2005: 145).

El heredero directo de la obra de Montaigne es Jonas Mekas con *Lost, lost, lost*, de la cual ya hemos hablado. En este trabajo, imágenes, que fueron registradas años atrás, Mekas las manipula, juega con sus recuerdos, los comenta, deja la inmediatez del diario y asume nuevamente el material, luego de años de reposo, en donde la distancia genera una fuerte interacción en los diferentes niveles de experiencia.<sup>61</sup> Así lo plantea y describe Catalá cuando dice que en *Lost, lost, lost*:

[...] no estamos simplemente contemplando imágenes documentales tomadas por un sujeto, sino los recuerdos visualizados que ese sujeto ha ido acumulando. Pero no solo esto, sino que contemplamos como ese sujeto, Mekas, juega con sus recuerdos como los baraja y los comenta. Lo hace de forma parecida a como lo podría hacer alguien que estuvieras rememorando su pasado, pero con la crucial distinción de que, en este caso, el pasado esta presente de forma material, como imágenes que el poseedor de los recuerdos puede ver y puede manipular [...] (2005: 152).

Jean Luc Godard, siempre ha explorado la delgada línea divisoria entre documental y ficción y como tal, este es responsable de una actualización constante de estas dos

---

<sup>60</sup> Catalá 2005: 135

<sup>61</sup> Renov 2002: 85

dimensiones que han caracterizado toda su filmografía. En donde *Histoire(s) du Cinema* (1988-1998) es su gran proyecto introspectivo.<sup>62</sup> En este, reflexiona sobre el cine a través del cine, con un video dividido en ocho partes, una serie de fragmentos, comentarios, alusiones sobre arte e historia del Siglo XX, tal y como esta se refleja en el cine.<sup>63</sup>

Recurriendo a fragmentos de films, citas, músicas y sonidos que han gobernado la producción godardiana de los últimos decenios, buscando el punto de encuentro entre la imagen maquínica y la imagen fantasmal, Godard vuelve la vista atrás para rebuscar en el pasado del siglo, del cine y en el suyo propio. Y lo hace con ese ojo interior precipitado hacia el deseo de escritura que marca la producción de la subjetividad moderna (Font 2001:99).

Algo similar al cine de Godard, por su complejidad y experimentalidad, podemos hallar en Chris Marker, que junto a Alain Resnais, son de los primeros en trabajar el ensayo en el cine. Desde *Dimanche a Pekin* (1956), *La fond l'air est rouge* (1977), hasta *Chat Perchés* (2004), su último trabajo. Pero, sin duda, es *Sans Soleil* (1982): «el paradigma del ensayo biográfico». Es una pieza maestra, con un trabajo único que conjuga: «[...] un collage de imágenes con un comentario estupefaciente, que acuna al tiempo que excita cerebralmente, donde Marker encuentra piezas de su propia vida y del estado del cine, produce en el espectador una conmoción indescriptible» (Font 2008:49).

Del cine ensayo de Marker, Castro de Paz nos dice:

Cine de pensamiento, poético y político, deconstructivo, poblado de antinomias e interrupciones, digresivo y episódicamente construido, la hondura y el rigor del trabajo de Marker convierten su obra en una de la más importantes del primer siglo de existencia del cinematógrafo, pese al lugar colateral que, dada la extrema particularidad de su filmografía, suele ocupar su nombre en manuales de uso (2002: 104).

La cuota de ficción que presentan dichos trabajos, hacen que muchos teóricos no los consideren documentales y que los propios realizadores acaben dejando de lado una

---

<sup>62</sup> Font 2001: 99

<sup>63</sup> Font 2008: 49

calificación de género y sencillamente llamen a su obra: película, como también hace los realizadores peruanos Annichini y Ramírez al referirse a su trabajo.

### 3.2.2.6. Conclusiones

Hemos delimitado y clasificado cinco tipos de documentales autobiográficos en base a la investigación realizada, pero es necesario recordar que estos tipos se entrecruzan en muchas oportunidades, estamos en un territorio muy quebradizo en donde varios tipos pueden convivir dentro de un mismo film, como sucede en algunos trabajos de Alan Berliner o de Ross Mc Elwee. Pero además, a esto debemos sumarle la delgada línea que hay dentro del ensayo en relación a la ficción y su carácter experimental, de vanguardia, que presenta el documental contemporáneo, sin dejar de mencionar la autoficción.

Creo que es importante mencionar a la autoficción como un tipo más autobiográfico aunque sin llegar a ser documental, por ello no la he desarrollado en esta tesis. Es importante saber de su existencia, ya que cuestiona aún más los límites entre géneros, en donde los realizadores transitan por ella, dentro de su propuesta autobiográfica, más allá de que si son realizadores de ficción o documentalistas. En el Perú tenemos el ejemplo del joven realizador Leonardo Sagástegui.

A pesar de esta complejidad, inherente en la clasificación y descripción del documental autobiográfico, podemos identificar una serie de elementos comunes que hemos detectado que comparten los diversos filmes.

### 3.2.3. Elementos característicos del documental autobiográfico

Hemos delimitado cinco características dentro del documental autobiográfico: a) la presencia del yo, en sus diferentes niveles; b) el compartir historias personales muy íntimas, de dolor, enfermedad y muerte, que Di Tella lo compara con el «salir del closet gay»; c) contar nuestra versión de la historia familiar, personal, frente a la historia oficial

de la nación, el rescate de la memoria; d) incluir el humor y la ironía en la estructura argumental, a esta opción narrativa se le conoce como: «la estética del fracaso» y e) el surgimiento de una nueva sensibilidad en la aproximación documental, que viene, en gran medida, por la presencia de realizadoras mujeres.

### 3.2.3.1 La presencia del yo

En los documentales autobiográficos es necesaria la presencia del yo, que como hemos dicho previamente, se da cuando este, el «yo», habla consigo mismo, es decir el realizador-narrador es a su vez el personaje. Este enunciado se complejiza en gran medida al ver las múltiples opciones narrativas que podemos encontrar dentro del uso del yo en el documental.

El documental puede presentar la ausencia o presencia del cuerpo del cineasta, quien puede elegir entre ser sujeto u objeto de filmación, aunque también puede combinar ambas, filmándose a sí mismo ya sea frente a un espejo o la imagen de su sombra proyectada.<sup>64</sup> Por ejemplo en *Nobody's Business* (1996), *The Sweetest Sound* (2001) o *Wide Awake* (2006), Alan Berliner siempre es sujeto de filmación, el no porta la cámara, como sucede también en el caso de Michael Moore o Morgan Spurlock. Mientras que Ross Mc Elwee o Alain Cavalier siempre la llevan consigo y si los vemos dentro, en el documental, por lo general es al filmarse frente a un espejo, como en *Time Indefinite* (1993) cuando Mc Elwee, minutos antes de su matrimonio sigue grabando a la novia, ambos reflejados en el espejo a pesar de la vieja tradición de no poder verla antes de la ceremonia. O *Le filmeur* (2005) cuando Cavalier, nos muestra la herida que tiene en el rostro y la huella que le quedó luego de la operación.

Sobre este diálogo del «yo», Paul De Man nos habla de dos sujetos intercambiables y diferentes. Uno en presente, que es una máscara e hilvana la narrativa, y el otro pasado, que nos es mostrado en la medida que «el yo que dice» quiere, exhibiéndolo o escondiéndose él mismo. Dentro de este punto podemos encontrar un desdoblamiento

---

<sup>64</sup> Gutiérrez 2008: 54

del yo, que enriquece los límites del documental contemporáneo.<sup>65</sup> Esto lo podemos ver en *Tarnation* de Jonathan Caouette, film en donde el realizador pasa, durante el relato del mismo, de la primera a la tercera persona, siendo esto parte de la propuesta estética del film:

El trastorno mental de despersonalización que sufre el propio director [...], se traslada a nivel formal y discursivo en los fotogramas de la película. Caouette incluye fragmentos de las confesiones fílmicas y los performances que realizó [...] A través de ellos, y por lo tanto mediante el uso de la primera persona, Caouette hace públicos sus secretos más íntimos [...]. Sin embargo, cuando se trata de desplegar el hilo argumental del film, su historia familiar, centrada en la figura de la madre y en su locura, el director se despersonaliza y se refiere a sí mismo como si fuera otro, o mejor dicho, como si fuera un personaje de una película de terror (Quilez 2008: 89).

Pero es Albertina Carri, en *Los Rubios*, quien lleva este desdoblamiento al extremo. En esta obra una actriz, Analía Couceyro, interpreta a la directora, hecho que se dice en los primeros minutos del documental, esta tiene una presencia central en el documental, mientras la directora se mantiene en un segundo término, es decir la actriz es la que realiza las entrevistas, camina por las calles, investiga, personificada en Carri, que paso con los padre de esta durante la dictadura. Mientras la directora figura, físicamente, en pocos momentos en el encuadre, pero cuando lo hace nos reafirma que es ella quien orquesta todo, que hay un puesta en escena detrás del film y que esta propuesta narrativa refuerza la reflexión sobre la identidad y memoria, de la cual se habla en la película.<sup>66</sup>

El yo de este documental en primera persona es un yo fracturado que, en su vocación de recuperar un pasado que no vivió, se mueve con «memoria fluctuante» entre las restricciones de la recreación y el vacío. El reconocimiento de las precariedades del orden simbólico y la consiguiente toma de distancia con respecto a sus instrumentos y procedimientos adquiere el relieve de nuevas formas de compromiso y verdad, a contrapelo de las pretensiones de los regímenes miméticos tradicionales como el del documentalismo testimonial (Gómez 2008).

El desdoblamiento que realiza Carri es pionero dentro del documental latinoamericano, comúnmente caracterizado por el documental testimonial de corte social, revitalizado en

---

<sup>65</sup> Quilez 2008: 88

<sup>66</sup> Piedras 2010a

la última década por nuevas propuestas de ruptura y renovación generacional. En donde Carri, junto a Eryk Rocha, son los primeros en poner: «[...] al género de cabeza». (Ruffinelli 2005: 332).

A partir de la exploración del yo, se aborda el tema de quien es ese yo, un tema de identidad inherente en muchos de las obras autobiográficas, las cuales van desde el preguntárnoslo a través de nuestro nombre y sus homónimos, como en *The Sweetest sound* de Alan Berliner o *Las cinco vías de Darío* de Dario Aguirre (2010), el querer conocer nuestro pasado familiar, nuestro origen como Berliner en *Nobodys Business* o en la búsqueda de los padres, ya sea físicamente o su recuerdo, como Juan Carlos Rulfo en *Del olvido al no me acuerdo* (1999), *Rocha que voa* de Eryk Rocha (2002) o la obra documental de Naomi Kawase. Estas películas hablan: «[...]de la necesidad de comprender a nuestros padres, nuestras raíces, nuestro pasado, para comprendernos a nosotros mismos» (Cuevas 2008:113).

Finalmente como nos dice Ortega: «Posiblemente el historiador del futuro no tendrá dudas en afirmar que el yo es el rasgo más característico del documental practicado desde finales de los años ochenta hasta nuestros días, quizás desde la distancia pueda identificar y marcar con mayor claridad las fronteras de un territorio ciertamente confuso, que en última instancia demuestra la libertad con la que los cineastas se enfrentan al mundo y a si mismos» (2008:80). Y es que, el uso del yo dentro documental es un terreno muy fértil, del cual aún hay mucho por descubrir y experimentar.

### 3.2.3.2. Salir del closet

El documental autobiográfico muchas veces es tildado de narcisista, egocéntrico,<sup>67</sup> Di Tella nos dice que para darle legitimidad este: «[...] debe representar una especie de “coming out”, como se dice de los homosexuales que se atreven a salir del ropero. Es decir, no deber ser un gesto gratuito para la persona del cineasta, debe haber algún

---

<sup>67</sup> Firbas y Meira 2006: 102

riesgo, debe implicar una actitud que a un crítico pacato le resulte temeraria» (2006: 155).

Este salir del ropero (o closet, como lo conocemos nosotros), es un elemento que se puede encontrar ya sea de manera literal o no. Es decir hablando del *coming out* gay o tocando temas muy delicados, personales, que le afectan directamente al director y que no son fáciles de compartir. Del primer caso podemos encontrar *Silverlake Life: The view from here* en donde el director, Tom Joslin, enfermo de VIH, al igual que su pareja, nos hablan de su amor a pesar de las adversidades por las que pasan y el final inminente. En un momento del film, la voz en off del director nos dice que hace unos años hizo un documental llamado *Blackstar* que es acerca de su *coming out* como gay. En *Silverlake life*, Joslin nos muestra imágenes de su documental anterior, buscando que el espectador encuentre una conexión entre lo personal y lo político, lo económico y lo cultural; y la implicancia de ser gay en esta sociedad: «*Blackstar* es un film sobre el acto político de lo que significa salir del closet. Esto lo comprendemos directamente a través de una escena de *Blackstar* que aparece en *Silverlake Life*. En esta escena Massi (la pareja sentimental del director) lee un pasaje del libro *Out of the closets: Voices of Gay Liberation* de Karla Jay and Allen Young, que habla sobre el hecho de ser gay implica ser otro» (Lane 2002: 88-89). Este es un documental póstumo, que nos habla en primera persona del dolor, la enfermedad y la muerte.

Otro documental emblemático es *Tarnation* de Jonathan Caouette (2003), este trabajo presenta una mayor complejidad en el distanciamiento entre el director como cineasta-narrador y él como personaje del film, pero de esto ya hemos hablado, así que nos centraremos en el contenido y no la forma. Caouette nos cuenta a través de *home movies* la vida de su madre, diagnosticada con trastornos esquizoide, sometida a electroshock desde muy joven, internada en varias clínicas, violada en presencia de su hijo (el director) y víctima de un daño cerebral severo por una sobredosis de litio. Pero el verdadero protagonista es Caouette que luego de presenciar a los cuatro años la violación de su madre, es colocado en un albergue en donde es maltratado, luego vive con sus abuelos, a los once años ya es consciente de su homosexualidad manifestándolo frente a una cámara casera, en la adolescencia se le detecta un trastorno de

despersonalización, sufre la muerte de su abuela y comienza a frecuentar a su madre, logrando reunirla con su padre biológico. Finalmente, se lleva a su madre a vivir con él debido a su enfermedad.<sup>68</sup> Quilez nos dice: «Caouette hace públicos sus secretos más íntimos, su homosexualidad, su relación con las drogas, su inestable estado emocional e incluso su cuerpo desnudo» (2008: 89). El director hace mucho más que un *coming out gay*, es un liberarse absoluto del closet, en el se encuentra encerrado, una necesidad de gritarlo en voz alta, y el documental es el medio a través del cual se expresa.

Como hemos visto este *salir del closet*, no solo es *gay*, lo encontramos cuando se confronta el dolor, la enfermedad, la muerte. Por ejemplo en *Relámpago sobre el agua* (1979) de Wim Wenders y Nicholas Ray, «Wenders (el discípulo) filma la muerte de Ray (el maestro) para absorber su sabiduría» (Losilla 2008:123), en *Le filmeur* (2005) Alain Cavalier nos muestra la irrupción de la muerte en la vida cotidiana. Mientras que en *Trying to kiss the moon* (1996), Stephen Dowskin deja al descubierto, su dolor, sus úlceras y sus llagas, con una clara presencia de la posibilidad de la muerte: «[...] cuando alguien le pregunta si su enfermedad ha condicionado sus procesos creativos, empieza a contestar y, de repente, todo se interrumpe. No hay respuesta. No hay narración posible del dolor» (Losilla 2008:133-134). Dowskin usa de forma creativa el lenguaje cinematográfico, el silencio, para reforzar su mensaje, transmitir su dolor.

Otra realizadora, cuya filmografía documental gira en torno a esta temática es la japonesa Naomi Kawase, su apuesta por lo autobiográfico empieza con *Embracing* (1992) y su epílogo es *Kya Ka Ra Ba A* (2001):

*Kya Ka Ra Ba A* trata de lo que no se puede tocar: de lo que no está, hablamos de un film literalmente de duelo, y también de lo que quema; de lo que debe quemar la piel para hacerse real. Es lo propio del fuego, que a diferencia de los otros elementos, no tiene cuerpo, y sólo puede experimentarse como herida. Naomi desea tatuarse el cuerpo a imagen y semejanza de su padre. Desea de esta forma llevar en la piel una huella, una quemazón, en el sentido literal de la palabra, que haga presente del modo más brutal aquello que nunca pudo habitar su propia biografía (Miranda 2008, 181).

---

<sup>68</sup> Bustamante 2005

En ellos acompañamos a la directora durante su proceso de búsqueda del padre desconocido y su ansiedad al reconocerse como accidente, como una hija no deseada, llegando a experimentar físicamente el dolor en busca de identidad.<sup>69</sup> En el Perú, *Del Verbo Amar* de Mary Jimenez (1984), es donde se explora con mayor profundidad esta temática, cuando la directora nos cuenta de la terapia de electroshocks que recibió durante su juventud. Un documental cargado de enfermedad y muerte, que la directora decido plasmar en este trabajo.

### 3.2.3.3. La historia no oficial

Como hemos dicho previamente, la irrupción del yo en la literatura del Siglo XVI, se manifestó como una forma de desobediencia hacia las autoridades, desafiando jerarquías, y cuestionando el discurso de las élites. A principios del Siglo XXI, podríamos decir que se vive una situación similar, en la cual el sujeto renuncia a las verdades y certezas que los gobiernos y los medios de comunicación les venden, optando por retratar su propia verdad de las cosas, su historia familiar.<sup>70</sup>

La memoria personal, familiar y colectiva o la historia individual y nacional, y el papel que en ellas desempeñan las imágenes, aparecen cada vez más difíciles de disociar, como ponen de manifiesto películas como *Chile la memoria obstinada* de Patricio Guzmán y *La televisión y yo* de Andrés Di Tella, y otras muchas películas contemporáneas que hurgan en la proyección del pasado en el presente a través de personajes y situaciones tan cercanas que amenazan la propia estabilidad familiar (Ortega 2005: 208).

El tema de la memoria es muy importante, como hemos visto previamente, en Latinoamérica en donde son muchos los documentales que abordan dicha problemática. Por ejemplo en un país como Chile, políticamente dividido y en donde la historia oficial presenta una versión de lo que fue la dictadura de Pinochet, la obra de Patricio Guzmán se hace imprescindible para tener otra visión de este momento histórico, en la actualidad

---

<sup>69</sup> Miranda 2008: 171

<sup>70</sup> Ortega y Pena 2010

lo audiovisual ha adquirido un vínculo inamovible dentro de la historia de un país.<sup>71</sup> Creo que la famosa frase de Guzmán ejemplifica el valor del documental, «Un País sin cine documental es como una familia sin un álbum fotográfico. Una memoria vacía» (Guzmán 2011).

Otros ejemplos pueden ser: *Los Rubios*, ya mencionado, *M* de Nicolás Prividiera (2007), *Papa Iván* de María Inés Roque (2000) o *Calle Santa Fe* de Carmen Castillo (2006). En estos trabajos los realizadores se aproximan a la historia ya sea a través del testimonio de familiares, *home movies*, fotografías o su propia voz. Pero dentro de esta revalorización de la historia familiar, cabe resaltar las experiencias en donde el documentalista equipara la historia oficial con la familiar y comienza a cuestionar que hay detrás de esa verdad. En estos casos una reconstrucción fiel de los acontecimientos no es relevante, lo importante viene a ser su vinculación con la vida familiar propia, que por lo general presenta algún tipo de trauma, como los ejemplos que hemos visto en historia oficial versus historia familiar.<sup>72</sup> Cuando hablemos del documental latinoamericano ahondaremos más en esta característica.

#### 3.2.3.4. La estética del fracaso

Este término es acuñado por Paul Arthur, para caracterizar el documental norteamericano de finales de la década de los ochenta (Michael Moore, Ross Mc Elwee), que construye su verdad sobre las eventualidades de un documental *work in progress* (cámaras que no funcionan, baterías que se agotan, entre otros) y la presencia de un yo inestable, un anti-héroe irónico que incluso llega a ser la burla de algún otro personaje de la película.<sup>73</sup>

Dentro de esta línea podemos encontrar diferencias sustanciales, basadas en la forma en que cada director maneja su propia presencia en el filme. El «yo» de Michael Moore, por ejemplo, está formado como la de un showman guerrillero, un personaje mediático con

---

<sup>71</sup> Ortega 2008: 67

<sup>72</sup> Cuevas 2005: 245

<sup>73</sup> Ortega 2008: 72-73

un proyecto destinado al fracaso entre manos, que busca la afirmación de un discurso alternativo frente al poderío de las multinacionales, como hace en *Roger & Me* (1989). Por su parte, Morgan Spurlock utiliza su cuerpo para mostrar el efecto nocivo que puede tener la comida basura en la salud del ser humano en *Supersize Me* (2004).<sup>74</sup> Ross McElwee en *Sherman's March*, que: «al rehacer el camino de Sherman [...] no solo vuelve más compleja su voz autoral, sino que lleva a cabo un sagaz y cómico juego de identidades en el que su personaje y el del mítico estratega funcionan como el anverso y el reverso de una misma moneda» (Quilez 2009: 128).

Son realizadores que se ríen de sí mismos, apelan a la ironía. Por ejemplo Oscar, el padre de Alan Berliner, se enfrenta a él mientras filma *Nobody's Business*: «Si esta es la clave de tu documental, será un auténtico fracaso. Garantizado. Se trata de gente que nadie conoce, nadie conoció y a nadie le importa» (Berliner 1996). Mientras Avi Mogravi, en *Agosto, antes de la explosión* (2002): «[...] no solo se interpreta a sí mismo, sino que, primero disfrazándose con una toalla que le cubre el pelo y luego con una gorra puesta al revés, se traviste de Tammi, su mujer [...] y de Ronny, productor [...] La caricatura que el cineasta hace de estos personajes roza el histrionismo cuando, en el mismo plano, el personaje de Tammi se enzarza con el personaje de Ronny en una violenta discusión» (Quilez 2009: 123-124).

Esta tendencia, que Arthur identificó en primera instancia en EE.UU, podemos encontrarla en otras latitudes como con Mogravi en el medio oriente, Andrés Di Tella en Latinoamérica y en el Perú, Leonardo Sagástegui. Esta mezcla de ironía más fracaso, funcionan como estrategias narrativas, que rechazando la supuesta objetividad y la verdad histórica que caracteriza al documental clásico, alcanzan realizar documentales verosímiles, gracias a la honestidad con que los afrontan.<sup>75</sup>

### 3.2.3.5. Otra sensibilidad

---

<sup>74</sup> *Ibíd* 73

<sup>75</sup> Quilez 2009: 133

Como consecuencia de los movimientos feministas de los sesentas, las mujeres comenzaron a ver el documental como una herramienta para generar conciencia e implementar el cambio social, tocando temáticas de interés para las mujeres, que los documentalistas hombres no abordan.<sup>76</sup> Como nos dice la realizadora Trinh T. Minh-Ha en relación al documental clásico: «El cineasta de corte social es, pues, el emisor de una voz todopoderosa (aquí, en un contexto vocalizador donde todo es masculino), cuya autoridad en la producción de significado sigue siendo indiscutible, enmascarada hábilmente, como lo está, por su justificada misión» (2008: 231).

De esta movida documental se forjaron dos grupos grandes de realizadoras: el primero, que realiza biografías de mujeres cuya vida es un modelo a seguir, sean famosas o no. Un segundo, que toca temas vinculados a la mujer, como el aborto, la violencia familiar, el matrimonio, etc. Pero surge un tercer, aunque minoritario, grupo que se dedicó al documental autobiográfico, utilizándolo el cine para examinar su vida y sus relaciones, dejando de lado el diario escrito u otro formato literario.<sup>77</sup>

Es con la presencia del documental femenino que surgen: «nuevos procesos, relatos y enunciaciones de los modos con los que se han construido, precisamente, la noción de realidad» (Selva 2005: 66). Con ello afloran nuevas visiones de sexualidad, trabajo, noción de ciudadanía, amor, etcétera, que cuentan con un potencial transformador dentro de un modelo hegemónico patriarcal. Pero no es solamente reconocer que hay temáticas femeninas que han aparecido, sino que hay una manera diferente de aproximarnos a ellas:

Leer de forma diferente la diferencia que expresan estos materiales se revela, por lo tanto, como una de las operaciones imprescindibles que hay que llevar a cabo para llegar al reconocimiento de las propuestas del cine documental creado desde los feminismos. Porque si seguimos leyendo estos materiales teniendo como norte el modelo blindado por las representaciones estandarizadas, no podremos desarrollar la necesaria operación de reconocimiento que optimice su posición fracturante y nos permite llegar a nuevas percepciones de la realidad, que incluyan el desconcierto que genera alejarse de las recurrentes guías hegemónicas (Selva 2002: 70).

---

<sup>76</sup> Renov 2002: 177

<sup>77</sup> Lane 2002: 146-147

Encontramos otra mirada, en el trabajo de Naomi Kawase y su: «deseo de retratar el paisaje íntimo» (Miranda 2008:172), filma flores vinculadas a la belleza efímera y espontánea, y a la actividad del cuidado del jardín que realiza su abuela, fotos *polaroids* de su infancia que al retirarlas del encuadre se aprecia el mismo espacio veinte años después o las marcas de feminidad en la desnudez de su anciana abuela. Según Miranda: «Naomi explora las marcas de feminidad en la anciana nonagenaria, y con ello establece la línea de continuidad. Mientras la abuela, se baña, sus pezones son encuadrados con una atención detenida y amor por parte de la cineasta [...]» (2008: 180). Estas grabaciones las realiza con movimientos de cámara (en mano) muy lentos, casi buscando la inmovilidad, el tener tiempo para reflexionar de las cosas, el ver la unidad entre ellas: «su manera de filmar recorre todas las dimensiones, desde lo diminuto a lo inabarcable; desde el detalle hasta el paisaje, y en todos los casos es posible sentir que cada imagen devuelve al ojo que filma su propia medida, su escala humana» (Miranda 2008: 179).

El trabajo de Kawase es muy íntimo y emotivo, en *Embracing* (1992), por ejemplo el momento en que llama por teléfono al padre ausente y lo contacta por primera vez. Esta conversación la escuchamos en off, mientras vemos una serie de imágenes que nos transmiten su sentir. Escuchamos unos sollozos cuando Naomi le dice a su padre que lo quiere conocer. Una música de cuna sonoriza una serie de fotos de Naomi, desde bebe hasta la actualidad, luego vemos a sus padres jóvenes, recién casados. Para finalmente ver, en fílmico, una imagen actual de su padre mirando la cámara. Miranda nos dice:

De esta compleja combinación de materiales asincrónicos (sonido e imagen, momentos pasados y simulaciones de cosas memorables) no se extrae sin embargo una imagen dialéctica, ni siquiera una impresión de complejidad susceptible de interpretación, sino acaso tan sólo un delicado equilibrio de contrastes y deslizamientos [...] entre la requisitoria de una mujer joven que desea resolver el puzzle de su propio origen, y su impulso de completarse a si misma en lo que no puede ser narrado: en lo que simplemente es (2008: 176).

Otras realizadoras como Chantal Akerman o Agnes Varda hacen uso de otras estrategias. Por ejemplo, Akerman opta por retratar el vínculo con su madre, su familia, su tierra a través del curso de las cartas, que su madre le envió en *News from Home* (1977). Mientras, Agnés Varda en *Los espigadores y la espigadora* (2000) introduce una voz en

off femenina, tan solo al inicio del documental, cuestionando el discurso del documental clásico, en donde dicha voz siempre era masculina. Pero tan solo unos minutos después, la directora hace uso de la primera persona, dejando de ser la voz omnisciente del expositivo para posteriormente aparecer frente a cámara e insertarse en la historia, « “La otra espigadora, la del título del documental soy yo” [...] “no me importa dejar las espigas para coger mi cámara [...]” A partir de este momento, la autora inserta planos subjetivos que nos introducen en el mundo diegético a través de su mirada y que la convierten en la heroína y la guía del viaje que es el filme» (Vallejo 2010), un viaje que nos la presenta como mujer, sensible, detallista, amante de las papas en forma de corazón y una realizadora que lleva muy bien su vejez detrás (y frente) al lente.

Esta mirada, cargada de emociones que plasman en imágenes, también podemos verlas en realizadoras latinoamericanas, como Lourdes Portillo o Albertina Carri. En el Perú el caso de Mary Jiménez y Marianela Vega son los más constantes. Hablaremos de ellas, y de otras realizadoras, y de su forma de aproximarse al documental en el capítulo final.

Pero como nos dice Marta Selva, hay ciertos aspectos que la hegemonía masculina ha preferido relacionar directamente con lo femenino. La incursión de las emociones, por ejemplo, no es algo exclusivo de las mujeres, aunque la visión dominante quiera verlo así.<sup>78</sup> Un ejemplo lo vemos en la obra de Dvoskin la cual se sintetiza en *Trying to kiss the moon*, «Dvoskin opta por contarse mediante una dinámica de emocionales campos magnéticos: el deseo, el cuerpo, su enfermedad, el arte, la mirada, los otros [...] Dvoskin declara, que con sus películas, quiere: “transmitir la abstracción, la sensación” y que las considera “una extensión de la pintura”» (Gutiérrez 2008: 58).<sup>79</sup> Otro ejemplo se da en *Alias Alejandro*, donde vemos como el director pone de manifiesto sus emociones, a través de la forma en que trabaja su propuesta de animación.

### 3.2.3.6. Conclusiones

---

<sup>78</sup> Selva 2005: 67-68

<sup>79</sup> Gutiérrez 2008: 58

He mencionado cinco características resaltantes dentro del documental autobiográfico, que sumado a los tipos mencionados previamente, me ayuda a analizar la producción documental peruana. Pero no puedo terminar este capítulo, sin resaltar ciertos elementos de la vanguardia cinematográfica, mencionados en el capítulo anterior, que se ha heredado al documental autobiográfico.

Por un lado la sensación de *work in progress*, es decir un trabajo en construcción que busca: «reflejar la vida del cineasta en su dinamismo temporal» (Cuevas 2005: 226), el cual se aprecia en los diarios de viaje, por ejemplo. El otro elemento es la apuesta por la experimentación, ya sea en la búsqueda de nuevas maneras de representar al yo, como al no contar con una línea narrativa, ni con una historia clara que vaya hilvanando el desarrollo del film, como se puede apreciar en algunos autorretratos.

En el siguiente capítulo, ahondaré en el documental latinoamericano y como, en la última década, surgen nuevas perspectivas de expresión dentro de este. En donde la irrupción del yo, de lo autobiográfico, de las historias personales, forman parte de una tendencia importante dentro de la subjetivización del mismo, como respuesta al documental clásico, que históricamente la ha representado según su visión, negándole muchas veces la construcción de una memoria cercana, que vaya de lo individual a lo colectivo.<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> Piedras 2009

## CAPÍTULO 4

### EL DOCUMENTAL LATINOAMERICANO Y EL GIRO HACIA LO AUTOBIOGRÁFICO

El cine latinoamericano cuenta con una gran tradición documental, aunque hasta no hace mucho haya conseguido reconocerse como tal. Quizás se deba al protagonismo mundial con que cuenta la ficción y que pone, como en otros lugares, al documental en segundo término, sin embargo nos permite reconstruir en América Latina una línea documental que se ha mantenido vigente, como el análisis que realiza Paranagua en su libro, *Cine Documental en America Latina*, lo puede constatar.

#### 4.1. Un Nuevo Cine en Latinoamérica

En los años sesenta y setenta, el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano hace ingresar a América Latina dentro de la historia del cine y como parte de esta, es el cine documental (y los cortometrajes) los responsables de acuñar este término. En 1967, durante el Festival de Viña del Mar, fue el corto documental quien arrasó con todos los

premios, con excepción de dos ficciones. Entre ellos, encontramos el trabajo de Mario Handler, Santiago Álvarez, Jorge Sanjinés, Raymundo Glayzer, entre otros.<sup>81</sup>

Dos años después, en una nueva edición del festival, la situación cambia completamente, el grueso de las películas eran largometrajes de ficción, pudiéndose apreciar tan solo algo de la obra de Álvarez, Handler y la primera parte de *La hora de los hornos* de Fernando Solanas y Octavio Getino (1968). A partir de ahí, luego de haber abierto el camino para un nuevo cine por estas latitudes, el documental quedó relegado bajo la predominancia de la ficción, como sucede por lo general en el resto de continentes:

[...] los documentales pasaron a segundo plano después de haber abierto las puertas al concepto y la denominación «Nuevo Cine Latinoamericano». Desde entonces, su reagrupamiento empezó a ser genérico [...] Y en las siguientes décadas la división de aguas mantuvo aparte a los documentalistas, que siguieron haciendo documentales, de los directores, que filmaron «películas» (Ruffinelli 2005: 285-286).

Podemos mencionar una serie de documentales emblemáticos de aquel periodo histórico: *Tire die* de Fernando Birri (1960), *Chircales* de Martha Rodríguez y Jorge Silva (1967-1972), *La primera vez* de Octavio Cortázar (1967) o la filmografía de Santiago Álvarez. Pero son dos los monumentos del documental latinoamericano: *La hora de los hornos* de Getino y Solanas y *La Batalla de Chile* de Patricio Guzmán (1975-1979).<sup>82</sup>

El primero de ellos, consta de tres unidades separadas. En ellas se cuestiona la versión oficial de la historia latinoamericana, los realizadores se centran en testimoniar, documentar, refutar y profundizar la verdad de una situación desconocida para muchos, buscando una reacción en el espectador, que pase de la mera expectación a la participación, al debate, a tomar partido en la situación que se vive.<sup>83</sup> Por otro lado, *La Batalla de Chile* es un trilogía, que se fue conociendo entre 1975 y 1979, en estas se muestra «in situ» lo que vivió Chile los años previos al golpe militar al gobierno de Allende, finalizando con un balance de la derrota sufrida por la izquierda chilena.

---

<sup>81</sup> Ruffinelli 2005: 285-286

<sup>82</sup> Paranagua 2003: 58

<sup>83</sup> Ruffinelli 2005: 320-322

Los monumentos de piedra celebran héroes y victorias. Los monumentos de celuloide del documental latinoamericano parecen inscribirse en la misma tradición, la epopeya [...] *La hora de los hornos* corresponde a un momento ascendente mientras *La batalla de Chile* pertenece a una coyuntura descendente [...] El triunfalismo de *La hora de los hornos* termina desembocando en la derrota de *La batalla de Chile*, como si el desenlace del segundo correspondiera apenas a instantes distintos de la historia (Paranagua 2003:58).

El documental en América Latina, ha tenido dos características primordiales: el tema social y la intencionalidad política,<sup>84</sup> un cine cuya prioridad esta: «[...] ligada a la necesidad del testimonio y la documentación de la miseria y el subdesarrollo que propugnaban los manifiestos iniciales, y a la agitación, análisis y desenmascaramiento de los culpables de esa realidad [...] Pero también es cierto que estas películas exhibían un excepcional maridaje entre la vanguardia estética y política que exploraba nuevos lenguajes, en algunos casos con relecturas de otras vanguardias cinematográficas, como la soviética» (Ortega 2011). El cine cubano y la obra de Santiago Álvarez es la ejemplificación de ello, con su propuesta basada en el montaje y el collage.<sup>85</sup>

El cine cubano, a través del ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica) ha sido pilar en la producción, durante las décadas de los sesentas y setentas, en todo el continente. La presencia de realizadores internacionales ayudó en el perfeccionamiento de la técnica empleada por los aún noveles cubanos, el paso de directores como Richard Leacock, Chris Marker, Agnès Varda o Joris Ivens,<sup>86</sup> fue importante para consolidar a la isla como foco de cultura, apoyando la producción de muchos trabajos dentro del continente. Por ejemplo, la edición del documental peruano *Runan Caycu* de Nora de Izcue (1973) se realizó en Cuba. Por otro lado, el ICAIC también ha sido techo de muchos realizadores latinoamericanos que vivieron años de exilio y persecución política en las década pasadas, como fue el caso de Glauber Rocha. En los años 80 se crea la *Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano*, el cual es responsable de una de las Escuelas más prestigiosas en el mundo para estudiar cine, la EICTV, *Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños*, la cual sigue

---

<sup>84</sup> Ruffinelli 2005: 234

<sup>85</sup> Paranagua 2003: 46

<sup>86</sup> *Ibíd*:103-104

incentivando la producción cinematográfica de todo el continente con el mismo espíritu de los años sesentas.

Durante la década de los ochentas y noventas, el documental perdió la fuerza que tuvo años antes en Latinoamérica, pero a partir de la última década del siglo XXI se puede hablar de una resurgimiento del documental.<sup>87</sup> Dentro de un ola, que implica a todo el mundo, podemos mencionar la presencia de Michael Moore y su premio en Cannes con *Fahrenheit 9/11*. Este reconocimiento de igualdad, en relación a la ficción, luego se repetirá a nivel latinoamericano en el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI), en donde el documental compite de igual a igual con la ficción, y en el que muchas veces ha salido victorioso, como el caso de *En el hoyo* de Juan Carlos Rulfo (2006) o *Intimidaciones de Shakespeare y Victor Hugo* de Yulene Olaizola (2008). A este hecho, debemos agregarle la creación de festivales especializados en los últimos años, desde *E Tudo Verdade* (Brasil, 1996), FIDOCS (Chile, 1997), DocBuenosAires (Argentina, 2000), EDOC (Ecuador, 2001), DOCDF (México, 2005), Festidoc (Paraguay, 2005) o DocBol (Bolivia, 2008) por citar algunos ejemplos.<sup>88</sup>

Actualmente en toda Latinoamérica se vive una desideologización dentro del documental, hay un repliegue a lo privado, y probablemente, se deba al desengaño de una izquierda militante, la cual luchó durante muchos años contra dictaduras latinoamericanas y que pensaban que haciendo una película el mundo podía cambiar, y luego de tantas décadas se han dado cuenta que no fue así.<sup>89</sup> El mismo Fernando Solanas lo siente así:

Nosotros, los de la generación de los sesenta, los que desafiamos el sistema neocolonial y fuimos leales al proyecto de liberación de Perón, los que vivimos la primavera del 73, las persecuciones y el terror, el exilio de adentro o de afuera, el regreso, los que en todo momento luchamos por la soberanía popular y la democracia y tuvimos éxitos y fracasos, hemos actuado siempre por una ética y por principios que aún viven en nosotros para ser realizados. Hoy se ha consolidado el proceso democrático aunque lamentablemente una buena aparte de los problemas denunciados en el film siguen vigentes o se han agravado tanto

---

<sup>87</sup> Ruffinelli 2005: 288

<sup>88</sup> Ortega y Pena 2010

<sup>89</sup> La presente cita proviene de una conversación sostenida con Emilio Bustamante el 20 de octubre de 2010 en la Universidad de Lima.

que aquellos son un pálido reflejo. Ellos están presentes como un espejo de la desigualdad y la injusticia de una Argentina ajena y sometida que aún espera realizar su proyecto (Solanas 1989).

Un caso relevante es lo que se vive actualmente en Cuba, como me comenta la peruana Milagro Farfán, ex alumna de la Escuela San Antonio de los Baños, donde sus jóvenes realizadores cansados del mismo cine optan por un cine personal, autobiográfico, de autor.<sup>90</sup> El cotidiano ha hecho desaparecer la esperanza de renovación política y social de la que tanto se viene hablando hace muchos años y esto se repite en toda Latinoamérica, en donde las imágenes familiares han ido ganando importancia, convirtiéndose en «catalizadores e instrumentos con los que pensar y reconstruir historias individuales y colectivas».<sup>91</sup>

Es decir, el documental se encuentra en una etapa nueva, un periodo de renovación, en el cual Ortega reconoce nuevas opciones narrativas:<sup>92</sup> a) La irrupción de la primera persona en la voz del documental; b) El manejo de la significación de las imágenes, las cuales se han convertido en un propio objeto y no la representación de algo que está ahí. Esto lo apreciamos con el llamado *found footage* y el documental de apropiación, reelaboración de ciertas imágenes registradas con un fin determinado y reinterpretándolas en un documental; y c) el cuestionamiento al documental mismo, poniendo en cuestión las formas de construcción y el porque creemos lo que creemos. Se aprecia en los falsos documentales o *fakes*.

De estas tres opciones, nos centramos en la irrupción de la primera persona en el documental, específicamente de lo autobiográfico, que características tiene, donde surge y que trae consigo dentro de una realidad en donde muchas veces el realizador acaba siendo acusado de narcisista por hablar del yo.<sup>93</sup>

#### 4.2. Lo autobiográfico

---

<sup>90</sup> La presente cita proviene de una conversación sostenida con Milagro Farfán el 10 de octubre de 2011 en la oficina de Docuperu.

<sup>91</sup> Paranagua 2003: 106-107

<sup>92</sup> Ortega y Pena 2010

<sup>93</sup> Firbas y Meira 2006: 103

Como hemos mencionado previamente Patricio Guzmán, es responsable de uno de los documentales más emblemáticos de la cinematografía latinoamericana. *La Batalla de Chile* (1975 -1979) recorrió el mundo y no solo fue reconocido por su valor de denuncia sino también por «la autenticidad de los testimonios, la agudeza de la cámara en mano y la forma de estructura audiovisualmente las propuestas de análisis [...] Actualmente *La Batalla de Chile* es considerada, entre otras, una obra maestra del cine documental latinoamericano de todos los tiempos» (Valenzuela 2006) y, como tal, del documental social y político que lo caracteriza.

En 1996, Guzmán decide estrenar *La Batalla de Chile* en su país, los años de dictadura se lo había impedido, y durante los preparativos surge la motivación de registrar esta experiencia. *Chile, la memoria obstinada* (1996-1997) es una reflexión sobre *La Batalla de Chile* en donde su equipo técnico, sus personajes, el recuerdo de los que vivieron el golpe de Estado y el propio Guzmán, recorren los lugares y buscan personajes de aquel primer documental. Es un recordemos lo que hemos vivido durante estos años de violencia interna, desaparecidos y dictadura, es la búsqueda de una memoria colectiva, que muchos prefieren no tomar en cuenta:

*Chile, la memoria obstinada* interviene, en varios momentos, en la realidad que registra con la intención de provocar reacciones, de sorprender con cosas que no forman parte del cotidiano. La motivación principal del documental es hacer memoria, recordar lo que parece no ser parte de un pasado inmediato del ciudadano chileno. Para esto, Guzmán organiza encuentros y registra sus resultados: encuentros de jóvenes que por primera vez ven *La Batalla de Chile*; encuentros de viejos, ex-escultas de Allende, que buscan reconocerse o reconocer a sus compañeros visionando en cámara lenta algunas escenas del film; encuentros del propio Guzmán con personas de su trilogía, así como con quienes fueron personas claves en la realización de la película (Valenzuela 2006).

Patricio Guzmán incorpora el yo del realizador en el seno de un relato del cual es partícipe y considera necesario contarlo en primera persona, con una clara intencionalidad de recuperar la memoria de una etapa que no forma parte de la conciencia histórica del país, ya que los medios, que soslayaron los años de dictadura se

encargaron de ocultar estos hechos (la censura a su documental es un claro ejemplo de ello) y será esa búsqueda de memoria de país el eje temático de su obra posterior.<sup>94</sup>

Patricio Guzmán vivió en carne propia *La Batalla de Chile* y a partir de esa experiencia es que encara *La memoria obstinada*, una reflexión personal junto a su equipo de realización, sus personajes y el recuerdo de los que vivieron el golpe de Estado. El documental se construye sobre la base de su trabajo anterior, exponiéndose a sí mismo, su historia, su punto de vista. La subjetividad y lo autobiográfico está claramente presente. A través del cambio en la obra de Guzmán podemos ver una nueva forma de aproximarse al documental en América Latina. El cual se va consolidando en los años siguientes:

[sobre el documental argentino] se va legitimando, de a poco, un uso de la voz propia. Y en el resto de América Latina también. Aparece Juan Carlos Rulfo en México, con *Del olvido al no me acuerdo*, el precioso documental que hizo sobre el padre [...] Y Sandra Kogut en Brasil, por supuesto, que con *Un pasaporte húngaro* hizo especie de experimento con la novela familiar donde el registro documental de sus intentos por conseguir el pasaporte húngaro, como un diario de viaje, es casi un performance art [...] (Firbas y Meira 2006).

Pero antes que Guzmán realizara *La memoria obstinada*, ya se habían registrado algunos manifestaciones de lo autobiográfico en Latinoamérica, como puede ser el caso de Eduardo Coutinho con *Hombre marcado para morir* (1985) o *El diablo nunca duerme* de Lourdes Portillo (1994). En recién en la última década cuando esta tendencia comienza a crecer de manera considerable. A continuación hablaremos de algunos de estos documentales, los más representativos producidos en los últimos años, en donde la presencia del yo se manifiesta de diversas y muy creativas maneras:

- a) *Un pasaporte húngaro* de Sandra Kogut (Brasil, 2001), diario íntimo del viaje de la realizadora entre Brasil, Hungría y Francia. Acompañamos a Kogut en el proceso de búsqueda de su pasaporte húngaro, en donde confronta cuestiones de identidad personal y nacional.

---

<sup>94</sup> Valenzuela 2006

Sandra no se muestra frente al lente, sino es a través de la voz en off, que trasmite sus preguntas y dudas a los entrevistados. Con ello permite una fácil identificación del espectador con su presencia, pasando de una propuesta tan personal y subjetiva a una experiencia vivencial.

b) *Rocha que voa* de Eryk Rocha (Brasil, 2002), cuenta el periodo de estadía del cineasta Glauber Rocha (padre de Eryk) en Cuba. En este documental no vemos ni escuchamos al realizador hacer referencia a su vínculo filial, y es que la presencia del yo no está de manifiesto a través de la esfera privada, las filiaciones biológicas del realizador. Sino más bien, a través de las artísticas:

[...] en lugar de convencionales cabezas parlantes, cada uno de los convocados son distorsionados, de-formados. Alfredo Guevara habla a través de una pantalla de televisor, García Espinosa aparece fuera de foco, mientras un abrupto primer plano registra la mitad inferior de su cara, luego un ojo; de Birri, también, los anteojos y un ojo magnificado. Y es que Eryk los ve y nos los muestra de una manera diferente. Es como si a través de esas distorsiones pusiera una distancia entre los contemporáneos de su padre y el presente. El presente le pertenece, y en el presente otra es la estética (Piedra 2010a).

Como nos dice Piedra, Eryk Rocha «construye un dispositivo narrativo en el que las transgresiones al documental tradicional están sostenidas por una batería compleja de intervenciones estilísticas» (2010a), que van acorde a la visión que Glauber tenía sobre el cine latinoamericano y que plasmaba en sus films. Eryk es el hijo artístico del padre del Nuevo Cine Latinoamericano y como tal establece el vínculo de forma estética y a partir de la experimentación.

c) *Los Rubios* de Albertina Carri (Argentina, 2003), es la reconstrucción del pasado familiar de la directora, hija de militantes desaparecidos durante la última dictadura argentina. Carri es representada en el documental por una actriz, la cual tendrá el papel protagónico en el film, pero Carri también aparece, aumentando la subjetividad con la doble presencia del yo: «[...] el recurso del desdoblamiento es el principio constructivo del film, ya que atraviesa toda la narración dotando a Carri de las herramientas para reflexionar, actuar, enunciar y construir proposiciones significantes

complejas frente a la mirada del espectador» (Piedras 2010a). La propia directora describe su experiencia y su opción narrativa al representar su yo:

[...] mi película planteaba una memoria fluctuante, hecha de documental, de ficción y de animación. Que lo que yo había querido hacer era algo que pensara todo el tiempo en el mecanismo de representación, que es lo que la mayoría de las películas sobre la memoria no piensan. Y lo que no se entendía es que ésta también es una película en formato memoria, pero que no tiene que ver con la memoria de supermercado. Porque, de hecho, no sólo jamás acepté participar en películas testimoniales sino que no me siento representada por ninguna. Siento que hablan de mí sin hablar de mí en absoluto. Cuando hice *Los rubios* más bien pensé en películas como *Sans Soleil* de Chris Marker o las de Godard, en las que se enfrenta la representación misma (Moreno 2003).

Este es el primer documental autobiográfico realizado en la Argentina que toca el tema de los desaparecidos de la dictadura militar desde la perspectiva de la hija de uno de ellos. Luego vendrán *M* de Nicolás Prividiera (2007), entre otros.

d) *Calle Santa Fe* de Carmen Castillo (Chile, 2006), es un relato autobiográfico donde la documentalista recompone su pasado, su historia personal, desde la Chile actual. Es un trabajo de reconstrucción de memoria, enfrentar el asesinato de su pareja y la pérdida de su bebé, como consecuencia de un enfrentamiento con la policía secreta de Pinochet, como pieza clave para comprender el presente histórico e intentar cauterizar las heridas de un pasado aún doliente.<sup>95</sup>

En este documental, no solo escuchamos el off de la realizadora, sino esta se manifiesta de forma corpórea. Carmen sale frente a cámara y se da un desdoblamiento, complementándose la una con la otra e intensificando el registro emotivo del documental.

e) Cabe resaltar también la obra de Andrés Di Tella, que ha demostrado en su trabajo documental un cambio significativo en la forma de aproximarse a la utilización del yo en su obra. Este nos cuenta su experiencia al realizar *Prohibido* (1997), investigación sobre lo que paso con la cultura argentina durante la dictadura militar (1976-1983). En

---

<sup>95</sup> Piedras 2010a

este documental nadie quería participar, dar la cara, ya que es un tema que a muchos avergüenza por lo que significó su participación apoyando al régimen de turno. El documental resulto trunco, ya que Di Tella no pudo conseguir todos los testimonios que quería pero al finalizar el mismo se percató que si hubiera contado sus problemas para hacer la películas, sus fracasos también esto hubiera sido revelador de por qué, aún hoy, la sociedad argentina se resiste a afrontar lo que se vivió esos años. Esto le hizo tomar conciencia y en su siguiente trabajo, *La televisión y yo*, habla de la historia de la televisión en la Argentina pero a partir de sus recuerdos, es decir va de la historia nacional a la familiar de ida y vuelta, de lo público a lo privado.<sup>96</sup>

En estos trabajos podemos apreciar un abanico de aproximaciones a lo autobiográfico, sobretodo como se encarna el yo. Del uso de la voz en off, el realizador frente al lente, o «la mosca en el yo» (Ardevol 1996), la combinación de ambas e incluso el desdoblamiento como lo utiliza Carri. El documental autobiográfico en Latinoamérica tiene una gran riqueza que no se limita solo a Argentina, Brasil y Chile como los ejemplos antes mencionados. También podemos encontrar ejemplos en el resto del continente, como el gran documental de Juan Carlos Rulfo, filmado en México, *Del olvido al no me acuerdo*, en Ecuador, *Abuelos* de Carla Valencia (2010), *Las cinco vías de Darío* de Darío Aguirre (2010), en Bolivia, *Bala Perdida* de Mauricio Durán (2011), y por supuesto el Perú no es la excepción dentro de esta tendencia mundial. Aunque aún son pocos los largometrajes autobiográficos realizados hasta la fecha, podemos encontrar más de cincuenta producciones nacionales, entre medios, cortos y largometrajes documentales.

En el siguiente capítulo analizaremos la historia del documental peruano, sus orígenes, la importancia del incentivo del estado para su producción, sus momentos de auge y su momento actual, dentro del cual la presencia del documental autobiográfico existe de acuerdo a las características y tipos que he reconocido, tanto en este capítulo como en el anterior.

---

<sup>96</sup> Di Tella 2006: 154-156

## CAPÍTULO 5

### EL DOCUMENTAL AUTOBIOGRAFICO EN EL PERU

Entre finales de los cincuentas y principios de los setentas, una serie de movimientos cinematográficos irrumpen en todo el planeta, desde la Nouvelle Vague Francesa al Nuevo Cine Americano. Dentro de esta tendencia mundial Latinoamérica no es la excepción, «El Nuevo Cine Latinoamericano» busca reencontrarse con la realidad del continente, tanto geográfica como social, histórica y política.<sup>97</sup> Dentro de este contexto, el cine que se debe hacer en los países subdesarrollados, como Latinoamérica, es el cine documental. Tercer Cine, término acuñado por Octavio Getino y Fernando Solanas en el año 1969, es el postulado documental de aquellos años, en donde el Primer cine es el llamado documental clásico y el segundo, el documental de autor europeo:<sup>98</sup>

La lucha antiimperialista de los pueblos del Tercer Mundo y de sus equivalentes en el seno de las metrópolis constituye, hoy por hoy, el ojo de la revolución mundial. Tercer Cine es para nosotros aquel que reconoce en esa lucha la más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestro tiempo, la gran posibilidad de construir desde cada pueblo una personalidad liberada: la descolonización de la cultura (Getino y Solanas: 1969).

---

<sup>97</sup> Gil Olivo 1993

<sup>98</sup> Álvarez 2003: 466

El documental de denuncia social fue y sigue siendo, uno de los motores del cine de lo real en la región. Martha Rodríguez sigue activa produciendo en Colombia mientras Fernando Solanas ha retomado la realización documental hace algunos años. Así como ellos, han ido apareciendo una serie de realizadores con una conciencia social de denuncia, que abordan en sus trabajos los derechos humanos, el medio ambiente, violencia contra la mujer, racismo, desigualdad social, discriminación. Problemas que se siguen viviendo en Latinoamérica diariamente.

Dentro de este contexto, el Perú no es la excepción, aunque no se vivió el Tercer Cine como en Colombia, Argentina o Cuba (a diferencia del resto del continente que sufría la represión de una dictadura de derecha, el Perú contó con una dictadura que apoyó la industria cinematográfica con la ley 19327, de la que hablaremos más adelante) vivimos los mismos problemas de desigualdad e injusticia social, que hasta hoy en día persisten en todo el continente.

En el Perú, la primera manifestación de reivindicación del hombre andino, a través del cine, la dio *La Escuela del Cusco*: «Los cineastas del Cusco [...] incorporaron el universo andino al cine peruano. Y lo hicieron como un modo de descubrirlo, contemplarlo y celebrarlo» (Bedoya 2005a: 37). Pero esta propuesta fue superficial, sin adentrarse en los fuertes conflictos sociales que se vivían en el interior del país. Es recién *Runan Caycu* de Nora de Izcue (1973), uno de los primeros documentales en tocar este tema, al darle la voz a alguien del pueblo: el dirigente campesino Saturnino Huillca. Después vendrán otros trabajos como *El cargador* de Luis Figueroa (1975) o los *Retratos de Supervivencia* del Grupo Chaski en los años ochenta. Superada la década de los noventa, esta preocupación ha ido en aumento a través del trabajo de productoras o asociaciones, como Docuperu o Guarango.

A continuación haré un recuento de la historia del cine documental en el Perú, enfatizando como se ha abordado la temática social a partir de *La Escuela del Cusco*, las diversas manifestaciones del yo en el documental, desde el modo participativo en la obra de Nora de Izcue y el Grupo Chaski hasta propuestas más innovadoras como la de Juan Alejandro Ramírez, el surgimiento de un documental más personal que busca la

experimentación y la presencia del autor, como el cine de Jorge Suárez o Gianfranco Annichini, y, tras los años de violencia política, el resurgimiento del documental de la mano de la tecnología digital, en la última década. Una serie de elementos que han ido forjando el camino que desemboca, de manera natural, en la presencia de lo autobiográfico en el documental peruano.

### 5.1. Iniciando un camino

Dentro del documental peruano se puede distinguir cuatro momentos importantes: a) entre 1919 y 1930, el documental es utilizado por el presidente Augusto B. Leguía, como documento de apoyo al poder a través de la prensa cinematográfica; b) luego del estallido de la Segunda Guerra Mundial y con la promulgación de una ley de fomento se da un periodo de auge en el documental, enfocado principalmente en los noticieros;<sup>99</sup> c) algunos años después, siendo el punto de partida el Foto Cine Club del Cuzco, surge un grupo de realizadores, que dedicaron el grueso de su obra al documental y que fueron bautizados por Georges Sadoul como *Ecole de Cuzco, Escuela del Cuzco*.<sup>100</sup> Finalmente, d) gracias al Decreto Ley 19327 se da el segundo auge del documental. Promulgado en 1972, durante el Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada, y que se mantendrá vigente hasta 1993, periodo en el que se produjeron un total de mil doscientos cortometrajes, la mayor parte documentales.<sup>101</sup>

Cabe resaltar que los periodos de auge que tiene el documental, en la historia del cine peruano, coinciden con gobiernos dictatoriales o con periodos en los que el gobierno apoyo al cine. Es quizás por este motivo que mucho del documental realizado en el Perú ha estado al servicio del gobierno de turno, ya sea mediante la propaganda directa o con un apoyo maquillado.

A partir del 2000, encontramos una coyuntura diferente. El Perú había vivido veinte

---

<sup>99</sup> El 14 de julio de 1944, el presidente Manuel Prado decreta la primera norma legal dictada para promover la producción cinematográfica. El dispositivo busca fomentar la realización de un noticiero nacional, de periodicidad semanal, y de documentales que debían exhibirse en forma obligatoria en todas las salas del país. (Bedoya 1995: 131).

<sup>100</sup> Bedoya 2003: 151

<sup>101</sup> Bedoya 2009b: 213

años de violencia política, en donde el documental perdió espacios de difusión y financiamiento, dejó de ser una actividad empresarial y se comenzó a manifestar mayoritariamente en cortometrajes producidos por: «egresados de universidades y escuelas de comunicación» (Bedoya 2009b: 232). Es a través de estos jóvenes, conocedores de las nuevas tecnologías, desencantados de las «verdades» de los medios de comunicación (comprados por el gobierno) y con la aparición de nuevos espacios de difusión, festivales y muestras, que se comienza a vivir un nuevo auge documental.<sup>102</sup> Cada año podemos ver como surgen nuevos festivales y la producción sigue creciendo, es por ello que considero a este periodo un quinto momento clave del documental peruano, el momento actual en donde lo autobiográfico forma parte de esta nueva manifestación. A continuación desarrollo estos momentos históricos del documental peruano:

#### 5.1.1. Primer Auge Documental

Una vez iniciada la segunda guerra mundial el material virgen era muy escaso y la producción de ficción, que años antes alcanzó un boom significativo, para lo que es la industria cinematográfica peruana, se detuvo inevitablemente y todos se dedicaron a hacer documentales y noticieros.<sup>103</sup>

El auge de los noticieros tuvo su origen en el decreto del 14 de julio de 1944, dictado durante el primer gobierno de Manuel Prado Ugarteche. Esa norma estableció un particular sistema de producción de cintas informativas y documentales, conocido como «Servicio de Noticieros Nacionales». [...] El estado promovía la realización de un noticiero de periodicidad semanal así como de documentales que debían exhibirse en forma obligatoria en todas las salas del país [...] (Bedoya 2009b: 93).

No había una convicción o un propósito específico detrás de esta producción cinematográfica, sino esta era la única manera de trabajar en el medio. Es así que Amauta Films y otras empresas se tuvieron que dedicar a hacer reportajes de la llegada de los políticos, de los desfiles de modas y de militares.

---

<sup>102</sup> Godoy 2010b

<sup>103</sup> Carbone1991: 171

La memoria visual de la época esta registrada en numerosos noticieros [...] Así hemos podido ver imágenes del multitudinario adiós que Lima le dio al Amauta José Carlos Mariategui, las manifestaciones de Haya de la Torre en la Plaza de Armas, la convulsión política durante el gobierno autoritario de Sánchez Cerro, el cambio de la fisonomía de Lima a partir de la construcción de los ministerios públicos con Benavides y luego con Manuel Prado, el efímero gobierno democrático de Bustamante y Rivero hasta el tenebroso golpe de estado de Odría (Carbone 1991: 141-142).

Ricardo Bedoya señala, que también es importante tomar en cuenta que la propia existencia y naturaleza de esta ley determinó la orientación de los documentales, tanto durante el gobierno de Prado como los que lo siguieron. Bustamante y con mucha más fuerza Odría, supieron hacer uso de la *prensa oficialista*, en donde era: «el Ministerio de Gobierno y Policía, encargado de controlar el funcionamiento del sistema, [el que] determinaba el asunto que debían tratar [...]» (2009b: 93). Con respecto a los realizadores, ninguno se preocupó por cumplir con el rol de documentalista, representar la realidad desde su punto de vista, sino optaron por la comodidad que implicaba filmar lo que el gobierno de turno les mandaba. Esta tendencia, se vivió en todo Latinoamérica, en donde: «[...] los noticieros enfocaron esencialmente “el ritual del poder”, las formas de representación de los sectores dominantes» (Paranagua 2003:25). Como hemos dicho previamente, este fenómeno se replicó en todo el mundo, en donde la producción de noticieros no fue exclusiva de los gobiernos de turno, sino que EE.UU. y países europeos los utilizaban para ejercer su presencia e influencia en dicho país. En el Perú, fueron los noticieros franceses y estadounidense los más vistos.<sup>104</sup>

En el año de 1954 se ordena la paralización de la producción del Noticiero Nacional, el cual a pesar de los diversos problemas e irregularidades, que durante su existencia se vivieron, dieron testimonio de hechos importantes para la historia del Perú.<sup>105</sup>

### 5.1.2. La Escuela del Cusco

---

<sup>104</sup> Paranagua 2003: 38

<sup>105</sup> Bedoya 2009b: 96

«El 27 de diciembre de 1955, en homenaje al 60° aniversario del nacimiento del cine proyectamos la película *Los hijos del paraíso* de Marcel Carne», nos dice Manuel Chambi, al referirse a la fundación de El Foto Cine Club, en la ciudad del Cusco. Hecho que generaría la primera manifestación auténtica de cine documental en el Perú: La Escuela del Cusco.<sup>106</sup>

Este cine club surge como «un intento de difundir las principales obras del cine mundial en la capital del movimiento indigenista» (Valdez 2009). Películas latinoamericanas, europeas, films censurados en Lima, por contar con un perfil político, eran proyectadas y debatidas dentro de este espacio, difusor de cultura cinematográfica. Pero esta iniciativa no quedó ahí, al poco tiempo de fundado, sus miembros incursionan en la realización. Según Bedoya, «Lo ejecutaron todo a la manera artesanal. Rehuyendo la especialización y todos sus integrantes procuraron pasar por la experiencia más amplia de la técnica y la realización» (1995: 152). Manuel Chambi fue el principal representante de este grupo, el cual completaban: Víctor Chambi (hermano de Manuel), Eulogio Nishiyama, César Villanueva y Luis Figueroa. Entre ellos, existía la horizontalidad durante las filmaciones, el trabajo, la vida, es así que desempeñaron todos los cargos, en los diversos documentales que realizaron.

Sus obras reflejan la realidad social del pueblo y el campesinado de las regiones del Ande y sus habitantes, sus tradiciones, sus costumbres su cotidiano. Un ejemplo de ello es su primer documental, *Corpus del Cusco* (1955) de Manuel Chambi, un registro de la celebración católica del Corpus Christi pero festejado a la manera cusqueña, un ejemplo de sincretismo post colonial. Un año después, el mismo Chambi, filma *Corrida de toros y cóndores* sobre la tradicional celebración del Yawar Fiesta. Junto a Luis Figueroa realiza *Las piedras* (1955), en donde juntos recorren las calles del Cusco para registrar las construcciones pre-incas, incas y coloniales. Mientras que *Lucero de Nieve* (1957) habla sobre la fiesta del Qoyllur Riti en Ocangate. Manuel Chambi fue el miembro más prestigioso de la Escuela.

Eulogio Nishiyama dirigió pocos trabajos, especializándose en la fotografía. En cambio,

---

<sup>106</sup> Carbone 1991: 95

Luis Figueroa cuenta con una importante filmografía, cuatro largometrajes y más de treinta cortometrajes a lo largo de toda su carrera.<sup>107</sup> Durante este periodo dirigió: *Policromía andina* (1957), *Noche y alba* (1959), *Semana Santa de Ayacucho* (1963), *Q`eros* (1964), entre otros.

Dentro de la producción de los cineastas cusqueños, es el rodaje del largometraje de ficción *Kukuli* (1961), la tarea más ambiciosa que realizan. Este film es la primera película hablada en quechua en el mundo,<sup>108</sup> en donde el éxito de esta película, dirigida de manera colectiva por Figueroa, Nishiyama y Villanueva, sumado al prestigio internacional alcanzado por Chambi, llevó a que Georges Sadoul, el historiador de cine francés, los bautizara como *La Escuela del Cusco*, al hacer mención a la coherencia de su obra en conjunto.<sup>109</sup>

*Kukuli* marcó el inicio de la separación y será *Jarawi* de César Villanueva y Eulogio Nishiyama (1964), la cinta que marcaría el fin de la escuela como tal. Su trabajo presenta opiniones encontradas, por un lado se aprecian documentales en donde el naturalismo y el respeto por la manifestación folklórica fueron importantes para los realizadores, quienes filmaron con escasos recursos y en escenarios naturales. Pero también se les critica la influencia de una visión europea del mundo andino en sus films, simplificándolo, reproduciendo, en algunos trabajos, la idea del «buen salvaje», dejando de lado la realidad andina de aquellos años, donde las luchas campesinas, toma de tierras, litigios entre comunidades y haciendas, desembocaron en la Ley de Reforma Agraria, promulgada recién en 1969, durante el gobierno del General Velasco.<sup>110</sup>

En la I Muestra del Cine Documental Latinoamericano, Festival de Mérida de 1968, se presentaron los documentales más representativos de todo el continente, clásicos actuales como *Now* y *Cerro Pelado* de Santiago Álvarez, *La hora de los hornos* de Getino y Solanas, *Por primera vez* de Cortázar, *Chircales* de Martha Rodríguez, entre otros. El Perú estuvo representado por el trabajo de la Escuela del Cusco, dejando constancia de la diferencia de enfoques entre ambas propuestas. «El cine de Chambi ha

---

<sup>107</sup> Figueroa 2007

<sup>108</sup> Bedoya 2003: 154

<sup>109</sup> Bedoya 2005a: 36-37.

<sup>110</sup> Valdez 2009

ido evolucionando progresivamente, depurándose de ciertos tintes folkloristas, sin que podamos decir que este proceso ha culminado todavía [...] pensamos que la experiencia de Merida será de gran valor, no solo en los próximos films de Chambi, sino en buena parte del cine por hacerse en el Perú» (González 1968: 11). Tendremos que esperar algunos años más para que la producción nacional pierda la inocencia e idealización del indígena y aborde su problemática.

### 5.1.3. La producción durante la ley del 72

En Marzo de 1972, dentro del gobierno de Velasco, se promulgó la Ley de Fomento de la Industria Cinematográfica, más conocida por todos como la 19327. La medida se basó en incentivos tributarios a favor de las productoras nacionales, cediendo el estado el impuesto, que gravaba a las entradas de cine, a favor de ellos. Así, toda proyección comercial debía ir acompañada de un cortometraje peruano, el cual se beneficiaba con el 25% del impuesto que gravaba el valor de la entrada. Y si se exhibía un largometraje, el productor recibía el 100%. En este periodo solo tres largos documentales se acogieron a esta ley: *La Nave de los Brujos* de Jorge Volkert (1977), *Lima 451* de Rafael Zaldivia (1990) y *Chabuca Granda... Confidencias* de Martha Luna (1990).<sup>111</sup> El único otro largo documental que se acogiera a algún régimen de beneficio a la producción cinematográfica (la ley anterior: 13936) es *Por las tierras de Tupac Amaru* de Vladen Propzkin (1972).<sup>112</sup>

Una vez reglamentada la ley, en 1973, comenzó a dar sus primeros frutos. Se constituyeron alrededor de doscientas pequeñas empresas. La mayor parte formadas, más con entusiasmo que con capacidad económica administrativa o artística. Motivo por el que muchas de ellas no llegaron a producir un corto. Y otro buen porcentaje no paso del primero.<sup>113</sup>

En aquellos primeros años la exhibición cinematográfica no era un problema, como lo

---

<sup>111</sup> Bedoya 1997: 217, 286-287

<sup>112</sup> Bedoya 1995: 303

<sup>113</sup> Perla Anaya 1993: 92

fue las décadas siguientes. En aquellos años, el precio de las entradas era fijado por las municipalidades y estas se mantenían al alcance del público. La inflación aún no se manifestaba de manera dramática y el cine era todavía un espectáculo que atraía al público.<sup>114</sup> Además, al tener controlada la cotización del dólar, moneda con la que se adquirían los insumos de la producción cinematográfica, el régimen militar generó el ambiente adecuado para la realización de cortos, ya que su inversión era retribuida en un corto periodo: «El corto de exhibición obligatoria se convirtió, de este modo, en una actividad lucrativa y en el marco, dentro del cual, podían ejercer su oficio todos aquellos profesionales del cine» (Bedoya 1995: 190).

Esta ley generó que muchos realizadores ganaran experiencia a través del corto para luego dar su gran salto a la ficción en el largometraje, directores como Francisco Lombardi, Augusto Tamayo o Alberto Durant fueron adquiriendo pericia técnica y práctica narrativa.<sup>115</sup> Pero también surgieron empresas formadas con el fin exclusivo de ganar dinero, las cuales se fueron multiplicando con el pasar de los años. Bedoya nos dice: «El viaje de un equipo de rodaje mínimo por el interior del país, podía dar origen a múltiples cortos, planeados “in situ”, resultado del mero registro de las ruinas encontradas o de las múltiples fiestas regionales con las que el camarógrafo tropezaba» (1995:190). Estos documentales fueron conocidos como *películas de huacos*. Al respecto, Alejandro Legaspi me comenta que buscando un cortometraje de Gianfranco Annichini, fue al cine Tacna y le preguntó al acomodador, antes de pagar la entrada, si sabía que cortometraje proyectaban, este lo miró como si fuera un marciano y luego reaccionó, aseverando que no sabía, pero seguramente era uno de esos *cortos de huacos* que dan todo el tiempo.<sup>116</sup>

Es decir, se produjo mucho durante aquellos años, gracias a esta ley, pero lamentablemente un gran número de productoras abusaron de la misma para usufructuar, con producciones de baja calidad. Por suerte, dentro de toda esta producción, surgieron una serie de realizadores que demostraron su calidad dentro del documental. En el 2007, Giancarlo Carbone publicó un libro donde se entrevista a los principales y más

---

<sup>114</sup> Bedoya 1995: 189

<sup>115</sup> De Cárdenas 2005: 35.

<sup>116</sup> La presente cita proviene de una conversación sostenida con Alejandro Legaspi el 15 de julio de 2005 en su casa.

representativos cortometrajistas que dicha ley produjo. Nosotros nos enfocamos en los cuatro documentalistas ahí mencionados y añadimos un colectivo a la lista. Estos son: Nora de Izcue, Jorge Suárez, José Antonio Portugal, Gianfranco Annichini y el Grupo Chaski (que no figura en dicho libro, pero que es clave en dicho periodo).<sup>117</sup>

#### 5.1.3.1. Nora de Izcue

En 1973, Nora realiza *Runan Caycu* (Soy un hombre), uno de los primeros documentales participativos hechos en el Perú. En este, el líder campesino Saturnino Huillca nos narra la historia de la lucha del movimiento campesino cusqueño hasta la promulgación de la Ley de la Reforma Agraria.<sup>118</sup> Este documental fue censurado por la Oficina Central de Información, ya que dentro del documental se hace referencia a los enfrentamientos que sostuvieron los campesinos con las Fuerzas Armadas y por aquellos años de dictadura esto no se podía decir. En relación al documental, Nora nos dice:

*Runan Caycu* es una película testimonial; para mi siempre ha sido interesante dejar hablar a los personajes que ser yo la protagonista del discurso. Creo que con *Runan Caycu* se inició esa tendencia. Allí me interesaba ser solo el medio a través del cual hablarán otros grupos humanos y otras personas que no tenían acceso a estos medios masivos de comunicación. Esta es la línea que he seguido y va unida con el deseo de descubrir al ser humano y de hacer que los demás también lo descubran. (Carbone 2007: 53).

Esta preocupación social, Nora la plasma a lo largo de toda su filmografía, en donde presenta un particular interés por: a) la amazonía peruana, en la cual ha filmado diversos trabajos, tanto documentales como ficciones. Nora de Izcue nos dice: «Creo que había una carencia de películas que mostraran la realidad de la selva, solo se resaltaba su belleza o la cosa exótica pero no lo que había detrás de eso, el ser humano» (Carbone 2007: 57). Y por b) la cultura afro peruana, realizando dos documentales: *Guitarra sin cuerda* (1974) sobre los pobladores del caserío El Guayabo, del Valle de Chíncha; y *Color de mujer* (1990): «una película que busca rescatar la verdadera imagen de la mujer negra peruana, que generalmente es presentada solo como buena bailarina, buena

---

<sup>117</sup> Carbone 2007

<sup>118</sup> Bedoya 2009b: 204

cantante o buena jaranista, pero en el fondo no se la había mostrado en su verdadera dimensión» (Carbone 2007: 58).

Nora, además, ha estado vinculada a la *Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano*, de la cual ya hemos hablado previamente, en donde es fundadora y miembro activo, asistiendo periódicamente a las reuniones y encuentros que planifican con el resto de documentalistas del continente, muchos de los cuales fueron claves en el llamado Tercer Cine como Humberto Ríos, Octavio Getino o Martha Rodríguez. Por ejemplo, en el 2011 se dio el *III Encuentro de Documentalistas Latinoamericanos y del Caribe. Siglo XXI*, en donde Nora fue invitada junto a Alejandro Legaspi, miembro del Grupo Chaski, representando al documental peruano.<sup>119</sup>

La obra de Nora de Izcue es muy importante dentro del documental, no solo por ser la primera mujer realizadora, con un interés cinematográfico de formación, que excede su propia producción sino por representar el nexo entre el cine peruano y la producción latinoamericana llamada Tercer Cine. Documentales de corte social, reivindicativo, en donde no solo ha mostrado la realidad de los más olvidados, dándole la voz, haciendo que nos cuenten su historia, reflejando su cotidianeidad sino además, ha sido la primera en mostrar la condición de la mujer peruana y como afronta las situaciones adversas, el afán por contar perspectivas no mostradas, de sacarlas a la luz.<sup>120</sup> Una propuesta y preocupación que se ha mantenido vigente todos estos años.

#### 5.1.3.2. Jorge Suárez

Alumno de Armando Robles Godoy, que al igual que Nora de Izcue, comenzó trabajando con él. Para cuando sale la ley, monta una empresa cinematográfica y mientras la mayoría opta por enfocarse en temas históricos o sociales, él ve en la ecología un gran campo de trabajo. Suárez nos dice:

La mayor parte de las películas que he hecho han sido producto del asombro. He

---

<sup>119</sup> Godoy 2011a

<sup>120</sup> Carbone 2007: 58-59

tenido la suerte y la facilidad de contar con la asesoría de especialistas, que son profesionales capaces de proporcionar una gran información acerca del tema sobre el que vas a trabajar. [...] Cuando filmo lo hago pensando en ese sentido, el de poder acercarme a realidades a las cuales las otras personas no tienen acceso, es un privilegio fantástico [...] Una de las motivaciones que tuve cuando comenzó la Ley de Cine fue que el cortometraje documental pudiese ayudar al conocimiento masivo de cómo es nuestro país, y dentro de eso escogí la naturaleza (Carbone 2007: 84-85).

Es por ello que dentro de sus 26 cortometrajes realizados durante la ley, encontramos títulos como, *En la orilla* (1976), *Plankton* (1977), *Las lomas* (1978), *Flora de Machu Picchu* (1980), *La piel de la tierra*, *Embriones marinos* (1986), *Bosques de Amotape* (1987), entre otros.

La otra vertiente de Suárez son sus documentales antropológicos, como los denomina Carbone, los cuales, primordialmente expositivos, nos llevan a conocer otro Perú, realidades y tradiciones que muchos desconocemos, con un interés particular por los cambios sociales y ecológicos que dichas zonas viven. Por ejemplo la adaptación a la vida moderna de los Lamas, pueblo ubicado en la selva alta peruana, *Lamas, Tradición y Cambio* (1982) o los cambios generados por los colonos en la selva de Satipo y la inminente incursión de grupos terroristas *Ashaninkas de Cutivireni* (1985).

Al derogarse la ley, Suárez tuvo que adaptarse a las nuevas reglas del juego. Dejó de hacer las películas que él quería y como quería, comenzó a trabajar en el mercado, con clientes, de acuerdo a los requerimientos de estos. Además tuvo que adaptarse al trabajo en video, ya que dejó de filmar con su *Bolex* de toda la vida, en relación a esa transición comenta: «Lo único que me atrevería a decir es que no tengan anticuerpos con el video. Que si quieren hacer cine lo hagan a través del video. Pero no piensen que se están acercando a un medio de menor rango. Tengan en cuenta que el arte no es ajeno al video ni el video es ajeno al arte» (Carbone 2007: 94). Esta practicidad que comenta Suárez, se vincula directamente en la de los jóvenes actualmente, los cuales con cámaras caseras, celulares o bajando videos de Internet, comienza a generar pequeños trabajos, los cuales van ayudándolos en la adquisición del oficio audiovisual. El paso del tiempo ha terminado dándole la razón a Jorge Suárez, frente a tantos realizadores y críticos

cinematográficos rehaceos a ver al video como cine.<sup>121</sup>

Dentro de su interés por la naturaleza, Suárez presenta una línea de experimentación. Planos muy cercanos y detallistas de la vida marina en las costas del Perú con una sólida banda sonora, tanto de los efectos, la música (que trabajo primero con Enrique Pinilla y luego con su hijo) como de la poética voz en off que nos aleja ligeramente de lo expositivo y nos acerca a lo experimental. *Embriones marinos* o *En la orilla* es un ejemplo de ello. En relación a esta última, Ricardo Bedoya comenta: «Una poética de la manera semicreada, del abigarramiento y el desorden de las acumulaciones de la vida marina, imprimían a la cinta una doble virtualidad. La del realismo escrupuloso de la observación microscópica y la de la dimensión fantástica» (1995: 194). Suárez me hace recordar algún trabajo de Jean Painlevé, como *L'Hippocampe* (1934) o *Les amours de la pieuvre* (1967).

Su apuesta por la naturaleza y lo experimental no se desarrollo del todo en su obra, pero es un precedente interesante a lo que Rosa María Oliart propone en *Desde el Sonido* (2011). La directora retoma el interés por la naturaleza, por mostrar una belleza que se desconoce y a la cual otras personas no tendrían acceso sino fuera por el documental. Pero a diferencia de Suárez, Oliart le añade la presencia del yo, su visión como sonidista en este encuentro con la naturaleza, descartando la voz expositiva y dejándonos guiar por la imágenes y el sonido. Un ejemplo interesante del uso del yo de forma experimental dentro del documental autobiográfico.

### 5.1.3.3. Gianfranco Annichini

Annichini es un adelantado a su época, ante preguntas o aseveraciones sobre si su obra es documental siempre dijo que él hace «simplemente películas», lo mismo que responden actualmente otros realizadores como José Luis Guerin, sobre su trabajo en el film *En Construcción*, Isaki Lacuesta, Apichatpong Weerasethakul, Jia Zhan Ke o el peruano Juan Alejandro Ramírez. La obra de Annichini se pasea por esa línea divisoria

---

<sup>121</sup> Estos comentarios los he oído de parte de más de un crítico, docente y realizador a lo largo de mi formación profesional.

que cada vez está más cerca de caer: «[...] empecé a meterle cosas de ficción a mis películas. En general, el documental me aburre. Pero creo que encontré una mezcla especial, medio rara, entre documental y ficción. Era como intentar entrar en la cabeza del personaje» (Planas 2009).

Annichini vio en el documental un espacio de expresión personal, en donde no se limita a mostrar objetivamente una acción o tratar de reflejar la verdad en una situación. Annichini hace un documental de autor, como actualmente es llamado, en donde el diálogo no es con el personaje, sino con el espectador. Por ello, el uso de actores, la puesta en escena, las reconstrucciones e incluso la manipulación abierta de imágenes y sonidos es completamente válida y permitida. Es la primera presencia del autor en el documental peruano, como el mismo lo plantea:

Creo que hacer cine no es solamente contar una historia que deba tener mucha acción o buena actuación. Es muy importante el punto de vista del realizador sobre el tema [...] Me parece que muchas veces la gente que hace cine no tiene nada que decir. Hacen un corto porque les parece interesante, la historia de un tipo que tiene un burro, por decir cualquier cosa, entonces van, lo filman, lo entrevistan y se acabó. Pero. ¿qué tiene que ver todo eso con el realizador? [...] El cine permite expresar lo que uno lleva muy dentro y que no sabe como sacarlo a la luz: decir cosas muy íntimas pero utilizando personajes totalmente verosímiles y claros para el espectador (Carbone 2007: 101-103).

Annichini ha realizado tan solo seis cortometrajes, entre los que destacan *María del desierto* (1981), sobre la labor de María Reiche, la cual dedicó gran parte de su vida a la investigación de las líneas de Nazca. *Un hombre solo* (1983), en donde vemos la solitaria vida de Juan Torres, un poblador amazónico que vive alejado de la civilización e incluso de su mujer, el director los reúne generando una confrontación, se dicen cosas serias pero en tono ligero, de humor. *Una novia en Nueva York* (1987) es el cortometraje de Annichini más cercano a la ficción, esto se debe a, como el mismo dice, en ningún momento indica que la vida que estamos apreciando es la del protagonista del corto y por como está montado nos hace creer que es ficción; y *Radio Belén* (1983), documental reflexivo sobre la importancia de la radio en el barrio de Belén, Iquitos. Sobre este último, Annichini dice, «En el montaje descubrí que la película tenía varios niveles, el contraste del naturismo con la basura, el río que fluye, el nacimiento, la vida y la muerte,

y al final el desconcierto del espectador ante el silencio» (Vivas 2000). La calidad de la imagen, al igual que el trabajo sonoro hace que *Radio Belén* sea un documental cautivante, que te atrapa por su ritmo, el manejo de las secuencias y el uso del silencio dentro una banda sonora llena de música.

En relación a estos cuatro documentales, Emilio Bustamante dice:

La desmesura de los proyectos de los personajes (en unos casos), su sorprendente creatividad y los desvaríos de su ingenio (en otros), además de una narración a menudo irónica, tiñen de humor a los relatos, pero no disimulan una esencial melancolía inspirada por la fragilidad de los individuos y la percepción del paso del tiempo. En los cuatro cortos hay sendas representaciones del tiempo a través de inmensidades espaciales que amenazan devorar a los seres humanos: el desierto (María del desierto), el mar (Una novia en Nueva York), la selva (El hombre solo, Radio Belén); y en todos ellos intuimos la derrota de los héroes, ilusos y tenaces, patéticos y admirables, en una palabra: trágicos (Bustamante 2009).

La obra de Annichini como director, lamentablemente, no es muy prolífica, pero si es muy importante. Es el primero realizador que comienza a hablar del autor, de la importancia del punto de vista y de la delgada línea divisoria que hay entre la ficción y el documental. Un importante precedente para el cine personal que se esta realizando en la actualidad.

#### 5.1.3.4. José Antonio Portugal

Al igual que Annichini, Portugal también trabaja la línea fronteriza entre documental y ficción. Se puede encontrar una vena experimental en su propuesta, en trabajos como *Crónicas de dos mundos* (1978). Portugal dice, «[...] hacer cine no es solamente contar historias sobre un personaje al cual le suceden ciertas cosas, sino también crear otros mundos, universos, espacio. Creo que los videoclips son un buen ejemplo de lo que quiero decir. En ellos no se da tanta importancia a la historia sino más bien a las atmósferas» (Carbone 2007, 154).

Su obra más representativa es, probablemente, *Hombres de viento* (1984) que gira en torno al trabajo en piedra sillar. La actividad constante, repetitiva de un trabajador en una cantera va revalorando lo oriundo, lo artesanal, en un contexto semidesértico. Una imagen muy contrastada, en el uso del blanco y negro, permite construir una atmósfera de ritual.<sup>122</sup>

Se distingue un lado litúrgico en este corto de José Antonio Portugal, perfilado por intermedio de elementos muy simples y a partir de una ejecución que admite escasas variaciones [...] que nos transmite la sensación de la permanencia de una cultura ancestral y de una temporalidad que, aunque parece inalterable, sugiere asimismo la inminencia de la extinción y la muerte (León Frías 2005)

En el cine de Portugal encontramos un matrimonio entre contenido y forma. En *Hombres de viento* lo social prima, el registro visual ejemplifica la labor y esfuerzo en dicho trabajo mientras la narración en off del personaje nos informa al respecto, pero es con la propuesta estética que nos muestra otra cosmovisión, la andina, alcanzando una revalorización de lo ancestral a partir del trabajo duro y constante que hay detrás de este hombre picando piedra. Su cine ha sido importante para demostrar la calidad expresiva que se puede tener dentro del documental y desterrar el prejuicio de que este debe registrar la realidad sin pensar en la puesta en escena, «captando la realidad» sin preocuparse por el acabado y calidad de la imagen. Actualmente, documentales contemporáneos como *Abuelo* de Pamela Ravina (2010) o *Soy Eterno* de Sofía Velázquez (2011) demuestran esa preocupación por el uso del lenguaje cinematográfico acorde al proyecto que realizan.

#### 5.1.3.5. El Grupo Chaski

Fundado en 1982 y compuesto por: Fernando Espinoza, Stefan Kaspar, Alejandro Legaspi, María Barea y Fernando Barreto (luego se incorporarán Rene Weber y Susana Pastor). Chaski trabajó, principalmente, como un colectivo, alejado de la autoría y los estándares comerciales de distribución que el estado ofrecía por aquellos años. Desde

---

<sup>122</sup> León Frías 2005: 38

sus inicios asume un compromiso social, que su nombre ya lo refleja, como nos lo explica Osvaldo Carpio: «Por hacer películas desde adentro, asume el nombre de antiguos comunicadores del imperio de los Incas, los chaskis, sistema que funcionó y que puso la comunicación al servicio de todo un pueblo» (Mc Clennen 2008). Estos centran su trabajo en servir de canal de expresión a los marginados y buscar desarrollar una conciencia cívica en los sectores más populares.<sup>123</sup>

Sus documentales no se rigieron por la duración que la ley estipulaba, realizando una serie de medimetros, que no pudieron ser estrenados comercialmente en nuestras salas: *Camino de liberación* (1985), sobre el sacerdote Gustavo Gutiérrez y la teología de la liberación, *Perú, ni Leche ni Gloria* (1986), film que habla sobre el aumento del costo al enlata la leche y los riesgos que el uso de hojalata implican; y por supuesto, *Miss Universo en el Perú* (1982).<sup>124</sup> De este documental, Reynaldo Ledgard nos dice: «[...] dirigida a un gran público a pesar de que su formato la coloca en un difícil limbo entre el corto y largometraje. Pero su duración es la adecuada. Cuarenta minutos, es su duración y es que un documental debe durar lo que tiene que durar» (1984: 34).

En 1982 se iba a realizar la ceremonia del concurso Miss Universo en la ciudad de Lima, el cual sería transmitido por Panamericana Televisión. En esa coyuntura se le encarga al Grupo Chaski hacer un video al respecto, ellos rechazan el ofrecimiento y realizan un documental contraponiendo el mundo ficticio y occidental de belleza, a través de una televisión alienada y carente de identidad con la mujer peruana, y la realidad que vive el país: dura, depresiva y violenta.

Luego de tantos años de dictadura de izquierda, se pensó que este evento era el momento preciso para reencontrarnos con los placeres del capitalismo. En donde todos, incluidos el presidente de la nación, Fernando Belaúnde Terry, ministros, congresistas e incluso el propio Mario Vargas Llosa como jurado, eran parte de la charada, mostrando un maquillado rostro de la realidad ante las cámaras, una realidad que se caía a pedazos durante los comerciales. Tener que presenciar, en un país como el nuestro, una ceremonia íntegramente en inglés, a un cantante anglosajón rodeado de modelos vestidas

---

<sup>123</sup> Mc Clennen 2008

<sup>124</sup> Ledgard 2005: 41

con trajes típicos, cantando a coro «In Peru, in Peru [...]» y a una modelo realizando un trueque con un nativo de la selva, como si aún nos encontráramos en época de la colonia, es un espectáculo lastimero que nos invita a la reflexión: «Esa voluntad extranjerizante como alternativa social y económica, el rol de la televisión sobre la conciencia colectiva y la voluntariosa disposición y el desenfado de los gobernantes por incorporarse al escenario público mediante una imagen deliberadamente frívola y cosmopolita » (Ledgard 1984: 34).

Algunos años después, una televisora extranjera le encarga a Chaski una serie de retratos sobre la sociedad limeña, a este serie la llamaron *Retratos de Supervivencia* y constó de diez cortometrajes. Ya que su duración no excedía lo estipulado por la ley de cine, dichos cortos pudieron ser estrenados comercialmente. Pudiéndose ver en las salas: *Margot, la del circo* (1987), *Encuentro de hombrecitos* (1987) y *Crisanto, el haitiano* (1989) de Alejandro Legaspi: *Sobreviviente de oficio* de Fernando Espinoza, *Cucharita* (1990) y *El taller más grande del mundo* (1990) de Stephan Kaspar.

Dentro de estos retratos destaca *Encuentro de hombrecitos*, en donde dos niños de 11 años que trabajan en el Mercado Mayorista de Frutas de Lima, nos cuentan sus vidas, sueños y planes a futuro. Esta historia la retoma, dos décadas después, Alejandro Legaspi en un largometraje documental llamado *Sueños Lejanos* (2007). Lo primero que vemos es a Legaspi con un proyector, colocando la película que filmó hace veinte años, en ella vemos a *el gringo* y *el negro*, dos niños que trabajan en el Mercado Mayorista. A partir de ellos, el director nos lleva a la actualidad, y usando su voz en off, nos contextualiza la reciente historia política del país, años de violencia interna, en donde busca averiguar que fue de la vida de estos niños. En este documental se conjuga el estilo testimonial del cine latinoamericano de los sesentas con la presencia autobiográfica del director, en donde es su «yo», la voz que nos cuenta la historia.

Al igual que Nora de Izcue, Legaspi, es un realizador vinculado a la movida documental latinoamericana, partícipe de las reuniones de documentalistas, en donde el cine de corte social es el predominante en dichos encuentros, en donde la presencia del yo del realizador se comienza a ver con otros ojos, la obra actual de Solanas es un ejemplo de

ello. Por ello, podemos decir que *Sueños Lejanos* es la primera manifestación, entre los directores de su generación, que incorporan el yo autobiográfico dentro de un documental peruano. Considero a Legaspi el nexo generacional, equivalente a Guzmán en Chile, ya que ambos parten de un trabajo anterior que retoman varios años después, por supuesto hablando de la realidad social del país y la importancia de la memoria, pero, en esta ocasión, a través del «yo» y la necesidad de intervenir y hacerse presente en el film debido a la implicancia de estos con la historia a contar.

#### 4.1.4. Los noventa: un nuevo inicio

En 1993, la ley de cine 19327 pasa a mejor vida, con lo que la producción nacional sufre un fuerte golpe. La nueva ley se tardaría unos cuantos años en entrar en vigencia, mientras tanto, ya sin salas comerciales y un presupuesto adecuado para realizar cortos en 35 mm, tanto jóvenes realizadores como algunos con experiencia ven al video analógico como una opción, tal es el caso de Jorge Suárez o José Antonio Portugal, los cuales continuaron sus carreras en formato analógico.

En estos años también se dan los primeros trabajos de cuatro prestigiosos documentalistas peruanos que viven en el extranjero, ellos son: Heddy Honigmann, Juan Alejandro Ramírez, Javier Corcuera y Mary Jiménez (la cual desde los ochentas ya venía filmando). Mientras en la pantalla chica, el documental aparece de la mano de Alejandro Guerrero, el cual optó por abocarse a una serie sobre paisajes y regiones pocos exploradas del Perú, realizando: *El Manú* (1993), *El mar y los dioses* (1995), *Puma de piedra* (1996), *Tumbes, tierra de bosques y manglares* (1996), *El Pacaya-Samiria* (1997), entre otros. Frente a esta propuesta clásica aparece *Candamo, la última selva sin hombres* (1998) de Daniel Winitzky en donde la voz guía recaía en los lugareños, a los cuales acompañábamos en su aventura por el río. Hecha en 16 mm, con una propuesta cinematográfica muy interesante y un minucioso trabajo de investigación.

##### 4.1.4.1. La nueva ley

En octubre de 1994 se aprobó la nueva Ley de Cinematografía Peruana Nro. 26370. Lo meritorio de dicha ley, que hasta el día de hoy tiene vigencia, es el reconocimiento al cine como un: «hecho cultural y de comunicación [...] En mérito a eso, el Estado se fija como objetivo fomentar la producción de películas nacionales, procurando sobre todo la promoción de nuevos realizadores» (Fernández 2003). Para dar efecto a la aplicación de dicha ley que se crea el Consejo Nacional de Cinematografía Peruana (CONACINE). Esta entidad estatal promovía: «[...] un sistema de concursos que premia en forma anual a seis proyectos de largometraje que se consideren merecedores de este estímulo. Además, se premia a 48 cortometrajes filmados y editados. La calificación en ambos casos la realiza un jurado de especialistas designado por el CONACINE [...]» (Fernández 2003).

Lamentablemente las cosas no se han dado como el papel decía. Desde el primer concurso, realizado en 1996 no se pudo premiar a todos los que la ley hacía referencia y desde entonces esta nueva ley no se ha podido acatar como se debe, principalmente por una falta de apoyo por parte del gobierno en lo que respecta al dinero destinado para dichos concursos y así ha continuado año tras año.

En el 2011 ha habido ciertos cambios en el estado, CONACINE ha sido absorbido por Ministerio de Cultura (MinCul), y actualmente se llama DICINE. Es un poco pronto para hablar de que nos depara el futuro, pero podemos decir que en el 2011, se ha cumplió con todos los concursos que se convocaron y hace poco se confirmó que el presupuesto para los concursos de este año, 2012, está asegurado. Si a esto le sumamos las nuevas medidas, que se vienen tomando, como la rueda de negocios organizada con los proyectos ganadores de largometrajes, podríamos aventurarnos a pensar que el futuro se ve promisorio para el cine peruano.

#### 5.1.5. Lo que se vive en el documental actual

En los últimos años, el incremento del interés por el documental se manifiesta de manera

significativa en Lima: a) El estreno en salas comerciales de documentales como: *Bowling for Columbine* (2002) y *Fahrenheit 9/11* (2004) de Michael Moore, *Supersize me* de Morgan Spurlock (2004), *La espalda del mundo* de Javier Corcuera (2000), *Océanos* de Jacques Perrin y Jacques Cluzaud (2009), la peruana *De ollas y sueños* de Tito Cabellos (2009), entre otros; b) La participación en *in crecento* del documental en el Festival de Lima; c) Su incursión en el concurso de proyectos de CONACINE. d) Las muestras de documentales, en espacios alternativos (trabajos mayoritariamente de estudiantes) que han pasado de ser esporádicos, como décadas pasadas, a tener una presencia más constante en las proyecciones de video.

Dentro de esta movida podemos reconocer cinco grupos de producción documental:

- a) Los consagrados internacionalmente: Heddy Honigman, Mary Jiménez, Juan Alejandro Ramírez, Carlos Ferrand y Javier Corcuera. Estos viven en el extranjero y, con excepción de Ramírez, producen para televisoras o empresas internacionales.
- b) Las productoras o asociaciones enfocadas en el Documental: Guarango, Emergencia Audiovisual, Mercado Central, TV Cultura, TV Andes o Docuperu. De manera independiente, a través del concurso de CONACINE, Fondos internacionales o buscando recursos alternativos de financiamiento, como el *crowdfunding*,<sup>125</sup> estas empresas peruanas han venido produciendo diversos documentales, entre cortos y largos y son quizás las principales responsables de la producción nacional.
- c) Realizadores independientes, que vienen produciendo ya desde hace unos años. Algunos enfocados solo en el documental y otros intercalando producciones con la ficción. Podemos dividirlos en dos grupos: los que ya han pasado por el largometraje, (Judith Vélez, Humberto Saco, Delia Akerman, Sonia Goldenberg, entre otros) y los más jóvenes que solo han producido cortometrajes

---

<sup>125</sup> El crowdfunding nace como un concepto inicialmente enfocado en la industria del cine, en la cual, los pequeños productores e independientes pueden solicitar apoyo económico masivo para de esta manera llevar a cabo sus filmes y terminarlos y conseguir la rentabilidad que esperaban.

por el momento, como Marianela Vega, Gabriela Yepes, Jonatan Relayze, Antolín Prieto, entre otros.

d) Universidades e institutos de todo el país: Operas primas. Son varias las instituciones educativas que ofrecen el curso de documental y como tal, la producción del mismo es inevitable. Cada semestre se producen más de diez documentales, muchos de los cuales son estrenados en los diversos espacios alternativos o festivales que hay actualmente en el país.

e) La producción de documental, fuera de Lima, no solo se manifiesta en universidades o institutos, encontramos también la obra de algunos realizadores, como Alfredo Velarde, Erick Aquino, Ángel Romero o el colectivo Mono Pelado. Dichos trabajos son muy difíciles de apreciarse en Lima, siendo su vitrina de exhibición, año tras año, el Festival del Cusco, FENACO.<sup>126</sup>

Es a partir del trabajo estudiantil, en universidades e institutos, que el documental comienza a tomar empuje, como se viene dando en Latinoamérica desde hace ya un tiempo: «[...] la producción documental de las escuelas de cine es cada vez numerosa y compite con las productoras convencionales» (Guzmán 2011). A partir del año 2000, se comienza a notar la presencia de más cursos de documental en diversos espacios académicos, lo que implica necesariamente la aparición de productos audiovisuales, que con el transcurrir de los años fueron adquiriendo mayor calidad. Actualmente podemos ver como algunos de estos jóvenes han pasado del documental amateur, hecho con cámaras caseras y pidiendo favores a amigos en la realización, a un perfil profesional, con un acabado de primera y empezando a producir sus primeros largometrajes, como es el caso de las productoras Emergencia Audiovisual y Mercado Central, recientes ganadoras del Concurso de Largometraje Documental de CONACINE.<sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> Godoy 2011c

<sup>127</sup> La presente cita proviene de una conversación sostenida con Emilio Bustamante el 7 de julio de 2010 en la sala de profesores de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación, PUCP.

La existencia de estos cursos, el boom del documental mundial (a partir de *Bowling for Columbine* en EE.UU. y *Ser y tener* de Nicolas Philibert (2002) en Francia), los nuevos espacios de difusión y festivales que se han generado en Lima en los últimos años, más el abaratamiento de los equipos han permitido a estos jóvenes la capacidad de expresarse mediante el documental, en vez de optar por otros medios. Como dice el documentalista chino Wu Wenguang: «A partir de 1997 un número cada vez mayor de jóvenes han empezado a hacer documentales. La disponibilidad de pequeñas videocámaras digitales ha facilitado su vocación cinematográfica [...]. En mi opinión, esta nueva tecnología constituye una gran oportunidad para los documentalistas» (Goldsmith 2003, 146).

Dentro de esas opciones narrativas encontramos un fuerte interés por la revisión de la memoria socio-política del país, muy probablemente como responsabilidad de la coyuntura vivida las décadas pasadas, años de violencia política que fue conocida luego de la labor de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (CVR), pero también el interés en abordar temas personales, de familia, diario o experiencias muy intensas que necesitan expresar, compartir una tendencia que se va dando en todo el mundo, como hemos visto previamente, y en donde el Perú no es la excepción.<sup>128</sup>

Entre ellos, encuentro una gran variedad temática, en donde la preocupación por la memoria, lo social y lo autobiográfico prima por sobre el resto de inquietudes, como me comenta Emilio Bustamante.<sup>129</sup> Para esta tesis me centro en la producción autobiográfica pero, como veremos a continuación, muchas veces estas se entrelazan y una se sirve de la otra, llegando a otro público, en otro espacio y con un punto de vista muy personal detrás.

## 5. 2. El Documental Autobiográfico

---

<sup>128</sup> La presente cita proviene de una conversación con Emilio Bustamante el 7 de julio de 2010 en la sala de profesores de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación, PUCP.

<sup>129</sup> La presente cita proviene de una conversación sostenida con Emilio Bustamante el 7 de julio de 2010 en la sala de profesores de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación, PUCP.

Durante esta investigación he detectado 54 documentales autobiográficos (cincuenta producidos entre el año 2001 y 2011),<sup>130</sup> es decir obras que cumplen con las características expuestas en los capítulos tres y cuatro, producidos por peruanos, ya sea en el Perú o en el extranjero en los últimos diez años. El grueso de estos trabajos son experiencias únicas, de jóvenes estudiantes que optaron por lo autobiográfico como primera aproximación al género, ya sea porque lo vieron como una opción narrativa interesante, sintiendo que podían contar su verdad, su historia o sencillamente porque les podía resultar más sencillo hablar de algo cercano a ellos que salir a investigar algo que les era ajeno, como nos cuenta Marianela Vega en su experiencia con *Away*.<sup>131</sup>

Esta presencia estudiantil se manifiesta a través del cortometraje y la vemos, de manera constante a lo largo de los últimos diez años, proveniente de universidades como: Pontificia Universidad Católica, Universidad de Lima, Federico Villareal y el Instituto Toulouse Lautrec. Pero también he encontrado tres largometrajes que casualmente han sido producidos por jóvenes peruanos al finalizar sus estudios en el extranjero como es el caso de Malena Martínez, Juan Daniel Fernández y Alejandro Cárdenas.

A partir del 2009, la producción ha ido extendiéndose a dos nuevos espacios: a) realizadores provenientes de colectivos o asociaciones de documental, como Docuperu, Mercado Central o Emergencia Audiovisual, los cuales se han aproximado, por primera vez, a lo autobiográfico luego de haber realizado producciones de corte social, y b) profesionales, vinculados al mundo artístico, que han optado por el documental autobiográfico como forma de expresión, tal es el caso de los artista plásticos Eliana Otta y Fernando Gutiérrez, la sonidista cinematográfica Rosa María Oliart y el músico Manongo Mujica. Todos ellos con primeras aproximaciones a lo autobiográfico.

Pero más allá de estas primeras exploraciones de lo autobiográfico, encontramos cuatro sólidas propuestas en la obra de estos realizadores peruanos: Juan Alejandro Ramírez, Mary Jiménez, Leonardo Sagástegui y Marianela Vega. Cada uno a su estilo, abordan el yo de manera creativa, usando diferentes tipos de autobiográficos y temáticas, de las

---

<sup>130</sup> Anexo 3

<sup>131</sup> La presente cita proviene de una conversación sostenida con Marianela Vega el 22 de enero de 2011 en su departamento.

antes mencionadas. Los dos primeros, precursores en el Perú, viven en el extranjero y han comenzado su producción las décadas pasadas, mientras los últimos dos fueron de los primeros estudiantes en aproximarse a lo autobiográfico, haciendo de esta propuesta lo que caracteriza su producción audiovisual.

Para ordenar este estudio, he dividido la producción en cuatro momentos, que además de reflejar la presencia estudiantil y la expansión de lo autobiográfico, también reflejan los años en donde hubo mayor producción autobiográfica:

- a) *Los precursores*, Mary Jiménez y Juan Alejandro Ramírez son los primeros en trabajar lo autobiográfico en el Perú. Estos comenzaron su producción en las décadas pasadas, y como en el caso de Ramírez hasta la fecha sigue produciendo documentales en donde experimenta con el uso del yo.
- b) *De lo estudiantil a una propuesta personal*. En el año 2002 se producen los dos primeros trabajos autobiográficos de Marianela Vega y Leonardo Sagástegui, los cuales seguirán explorando el yo en los siguientes años
- c) *Entre el 2004 y 2006*, se produjeron diecisiete documentales, siendo lo estudiantil en donde recae gran parte de la producción. Se comienza a explorar nuevas formas de aproximación del yo y se presenta el primer largometraje autobiográfico de la década.<sup>132</sup>
- d) *Los últimos tres años*, son responsables de casi el 50% de la producción autobiográfica en el Perú, en donde la expansión del interés por el yo ha superado el espacio estudiantil con nuevas propuestas innovadoras, en donde la presencia femenina se hace notar.<sup>133</sup>

A continuación analizamos diez propuestas documentales, que reflejan la riqueza y complejidad de la producción nacional, en donde la reconocemos como un estilo vinculado a la producción latinoamericana y mundial.

---

<sup>132</sup> Anexo 3, gráfico 2

<sup>133</sup> *Ibíd.*

### 5.2.1. Los Precursores

Los primeros en explorar lo autobiográfico son Mary Jiménez y Juan Alejandro Ramírez. Estos empiezan su producción en las décadas pasadas, la primera en los ochenta y el segundo en los noventa, siendo los pioneros dentro del género. Ninguno vive en el Perú pero su obra autobiográfica está vinculada a este, hay una búsqueda de identidad, de raíces, de descubrir de dónde venimos y a donde pertenecemos.

La producción de ambos se pudo apreciar en el Perú gracias a Docuperu y su Muestra Documental. En el 2006, se proyectaron tres de los trabajos de Mary Jiménez, en donde lo autobiográfico se manifiesta en dos de ellos (*Del Verbo Amar* (1984) y *Loco Lucho* (1998)). El resto de su obra no se ha visto en el Perú. Por otro lado, el trabajo de Juan Alejandro se apreció en el 2009, cuando se proyectaron los seis documentales que tenía producidos hasta la fecha, de los cuales habló en las siguientes páginas.

#### 5.2.1.1. Mary Jiménez

En 1984 realiza *Del verbo amar*, película sobre sí misma, su madre y el significado del amor. El film comienza con extractos de cortometrajes realizados por la directora, *21.12 Piano Bar* (1981), *La distancia sensible* (1982) y *La mitad del amor* (1984), imágenes de dolor, sufrimiento, de suicidio. Una voz en off nos explica qué veremos: «una película es una película. [...] Cuando hacemos una película no queda nada de lo que quisimos hacer y lo que queríamos hacer ha sido enmascarado por la película [...] Este film no es ni un reportaje ni un documento, son imágenes y sonido como pretexto. El pretexto del cual me he servido para tomar un camino de regreso (al Perú)» (Jiménez 1984).

Esta voz le pertenece a la directora, la cual se manifiesta a lo largo de todo el documental en presente, hilvanando la narrativa. La directora apuesta por una película muy personal e intimista, en donde quiere que se note los «cables» de la realización audiovisual: se ve la claqueta, se escuchan los «cortes» de tomas, incluso cuando

entrevista al resto de personajes del documental (su padre, su tío, la amiga de su madre), aparece en el encuadre, el camarógrafo (reflejado en un espejo) y el sonidista. Hay una intención de distanciar al espectador de la imagen cinematográfica, de que sienta que hay una puesta en escena de por medio, y a la vez, que hay un cuestionamiento hacia la propia representación y hacia su mismo quehacer.

El primer recuerdo que tiene de su niñez es los Andes, imagen de belleza, inmensidad e inclusión: «Yo estoy dentro de ella, de una cosa bella, más grande que me hace bien». La cineasta dice no recordar a su madre en los Andes, pero este recuerdo de las montañas y los ríos parece aludir directamente el cuerpo materno.<sup>134</sup> En cambio la presencia del padre se manifiesta durante el aprendizaje de la lectura (este le enseña a leer), y con la lectura viene la individualización y consecuentemente la soledad, el conocimiento del tiempo, del nacimiento y la muerte, pero también de la libertad; «solo cuando leo, vuelo» dice Mary.<sup>135</sup>

Jiménez profundiza en la relación que llevaba con su madre. Cuando descubre que Mary es la penúltima de la clase se llena de amargura, por lo que la directora decide ser la primera del salón para recuperar su amor: «[...] poco tiempo después alcance mi meta, recibir una caricia a cambio y constatar que debo trabajar para ser amada» (Jiménez 1984). Este texto nos marca la pauta del sacrificio y dolor por el cual ha pasado estos años; desde estudiar arquitectura para complacerla, como aceptar una terapia de electroshock porque su madre pensó que sería lo mejor para ella. Es más, este documental está hecho con esta intención, recuperar su amor, como su voz en off nos lo dice.

En el documental nos encontramos con dos Jiménez: la voz en francés de tono solemne y dramático que dialoga con el cuerpo de la directora, que interpreta a una mujer angustiada, sufrida que deambula por el escenario. Por otro lado, realiza entrevistas a sus familiares en castellano, las cuales tienen otro aire, más cercano, más coloquial, la

---

<sup>134</sup> La presente cita proviene de una conversación sostenida con Emilio Bustamante el 20 de octubre de 2010 en la Universidad de Lima.

<sup>135</sup> Bustamante 2005

vemos incluso reír con los comentarios del padre. Hay dos Jiménez y el uso del espejo pone de manifiesto esta dualidad de la realizadora.

En la escena final, vemos a la directora en el cementerio, frente a la tumba de su madre y la escuchamos reflexionar en off; «Una película nunca es la película que uno quiere hacer. Lo que uno quiere sirve para hacer la película pero la película terminada se convierte en una cualidad diferente de materia, esa materia, como el hijo de la madre, se aparte definitivamente de ella, la madre se evapora y muere. Cuando hacemos una película no queda nada de lo que quisimos hacer. Lo que queríamos hacer ha sido enmascarado por la película» (Jiménez 1984). La directora nos habla del proceso documental, en el cual nunca sabes con seguridad cual será el resultado final, pero en un documental autobiográfico es el director quien decide que tanto nos cuenta o no de su vida, y por lo dicho frente a la tumba de su madre, hay bastantes cosas que aún no ha podido decir.<sup>136</sup>

Hay ciertos detalles que se quedan en el aire, temas de los cuales la directora prefiere no hablar, como el hecho de porque va al psicólogo o le prescriben el electroshock, podríamos decir que es por locura, pero con ello simplificamos algo mucho más complejo, ya que: «La locura se parece a la inteligencia». Esto lo aborda Jiménez, con más detalle, en el documental sobre su padre *Loco Lucho*, en donde menciona la frase antes citada.

Todo el documental gira en torno al dolor y sufrimiento de Mary, las experiencias por las que pasó y que aceptó en busca del amor maternal. Su padre en la mina, la madre ausente le dieron soledad, el uso de las imágenes del Cristo crucificado hace muy gráfico esto. Este documental busca superar el dolor, busca reescribir su historia, busca nuevos recuerdos. Jiménez, al realizar este documental, está dejando de lado una serie de malas experiencias, malos recuerdos que siempre ha llevado encima, dichas imágenes, cuando vuelva a pensar en ellas, ya no serán las que vivió en su juventud, sino serán las imágenes del documental. Algo similar vemos en el cine de Kawase, por ejemplo en

---

<sup>136</sup> José Balado me comenta que cuando realizaron la retrospectiva de Mary Jiménez, como parte de la V Muestra de Documental Peruano, ella le dijo que venía preparando una tercera pieza autobiográfica que gira en torno a ella, un autorretrato. Es muy probable que sea ahí en donde termine este diálogo con su madre y nosotros, los espectadores.

*Embracing*, cuando registra a una niña jugando en el lugar recuperado «invierte su dolor en actividad de empatía con la realidad», con un nuevo registro de la realidad, han construido nuevos recuerdos, para dejar atrás los dolorosos.<sup>137</sup>

Este documental es una búsqueda de la madre, de la conexión con ella, un autorretrato de Jiménez, que nos desnuda su yo más íntimo, un *coming out* en búsqueda de la paz, nuevos recuerdos, de superar el dolor y la muerte, del amor de la madre y del amor hacia ella misma, al haber hecho su mejor esfuerzo como hija y como directora, cuando hay cosas que ya escapan a lo quisimos hacer.

Pero si *Del verbo amar* es sensorial, represor, tanático, su siguiente trabajo autobiográfico es todo lo contrario. *Loco Lucho* es un documental sobre su padre, la relación de Mary con él, la cual es tolerante, llena de vida, simbólica y con una presencia muy fuerte del lenguaje, que se manifiesta en una carta conciliadora, que no solo es física sino también audiovisual.<sup>138</sup>

En *Loco Lucho* (1998), Mary Jiménez usa las cartas que su padre le envió durante los veinticinco años que estuvieron separados, él en Lima y ella en Bruselas, enfrentándolo a ellas y a lo que el mismo escribió en aquellos años. Para retribuirle la comunicación epistolar, la directora a manera de carta respuesta decide hacer un documental sobre su padre, tanto así que la vemos comenzando a escribir dicha carta: «Papi, hace veinticinco años que estamos separados. Yo en Bruselas y tú en Lima, tan solo unidos por tu cartas. Tantas veces pienso en ti, porque tiene 85 años, porque has hecho tantas cosas que no he entendido, porque te he dejado. Por eso quiero ir para verte, para entenderte y para hacer esta película como una carta para ti» (Jiménez 1998).

La historia de su padre linda con la «locura», pero no vista de manera enfermiza y doliente, sino todo lo contrario, una locura jovial, de alegría, humor. Lucho ha llevado una vida muy cuestionada por los familiares y amigos, dentro de una Lima tradicional y conservadora. Sobretudo a partir de su relación con Lady, una joven bastante menor que

---

<sup>137</sup> Miranda 2008: 174.

<sup>138</sup> La presente cita proviene de una conversación sostenida con Emilio Bustamante el 20 de octubre de 2010 en la Universidad de Lima.

él, con la cual tuvo una relación sentimental, luego la adopto como su hija, la ayudo a conseguir un esposo extranjero, con el cual tuvo una hija, él se suicida de forma extraña, posteriormente Lady y su hija regresan a vivir con Lucho. Esta estructura, casi de telenovela, se asemeja a *El diablo nunca duerme* de Lourdes Portillo (1994), en donde es la polémica vida del tío de la realizadora la que genera un melodrama dentro de la familia. Pero este melodrama se quiebra a través del humor, en ambos documentales se hace uso del mismo, alejándolos de la sobriedad del documental clásico y generando mayor empatía con el espectador.<sup>139</sup>

Este documental es un retrato de su padre, Mary busca comprenderlo y entender lo que siente, que vivió cuando falleció su madre, como sobrevivió sin la presencia de sus hijas y cual es su situación ahora. Para ello, Mary lo acompaña a lo largo de su vida, yendo a sus recuerdos, viajando a los sitios en los cuales estuvo durante la niñez de Mary y posteriormente cuando ella ya estaba en Bélgica y le escribía cartas. En torno a ellas gira el documental: las cartas que él le envió, las cartas que le escriben juntos a la madre fallecida, y la carta que le escribe Jiménez a su padre, que viene a ser este film, como ella misma le dice al inicio del documental.

En *Loco Lucho*, apelativo que usaban los amigos de la directora para referirse a su padre, encontramos a Jiménez nuevamente desdoblada, por un lado de cuerpo presente, interactuando con su padre, Lady, los familiares, las amigas del padre y en otra instancia su voz en off, reflexionando sobre estos veinticinco años de cartas y aventuras del padre. A diferencia del documental anterior, que presenta una propuesta más estética, *Loco Lucho* no busca explorar lo enigmático y misterioso que podía ser la presencia materna, busca lo natural, lo jovial, la vitalidad del padre. Todo el tiempo lo vemos, activo, sonriente, rodeados de mujeres jóvenes que llegan incluso a disputárselo para bailar con él, en la parte final del film. Aquí no se habla de la muerte ni del dolor, como en su trabajo anterior, sino de la vida, criticada y cuestionada por familiares y amigos de Lucho pero que él ignora y sigue adelante con ella, disfrutándola.

---

<sup>139</sup> Ortega y Pena 2010

## Conclusiones

Mary Jiménez, realiza un díptico sobre sus padres. Propuestas muy diferentes, pero que van acorde a la personalidad del progenitor y la relación que ha tenido con su hija. En *Del Verbo Amar*, la presencia de la voz en off en francés y la apuesta por el distanciamiento en la puesta en escena lo hace un film mucho más duro, cargado de dolor y sufrimiento, en donde no nos deja entrar del todo a este, reflejo de la relación entre madre e hija, que se ve en directora y film. Mientras que en el caso paterno hay una búsqueda de cercanía a través de la carta, la directora sufre los estragos de carencia afectiva, como se deduce de *Del verbo amar* y recurre a un elemento externo para manifestarle su amor al padre. Hay un intento por lidiar las brechas del amor en padres e hija, en donde el uso del documental, como una carta dedicada al ser querido, es un vehículo para transmitir ese sentir. Objetivo trunco en *Del Verbo Amar* y que consigue alcanzar en *Loco Lucho*.<sup>140</sup>

Su cine es pionero dentro de lo autobiográfico en el Perú y de existir alguna manifestación anterior no hay constancia en ningún libro o revista que haya abordado el tema.<sup>141</sup>

### 5.2.1.2. Juan Alejandro Ramírez

*Todo y nada* es el primer trabajo de Juan Alejandro Ramírez, realizado en 1993 y aunque no podemos considerarlo un documental autobiográfico, se aprecian ciertos elementos de estilo que luego desarrolla en el resto de sus films, al igual que el tema de la identidad, eje de toda su obra audiovisual.

Una voz contextualiza el mundo al cual vamos a ingresar, migrantes americanos (o de las otras Américas como lo define el director) que huyen de su realidad en busca de dignidad, que según ellos es más fácil de hallar en cualquier otro lugar antes que en su

---

<sup>140</sup> Bustamante 2006

<sup>141</sup> La presente cita proviene de una conversación sostenida con Emilio Bustamante el 20 de octubre de 2010 en la Universidad de Lima.

patria, Perú. Conocemos a Miguel, músico que vive en Dinamarca (Copenhague), Fredi en EE.UU. (New York) y Alex en Mozambique (Maputo). Estos personajes, reflexionan sobre su origen, lo que significa estar lejos de casa, los pros y contras, el tenerlo todo y no tener nada (haciendo referencia al título del documental), la identidad, quienes son, la reivindicación de poder ser uno y no tener que aparentar para ser aceptado, el racismo que se vive en todos lados. En fin, una serie de testimonios sobre sus vidas, que concluyen con la presencia del narrador-director que, a través de subtítulos, nos cuenta que fue de la vida de cada uno de ellos: Fredi ha aceptado su condición de autoexilio, Alex se ha ido de Mozambique y sigue en busca de un lugar donde asentarse, mientras que Miguel comenta que Islandia le hace recordar los Andes Peruanos, por las casas de calamina, el olor a azufre y los cielos. Pero es antes de terminar la conversación que le dice al director: «quien sabe donde nos volvamos a encontrar, puede que en cualquier lugar, pero en el Perú creo que jamás» (Ramírez 1993).

Conociendo el resto de la obra de Juan Alejandro, podemos decir que cada uno de los personajes gráfica los puntos que toca en sus siguientes films. Juan Alejandro no vive en el Perú desde hace muchos años y constantemente ha estado viajando de ciudad en ciudad cambiando de residencia, es un ciudadano del mundo a la vez que de ningún sitio, y este donde este, siempre vincula algún elemento, paisaje o personaje con el recuerdo que tiene de su padre, de Lima y del Perú. Es claro como el director ha escogido a estos tres personajes como un reflejo de él, de su vida, la sensación que le produce ser peruano y el vivir fuera, el sentir que no es de ningún lado, sentirse incompleto en donde este. Esto queda más claro en sus siguientes trabajos, en donde ya asume la narración en primera persona.

*Me dicen Yovo* es el diario fílmico que lleva Juan Alejandro en su viaje por Benin, país africano, al cual llega como fotógrafo, como el mismo nos lo cuenta. Lo primero que nos relata es una anécdota sobre los africanos que fueron llevados como esclavos a América y el desarraigo que sintieron al regresar a este país, el cual ya no era el suyo y en donde no se sentían en casa. Es a través de esta historia y al ver sus tumbas en el cementerio llena de apellidos latinos, que el encuentra un nexo con su estadía ahí y la sensación que le genera.

Juan Alejandro se encuentra en Cotonou, capital de Benin, como otros extranjeros, de paso, pero él se siente diferente, mientras su amigo italiano se sorprende de cómo es este país, a Juan Alejandro le parece muy similar a Lima y piensa que los extranjeros blancos dirían lo mismo de su ciudad. Juan Alejandro no se siente como un extranjero, pero tampoco es un lugareño, es un foráneo que los locales no pueden identificar, lo confunden con alguien de otra nacionalidad, le dicen: coreano, filipino e incluso francés, al final concluye: «[...] lo que yo sé es lo que los niños me gritan por la calle, soy un Yovo, un extraño» (Ramírez 1993).

Luego Juan Alejandro comienza a recorrer la ciudad junto a Rafael y Serge. Ellos serán sus guías. Lo llevan a conocer lo no turístico de Benin, a su gente, sus costumbres, su tradición. Sobre ellos Juan Alejandro comenta:

Rafael era el chofer asignado por la oficina de UNDP para transportarme. Él era hermético y triste. Serge era un mozo políglota de un restaurante y era lo opuesto a Rafael. A Serge lo necesitaba para que haga sonido ambiental. [...] Ambos son muy importantes y como alguien dijo en un festival, mis dos «alter-egos». Los dos estaban allí para ayudarme mientras filmaba a otros y acabaron convirtiéndose en personajes. Lo que me hizo virar hacia ellos es que, mientras aquellos a quienes había decidido filmar se deslucían por «maquillar» sus actividades y vidas, Rafael y Serge se revelaban cada vez más genuinos. Definí sin mucha dificultad las asociaciones, con mi padre y conmigo, y escribí el texto. En concreto, ambos representaban la «curva de vida» en un país subdesarrollado: la temprana adultez y el tránsito hacia la vejez, y en donde la vida transcurre en porcentaje desproporcionado dedicada a tan solo sobrevivir (Godoy 2011b).

Juan Alejandro se compara en el film con Serge, por sus ganas de irse del país, de estar con la mente en otro lado, el no sentirse cómodo donde esta y como lo tratan. En cambio Rafael le recuerda a su padre, por su origen humilde, el hecho de ser un migrante que muchas veces fue juzgado y discriminado. Pero no son las únicas comparaciones del film, también lo hace con los niños, que le hacen recordar a sus familiares, e insertando de improviso algunas imágenes de Lima entre las de Benin. Para él, son situaciones, realidades, similares, nos esta diciendo que hay un Juan Alejandro en Benin (Serge) descontento con su realidad, con ganas de partir y muy probablemente acabe haciéndolo, como él lo hizo y como los personajes de *Todo y Nada* lo hicieron.

En lo estético, una cámara en mano muy dinámica nos hace estar presentes recorriendo las calles de Benin en moto o viajando en canoa. Esta cámara móvil, se combina con las fotografías que el realizador emplea a lo largo de todo el documental, destacando los autorretratos, en los que el director se encuadra de tal manera que nos permite ver todo lo que lo rodea:

La cara mutilada a la altura de la boca o mentón era precisamente el ideal buscado. En términos prácticos este encuadre aumentaba el «área» del paisaje. «Simbólicamente», la distorsión que causaría el lente de 17mm en las esquinas del cuadro, combinada con la posición de la cara y la expresión, apuntaban a reforzar la sensación de «divorcio» del personaje con el entorno (Godoy 2011b).

Pero hay un momento dentro film en donde este autorretrato no se muestra mutilado, Juan Alejandro comenta como es confundido con ciudadanos de otras nacionalidades, pero es cuando lo llaman francés que utiliza una fotografía de su rostro en primer plano, en donde sus rasgos andinos se ponen de manifiesto, haciendo al espectador partícipe de su cuestionamiento de la identidad, de no pertenecer a este lugar, el no saber que responder cuando le preguntan a que «tribu» pertenece en el Perú. Es ahí cuando establece el vínculo de cercanía con Serge, con el cual se siente reflejado, acompañado. Ha encontrado a alguien como él, que no encaja en donde está.

El film plantea una estructura de diario. En este se registran las imágenes de la estadía de Juan Alejandro en Benin, las cuales, posteriormente, son montadas con una línea narrativa. Al inicio, la voz en off del director nos confiesa su soledad, al no poder comunicarse ni sentirse parte de los extranjeros. Pero luego al conocer a Serge y tener un amigo, un cómplice con el cual se identifica y se compara, le ayuda a sobrellevar su estadía. Al inicio del film se lee el texto de Macedonio Fernández: «Ningún hombre, sabe quien es, ningún hombre es alguien», es decir «Todos somos uno», todos somos Yovo, todos somos Juan Alejandro.<sup>142</sup>

---

<sup>142</sup> La presente cita proviene de una conversación sostenida con Emilio Bustamante el 20 de octubre de 2010 en la Universidad de Lima

El director comparte su día a día, reflexiones de lo que vive, dentro de un proceso de autoconocimiento, en un film en donde se nota atisbos del estilo que trabajará en sus siguientes películas, siendo este su primer autobiográfico.

En 1999, realiza *Muy lejos de aquí*, cine ensayo en donde a partir del reencuentro con unos amigos (Alfredo, Lucho y El Java) y unas cervezas, reflexiona sobre los cambios en el mundo, su visión de las cosas, la amistad, la discriminación, la identidad pero de una manera poética y reflexiva, en donde imágenes de gran calidad se compaginan con una banda sonora muy trabajada, una voz hipnotizante, música envolvente y efectos sonoros que complementan las imágenes mostradas.

En los primeros segundos del documental, se entrelazan la voces de estos amigos, antes mencionados, «Yo soy Alfredo, yo soy El Java», con la voz de Juan Alejandro que profundiza en la vida de Alfredo, recién casado, que luego de diez años de silencio llamó a su casa para contactar con él, pero Ramírez ya estaba en otro país y mientras seguimos la narración, estas imágenes peruanas, barranquinas, se dejan de lado y comenzamos a ver el registro del viaje de Juan Alejandro a la India, un país lleno de color y ruido, el cual visitó hace diez años, y donde padeció una rara enfermedad. El tema de la salud, es algo que incorpora en sus siguientes trabajos, Juan Alejandro ha padecido mucho durante sus viajes y por el carácter autobiográfico de su obra, estas visitas a hospitales son imágenes recurrentes a lo largo de su carrera.<sup>143</sup>

El documental esta dividido en capítulos, con personajes que va encontrando en el camino y le permiten hablar de los temas que le interesan: a) identidad racial, rodeado de blancos extranjeros, al igual que en Yovo, él no se siente uno de ellos pero tampoco un lugareño. Se pasea por barrios pobres, en donde ve perros vagabundos, reflexiona sobre la necesidad del poder, de sentirse superior, de ser un *VIP*,<sup>144</sup> elementos que le hacen recordar a Lima y el clasismo que acá impera, esto nos hace hilar cabos y ver una línea entre sus trabajos anteriores y este; b) en el desierto peruano habla de El Cholo, un perro que es humillado, agredido pero que igual siempre está ahí, siempre regresa, «Rubén dice que sería mejor si estuviera muerto, pero parece como si el siempre estuvo aquí, o

---

<sup>143</sup> Godoy 2011b

<sup>144</sup> V.I.P. son las siglas de Very important people.

quizás fue otro perro antes que el, pero ya nadie quiere darse cuenta de la diferencia». (Ramírez 1999); c) a través de Francine, una extranjera que conoce en un tren, cuestiona el paternalismo que existe sobre las culturas del tercer mundo, cuando esta idealiza la vida en los Andes y lo importante que es ayudar a los lugareños; y finalmente d) a través de Santos, un mototaxista, cuestiona la tradición, lo establecido. Él cree que muchas cosas son una idiotez, los cementerios, los carnavales, la religión, las fiestas, ninguna le hace gracia, por el contrario, lo ponen más triste.

Pero el corolario del film es el texto final, en donde nos habla de Lima, sus características, concluyendo que cuando está en dicha ciudad, siempre tienes ganas de estar en otra parte, muy lejos de aquí, nuevamente jugando con el título del documental:

Siempre nos quejamos del clima, pero estos días siempre fueron así, quizás ya no habrá nada que los haga distintos, con esa luz que hace que parece como si fuera siempre las cinco de la tarde de un día con lluvia o de esa lluvia en polvo que solo cae por acá, quizás por todo eso también que siempre nos sentimos con ganas estar en otra parte y yo más que nadie, muy lejos de aquí (Ramírez 1999).

Juan Alejandro, realiza un ensayo, usa la poesía para hablar de lo político y social del país, del Perú, del mundo. Hay un juego de imágenes que dialogan con el audio y que nos van guiando de un espacio a otro, buscando la reflexión y el cuestionamiento al espectador. Su formación es clave para alcanzar una propuesta tan interesante y compleja: «Desde muy joven pinté, hice foto fija, toqué guitarra clásica, me interesaron las humanidades y la introspección. En un momento me di cuenta que lo acumulado, todas esas habilidades, intereses y pasiones hacían el tránsito al cine (que yo practico) bastante natural» (Godoy 2011b). Una formación completa que le permite moverse con naturalidad en un territorio tan complejo, como lo hacen los realizadores Jean Luc Godard y Chris Marker en su cine.

### **La última década**

Luego del 2000, Juan Alejandro ha estrenado tres trabajos en el Perú, que según el propio realizador han sido realizados con la misma lógica y estilo que *Muy Lejos de Aquí*, es decir un ensayo. Pero al analizarlos, tan solo *Alguna tristeza* (2006) podríamos catalogarlo como autobiográfico. Y es que ahí nos enfrentamos a lo que hemos venido hablando desde el primer capítulo, la dificultad para delimitar los géneros:

Pienso que mis películas son híbridos, no son Cinéma Verité, ni «documentos». En verdad nunca me ha interesado «documentar». Me interesa hacer el retrato de condiciones y no de personajes, el ir sumando elemento tras elemento para llegar a una conclusión poética sobre algo en lo que me parece tener una visión (u opinión). No confío en las propuestas que se reclaman poseedoras de una verdad final pues no creo que existan --y mucho menos en el cine. The Minessotta Declaration lo dice de manera algo brutal, pero sin duda certera: «[...] the so-called Cinéma Verité is devoid of verité. It reaches a merely superficial truth, the truth of accountants» (Godoy 2011b).

*Solo un cargador* (2003) y *Diario del fin* (2009), aunque abordan la misma temática que el resto de su obra, un cuestionamiento de la identidad, del otro, de la alienación, de no sentirse cómodo en ningún lado, el trabajo del yo es hacia un tercero. Juan Alejandro le pone su voz a un cargador y nos narra su historia como si fuera esta su vida, sus dolencias, sus reflexiones, sus pesares. Es claro que hay una identificación con el personaje pero, ¿Esto lo convierte en un documental autobiográfico? ¿Nos encontramos con un híbrido fílmico? Muy probablemente y siguiendo la línea que el documental ha venido trabajando, es posible que algún teórico pueda darle un cariz autobiográfico a esta obra al plantear, como me dice Emilio Bustamante, que Juan Alejandro es un cineasta viajero, un cargador, que lleva a cuestas las cosas. A partir de esta cita podemos proponer una nueva aproximación del yo en el documental personal, pero por el momento no hay teóricos, incluido Bustamante, que defiendan dicha postura como autobiográfica, por lo que tanto *Solo un cargador* como *Diario del fin* no serán tomados en cuenta para este análisis.<sup>145</sup>

Nos queda hablar de *Alguna Tristeza*, este mantiene el mismo patrón de *Muy lejos de aquí*, aumentándole dos nuevos elementos, la presencia física del padre, el cual había

---

<sup>145</sup> La presente cita proviene de una conversación sostenida con Emilio Bustamante el 20 de octubre de 2010 en la Universidad de Lima.

sido mencionado y comparado con otros personajes en trabajos previos; y la incorporación de otras voces en el relato, que se entremezclan con la voz del director-narrador, de manera continua y articulada, como si toda fuera una única voz, siempre en primera persona. Esta es una exploración del yo, muy tangible en toda su obra, como hemos mencionado previamente.

A diferencia de sus anteriores trabajos, en este, el grueso de las imágenes pertenecen al Perú. Juan Alejandro recorre costa, sierra y selva, para hablar de la mentalidad del peruano en donde: «victorias a medias sin recompensa, trofeos que solo decoran una galería de fracasos, diplomas que jamás repararan abusos. A fin de cuentas, fantasías que solo nos sirven para disimular “alguna de tristeza”». Juan Alejandro nos presenta a los Olímpicos del 36, un equipo de fútbol peruano con: «cholos, negros y blancones» que participan en las Olimpiadas de Berlín, resaltando los rostros y amarguras en ellos: «en las fotos siempre salen tristes o angustiados, con esa cara que pone el sirviente cuando se sienta a la mesa del patrón y no sabe que decir» o en recordar la historia de Lizárraga y el garabato que inscribió en las piedras de Machu Picchu, «Lizárraga, 14 de Julio de 1902», diez años antes de la llegada «del gringo grandote» que se hizo famoso en el mundo, mientras que de Lizárraga nadie sabe que existió o no le interesa saberlo.<sup>146</sup>

El documental está dividido en capítulos, en donde se habla de la identidad, el dolor, lo que significa ser peruano históricamente, en donde la presencia del padre sirve para establecer un vínculo con los personajes y abordar ciertos temas. Por ejemplo compara a su padre, con los Olímpicos del 36, que nunca los tomaron en serio, cuestionándose si fueron tratados así por ser cholos, negros o quizás pobres. Juan Alejandro, a través de la voz del padre reflexiona, «¿Qué me hace peruano? Yo no se que me hace peruano. ¿No sería mejor no sentirse peruano? O chino o alemán. [...] No sería mejor no sentirse nada» (2006). El tema de la identidad y el trasfondo racista en que se vive el país, es la constante que vemos en toda su obra y en *Alguna tristeza* se siente en todo momento.

En estos capítulos, Juan Alejandro cuenta nuevamente con personajes secundarios, como Ira que desde Iquitos reflexiona sobre como es visto él al ser extranjero. Con Melquíades

---

<sup>146</sup> Ramírez 2006

habla del progreso pero cuando conversan de lo que significa ser cholo lo toma a mal. Hay una tema latente de racismo y discriminación, del cual también nos habla su amigo Arturo, afroperuano, el cual también lo ha vivido y nos dice que por eso «acá se crece con alma de pordiosero», sin autoestima.

La presencia del director la marca su voz en off, que nuevamente encara de manera poética la situación del peruano, sufrido pero siempre con la esperanza de que esta tristeza es posible que se vaya, que la superemos, que un nuevo partido de fútbol, una victoria, nos permite estar más cerca a ello, aunque sea tan solo por un momento. Es que a los peruanos nos gusta vivir entre el pasado y el futuro, con la ilusión de una nueva victoria, refugiados en lo que fuimos y lo que podemos ser, atrapados entre la memoria y la esperanza, aunque quizás jamás la alcanzaremos.

## Conclusiones

Juan Alejandro nos presenta una obra muy sólida, que ha ido construyendo poco a poco a través de una búsqueda del yo, un juego de la voz en off en primera persona, que transita entre el diario, el cine ensayo y la autoficción. Un camino que sigue en exploración, que comenzó tímidamente en *Todo y nada* y que ha ido creciendo, entremezclando su voz con la de los otros personajes, hasta llegar a asumir la identidad de estos y narrar la película de esta manera.

Por otro lado, en todos sus trabajos, el vínculo con el Perú, sus raíces, su padre, su identidad, siempre esta presente. Lo vemos recorriendo otras ciudades, otras realidades (aunque a veces no muy lejanas), conociendo la visión del foráneo, de otros extranjeros, como él, con los cuales comparte el viaje, cuestionándose constantemente: ¿Cómo encaja?, ¿A donde pertenece?, ¿Por qué tiene que pertenecer a algún sitio?. Durante sus viajes la comparación con el Perú es constante, el ruido y caos de Benin se asemejan a Lima y las montañas de Islandia a los Andes, al igual que los personajes de sus documentales le hacen recordar al padre o a él mismo. La sensación de desarraigo y búsqueda de identidad se hace palpable, es un constante ir y venir, de lo

personal/familiar a lo ajeno/otro y viceversa, desfamiliarizando lo familiar y familiarizando lo extraño, forjando puentes en donde se aprecia una aproximación antropológica dentro de su obra.

Otros elementos que siempre encontramos en su trabajo son: a) el uso del tren, que como nos dice en *Alguna Tristeza*, son para irse de un lugar, y es que Ramírez siempre está en tránsito; b) la presencia constante de perros, dentro de *Muy Lejos de Aquí* le dedica un capítulo a uno de ellos llamado «El Cholo» haciendo una comparación muy cruda a la vez que realista entre ambos y c) las enfermedades que le aquejan, que las vive más allá de la puesta en escena y ha visto la forma de incorporarlas dentro de su narración.

Debemos concluir que el eje temático es la identidad y el desarraigo, con un cuestionamiento muy claro de la sociedad, la política y lo histórico a través de una opción narrativa muy poética, que juega con la fotografía, fotogramas congelados, cámaras lentas, es decir una poesía visual que crece en gran forma con las dudas y reflexiones a la cual nos conduce con su texto y la presencia de los personajes. Un estilo que nos remite a la exploración y búsqueda de nuevos caminos de expresión. Ramírez no se limita por lo que un género u otro diga ser, el explora y realiza películas muy difíciles de catalogar, que por su hibridez es necesario catalogarlas a partir de una negación: La no ficción.<sup>147</sup>

Su obra encaja dentro de la temática explorada en el documental latinoamericano, en esa búsqueda de identidad, de memoria, en donde el uso creativo del yo, la impregna de una gran originalidad, que nos hace cuestionar los límites entre géneros y la fuerza que tiene la primera persona dentro del documental contemporáneo.

### 5.2.2. De lo estudiantil a una propuesta personal

---

<sup>147</sup> Villegas 2009

Los primeros estudiantes en trabajar lo personal son: Marianela Vega y Leonardo Sagástegui. Este último, ha realizado una serie de cortometrajes de bajo presupuesto, con una técnica rudimentaria, en donde reflexiona sobre la figura del perdedor a través de la recreación de si mismo, jugando con diferentes géneros y formas narrativas.<sup>148</sup> Me centro en sus dos trabajos documentales: *Un día* (2002) y *En el día de los enamorados* (2005). Por otro lado, el trabajo de Marianela Vega, ha ido explorando su yo y profundizándolo en cada uno de sus trabajos. Comenzó con *Ausencia* (2001) donde el tema era la muerte de un ser querido, luego *Away* (2002) sobre la soledad al vivir en una ciudad diferente a la suya, *Distancia* (2004), sobre los recuerdos que tiene en la casa de infancia, y finalmente *Conversations* (2005) y *Conversations II* (2007), diálogos con su madre y su abuela, en donde hay una búsqueda de la feminidad y la evolución por las que ha pasado en las últimas décadas.

Ambos han pasado por procesos diferentes, mientras Sagástegui, egresado de la Universidad Federico Villareal, ha realizado toda su obra de manera artesanal y casera, Marianela, egresada de la PUCP, ha ido adquiriendo reconocimientos dentro del mundo audiovisual, su nivel de producción ha ido en aumento. Además de haber realizado una maestría en el extranjero, sus documentales han sido reconocidos en diferentes festivales, tanto nacionales como internacionales. En la actualidad Vega viene preparando su primer largometraje, mientras Sagástegui se ha alejado de la producción en los últimos años.

#### 5.2.2.1. Leonardo Sagástegui

En *Un día*, se trabajan dos momentos a través del montaje paralelo. Por un lado, vemos a Leonardo en casa, dentro de su monotonía: se despierta, desayuna, ve fútbol por televisión, juega con su sobrina, va al cineclub; de regreso a su casa cena y se acuesta. Mientras, vemos estas imágenes, aparecen subtítulos que dialogan con ellas, nos invitan a ignorarlo, a entender su poca valía en el mundo, su irrelevancia, que a la vez es como la de muchos, mediocre, sin futuro, resignada a su realidad, llegando incluso a

---

<sup>148</sup> Bustamante 2010b

compararse con un muerto que encuentra en la calle, bajo las ruedas de una combi, diciendo que nadie lo recordará en cincuenta años y retando al espectador a reflexionar si con ellos pasará lo mismo; «Miren, una vida igual a la mía, dentro de cincuenta años nadie la recordará. ¿y a ti? Pronto te olvidaran» (Sagástegui 2002), mientras una risa «loopeada» no deja de sonar.

Pero al estilo *Slumdog millonaire* (2010), se contrasta esta realidad con la televisiva. Leonardo participa en un programa concurso, *Nadie sabe para quien trabaja*, en el cual debe responder correctamente una serie de preguntas para superar las diversas etapas del show. En la ronda final responde de forma correcta las dos primeras, si acierta la última será el ganador. «¿Quién compuso *Las 4 estaciones?*», le preguntan. La imagen se congela y el documental finaliza, dejándonos la duda si respondió correctamente (y dejó de lado su estigma de fracaso) o no.

Es inevitable sonreír, cuando escuchamos un conocido vals peruano y vemos a Leonardo interpretarlo con fono mímica de una manera muy desagarrada y pasional, como si fuera a cortarse las venas. O cuando lo vemos sentado en el water reflexionando sobre su ser, comparándose con cualquier ser humano, que como el resto: «duermo, respiro, como, cago, a veces me baño, a veces». Sagástegui se burla de si mismo y busca, a través de la risa, la reflexión en el espectador.

Es un trabajo en donde el «yo», se manifiesta de muchas formas. De cuerpo presente maneja dos niveles, el del cotidiano y el televisivo, el primero con una escenificación de su día a día como un perdedor, un fracasado, mientras el segundo lo muestra en un concurso televisivo, en donde va superando niveles, hasta llegar a la gran final, Sagástegui puede ser un ganador pero esas imágenes nos remiten al pasado y será tanto su voz, como el texto las que intervengan las imágenes, dialogando, criticando, burlándose de él mismo. Es otro nivel del yo que *subjetiviza* la imagen, un elemento que retoma en su siguiente documental.

*En el día de los enamorados* (2005), Leonardo y su amigo John, le hablan directamente a la cámara, nos cuentan del frustrado intento por repartir los volantes de su joven

empresa audiovisual en el día de los enamorados. John nos dice que la idea es magnífica, se publicitan como una empresa especializada en grabar videos de matrimonios, pero el no poder repartir todos los volantes que tenían pensado se lo atribuyen a ellos mismos, a su timidez, a su vergüenza ante el rechazo del público.

La propuesta es sencilla, John y Leonardo se graban entre ellos, contándole al espectador su frustrado intento de repartir volantes en el día de los enamorados para promocionar su joven empresa. Durante el testimonio de ambos, Leonardo va comentando a través de subtítulos, como en su trabajo anterior, con humor, ironía y sarcasmo. Los dos aparecen juntos, caminando uno al lado del otro, se saludan por el día de la amistad y se despiden reflexionando, que a pesar de que en esta oportunidad ha sido un fracaso, esto puede revertirse y algún día esto puede ser un triunfo: «[...] nuestra empresa podrán verla en un periódico o cotizada en la bolsa», termina diciendo John (Sagástegui 2005).

La figura del perdedor es nuevamente explorada por Sagástegui, toda la experiencia ha sido un gran fracaso, no han conseguido las metas que se habían propuesto y además, como el mismo dice: «[...] En el día de los enamorado, nosotros no hemos tenido ninguna cita y a leguas se nota porque» (Sagástegui 2005). Al final se despide con la ilusión de la revancha, de que todo se puede revertir, y aunque hoy se ha perdido, mañana se puede ganar.

Pero su apuesta por lo autobiográfico no se limita solo a los documentales. Su exploración en el uso del yo, tocando el tema del fracaso también la plasma en su trabajo de ficción, *Solicitud de personal* (1999) en donde él hace el rol protagónico o *La tortuga, la liebre y los lobos* (2003). En estos trabajos, siendo él el protagonista o teniendo como alter ego a un escolar, su apuesta por el personaje cerebral, conflictuado, sin suerte, destinado a la no felicidad, nos reafirma que hay un punto de vista detrás, la presencia de un autor con una propuesta. Podemos apreciar cierta similitudes con la obra más «autobiográfica» de Woody Allen: «explorando humores y temperamentos propios y colectivos, cobijarse bajo el manto paródico e histriónico para hablar del yo sin necesidad de exponer su propia biografía» (Font 2009: 40). Como ya mencionamos en el capítulo anterior, a este tipo de propuesta autobiográfica, se le llama autoficción.

## Conclusiones

La presencia del yo se manifiesta tanto delante como detrás de cámara. Su pasado es cuestionado ya sea por la voz en off o los subtítulos. Leonardo se burla de si mismo, le imprime humor e ironía a su presencia física, a su timidez, inseguridad. Pero esta opción también le permite responder con más seguridad, como cuando en el programa concurso el conductor le bromea diciendo que no puede ir al cine sino trabaja. Esta imagen la interviene dando nombres de espacios de cine gratuito, respuesta que en su momento no se le ocurrió.

Esta estética, que Sagástegui emplea, se puede rastrear dentro de lo autobiográfico, desde Ross Mc Elwee y su problema por conseguir pareja en *Sherman's March*, Avi Mogravi, Michael Moore o el argentino Andrés Di Tella. Dentro del documental peruano, sería el primer caso, posteriormente lo encontramos de la mano de Fernando Gutiérrez con *Un héroe inmortal* (2009), en donde el director, un artista plástico que ha venido trabajando la figura del (super) héroe segundón (Super Chaco), a través de la fotografía, pintura y del comic, nos invita en un viaje en busca del Huascar, acompañado del bisnieto de Grau. Un uso del humor trágico y perverso que examina personajes segundones de nuestra entorno, como el propio director nos lo dice en el film.<sup>149</sup>

Apuestas por un cine honesto, que genera documentales verosímiles que permiten una gran empatía con el espectador, los personajes no son héroes, son antihéroes que los vemos más cercanos a nosotros mismos, a la esencia del documental.

### 5.2.2.2. Marianela Vega

*Ausencia* (2001), su primer trabajo, es un documental participativo. Marianela parte del querer hablar de la historia de su abuela y la coyuntura que vive aquel año por las

---

<sup>149</sup> Gutiérrez 2009

muertes cercanas (su abuelo, su primo) y como estas le afectan. Pero su presencia no se pone de manifiesto en el documental, usa a tres personajes para hablar a través de ellos. Este primer trabajo me hace recordar *Todo y Nada*, en donde Juan Alejandro usa el mismo número de personajes para narrar la historia, una opción muy recurrente dentro del documental clásico en su afán de objetividad. En sus siguientes trabajos, Marianela explora la presencia del yo y sus diferentes formas.

En *Away* (2002), Marianela comparte con nosotros su estadía en la ciudad estadounidense de Austin, Texas, a donde ha viajado a llevar un curso de intercambio por un semestre. Vemos el transcurrir de los días y las reflexiones e ideas que va sintiendo en la lejanía de su estancia fuera del Perú. Esta opción narrativa es, claramente, un diario fílmico. Intertítulos con fechas que van hablando del paso del tiempo, una línea narrativa construida en base a su experiencia en esta ciudad y al devenir de lo que en ella vive, nos hablan de manera clara de los elementos que caracterizan esta opción autobiográfica.

Me dice que cuando llega a Austin, se sentía muy tímida y con muchas cosas en la cabeza, como para además salir a buscar una historia para el curso de documental que llevaba, así que decide hablar de lo que ella estaba viviendo, pensó que documentar su proceso de adaptación al espacio sería interesante ya que vivía una serie de nuevas experiencias. Pero no quería hacerlo de la forma convencional, diciendo: «Hola soy Marianela y estoy en Austin», sino no ser específica en relación a la ciudad, lugares o nombres, con la idea de que cualquiera que vea el documental se pudiera sentir identificada. Lo primero que hizo fue redactar el texto, con esta plantilla grababa las imágenes y luego iba corregía la voz en off. Me cuenta que fue su profesor quien le dijo que ella debía narrar la historia, detalle que no la convencía en un inicio, pero al final se dio así.<sup>150</sup>

El tema de la soledad se respira durante todo el cortometraje, desde el aeropuerto, el bus, las calles de la ciudad, vemos por lo general el espacio vacío, sin gente, imágenes despersonalizadas, que nos remiten a *News from home* de Chantal Akerman, en donde la

---

<sup>150</sup> La presente cita proviene de una conversación sostenida con Marianela Vega el 22 de enero de 2011 en su departamento.

directora también crea un contraste entre la ciudad en que vive y la que dejó atrás. En este caso Marianela refuerza estas imágenes con una sencilla animación, hecha en flash, con la que expresa ideas, recuerdos o llena vacíos que la cámara no pudo registrar *in situ*.

El trabajo sonoro es muy importante en *Away*, diferencia momentos, refuerza espacios, crea sensaciones. Por ejemplo sobre las imágenes de Austin, la propuesta es naturalista, trabaja, tan solo el sonido ambiente mientras que cuando recuerda a Lima y a los suyos son momentos muy sonoros, llenos de risas y murmullos. El uso de los *folios*,<sup>151</sup> permiten reforzar las ideas a transmitir, el ambiente sonoro del aeropuerto deja claro las imágenes iniciales de despedida, en donde la maleta y el abrazo nos contextualizan el inminente viaje. Otro momento importante es la secuencia de la piscina, la cual no se nos muestra en imágenes, pero los chapoteos, risas y murmullos nos la grafican.

Su voz en off nos habla de sus dudas, emociones y anécdotas del día a día, pensando en la familia y el novio en Lima. Poco a poco comienza a disfrutar de nuevas experiencias, sus paseos, las visitas a la piscina, pero sin sacar a Lima de su cabeza. Es interesante como en ningún momento identifica espacios o personas, hay una clara intención de universalidad, que cualquiera que haya pasado por una situación afín pudiera identificarse con su historia y lo que vive en ese momento.

Pasan los días y debe regresar a casa. Su voz nos dice que lo primero que hará es poner «todo de nuevo en su sitio» pero a la vez reflexiona y dice «es raro, pero es como si estuviera yendo a un sitio diferente» (Vega 2002). Definitivamente este viaje le ha hecho cambiar, vivir nuevas experiencias, y aunque regresa a su ciudad, con su gente y sus costumbres, ciertos detalles que empezó a descubrir, hacen que vea las cosas diferentes al regresar a casa. Este elemento también lo encontramos en el trabajo de Ramírez, y el constante cuestionamiento con la figura del nómada, del cual hay mucha documentación en estudios sobre exilio y migración post coloniales.

---

<sup>151</sup> Es un efecto sonoro que ha sido grabado en vivo y que es añadido en post producción al trabajo para complementar la propuesta sonora del producto audiovisual.

*Distancia* (2004), empieza presentando un espacio, una casa, cuartos en donde habitan juguetes, cartas, un álbum de fotos y la directora, de cuerpo presente, revisando dichos recuerdos en una habitación vacía. Entre flashes, saltamos a otro espacio, Marianela fotografía estos recuerdos en una sala especial. Las imágenes se intercalan, mientras tres voces (padre, madre y hermano de la directora), cuentan anécdotas que vivieron en esa casa, experiencias vinculadas a Marianela.

Un proyector de *slides* es el medio a través del cual Marianela revela las fotos que ha tomado previamente. Estas comienzan a verse en las diversas paredes de la casa, imágenes de la directora, de bebé, sus primeros años, su muñeca, ella con su hermano pequeño, su disco de Yola Polastry. Esta proyección no es estática, no se queda en una pared sino comienza a recorrer cortinas, cuadros, techos, desplazándose en diversas direcciones y formas. Finalmente se detiene y es el sonido del proyector el que sirve para marcar, poco a poco, la salida de la casa: la pared vacía, el proyector, la habitación, la escalera, hasta llegar a la fachada, plano inicial del documental.

La directora nos ha permitido entrar en su casa y verla en dos momentos diferentes: su niñez, de la cual guarda bonitos recuerdos y que ha compartido con sus familiares; y lo que sentía cuando hizo el documental ante el inminente divorcio de sus padres. La directora compagina los bonitos recuerdos familiares, que registró en audio, con lo que vivía en ese momento, en donde la imagen del cuarto de sus padres es la que lo refleja de mejor manera la inminente separación de ambos, según Marianela: «no se si se ve pero para mí es clarísimo».<sup>152</sup>

En *Distancia* es la primera vez que la directora se expone frente a cámara, al comienzo le dio mucho miedo «pero si hay que hacerlo lo hago», me dice, pero luego en el proceso de edición y al mostrarlo, este miedo regresa y es perfectamente comprensible, ya que la persona expuesta es ella misma. Me dice que fue importante la visión externa, se lo mostró a tres amigos suyos, pero no cercanos «eran conocidos míos no tanto mis patas»,

---

<sup>152</sup> La presente cita proviene de una conversación sostenida con Marianela Vega el 22 de enero de 2011 en su departamento.

fueron ellos los que le dijeron que un trabajo honesto y al ser tan personal no cambiarían nada, eso le dio confianza para presentarlo.<sup>153</sup>

Con este segundo trabajo, Vega ha pasado de la voz en off, a ponerse frente al lente, manejando otro nivel de aproximación del yo. A través de este, nos muestra el proceso mismo del documental, un detrás de cámara del registro fotográfico que luego proyecta sobre las paredes de su antigua casa, dejando clara la subjetividad de las imágenes, de los recuerdos, de la memoria familiar, que a pesar de la *Distancia* siempre estará impresa en las paredes de la casa que la vio crecer.

En *Conversations* (2005), Marianela apela nuevamente a las fotos familiares como imagen recurrente y detonante del documental, en esta oportunidad la motivación es el diálogo con su madre, que como hemos visto en el trabajo pasado, le ha permitido conocer muchas cosas, sobretodo de su padre y su hermano, que sin el pretexto del documental quizás no hubieran compartido con ella.<sup>154</sup>

En un inicio este proyecto era mucho más grande, Marianela había regresado a Austin a estudiar un post grado, y como parte del curso de documental decide analizar la relación madre-hija, cuando esta última esta cumple los treinta años, a partir del cuestionamiento del rol femenino en la sociedad actual. La directora tenía tres personajes, que se complementaban muy bien y donde dos de ellas eran migrantes. Durante el proceso, y de manera natural, llegó a ella y a la relación que tiene con su madre, así se convirtió en el cuarto personaje. Al final, por cuestiones de tiempo y producción (al ser un trabajo universitario tenía fecha de entrega) tuvo que elegir y se quedó con ella y su madre. Así nació *Conversations I*, una conversación entre madre e hija, a través de la distancia.<sup>155</sup>

El documental empieza con Marianela, pegando fotos en la pared y reflexionando sobre su rol como mujer en una sociedad cambiante que la hace cuestionarse una serie de preceptos establecidos como lo que significa el matrimonio. A partir de esta reflexión se establece una conversación con su madre, a la cual le enviaba las preguntas por mail y

---

<sup>153</sup> *Ibíd.*

<sup>154</sup> *Ibíd.*

<sup>155</sup> *Ibíd.*

ella grababa las respuestas; «Hola hija, hoy es 28 de noviembre y voy a empezar a grabar», y sobre esa voz, la directora va articulando fotografías de la memoria familiar o de ella manipulando o viendo esas fotos. La directora reflexiona sobre las opiniones o visión de la vida de su madre, ella no se siente segura de lo que quiere, teme del futuro, el matrimonio, los hijos.

El tema del futuro afecta a ambas, Marianela a sus veintisiete años empieza una etapa nueva, viviendo en el extranjero, estudiando una maestría. Mientras su madre, luego de separarse de su esposo, retoma su vida donde la dejó, antes de casarse, pero ahora con 54 años. Luego de este diálogo, cargado de identidad femenina y dudas de género, la directora le pide un consejo a la madre, la cual le da un mensaje de apoyo: «Si tu sientes que algo te hace feliz, hazlo. Cuando tu satisfagas tus propias expectativas ahí es donde realmente te vas a sentir feliz» (Vega 2005). Frases que le dan calma a Marianela y le permiten seguir adelante con los cambios y dudas por las que pasa.

En este documental, el yo de Marianela se presenta tanto con su voz en off, como ya hemos mencionado, como frente al lente, interactuando con los elementos claves que construyen el documental, que en este caso son las fotografías, trabajadas como el documental contemporáneo lo hace, manipulándolas físicamente frente al lente: «[...] en un documental clásico las fotografías las veríamos en pantalla completa como documentos, ahora son objetos, no representaciones de lo real, se produce un nuevo juego con las imágenes» (Ortega y Pena 2010).

Este documental es una conversación entre madre e hija, un diálogo íntimo en el cual estamos presentes, una conversación entre mujeres, que tocan temas de interés femenino. Además apreciamos el uso que se hace de las fotografías, se trabaja un mural tipo collage de manera meticulosa, en donde el detalle fotográfico nos lleva a la introspección, a lo emocional. Esta propuesta, tradicionalmente asociada con lo femenino, se complejiza aún más en su siguiente trabajo.<sup>156</sup>

---

<sup>156</sup> Bustamante 2008

*Conversations 2* (2007), sigue el principio del trabajo anterior, en esta ocasión, Marianela dialoga con su madre, y con su abuela, nuevamente de manera comparativa, tres generaciones con experiencias diferentes y espejos en los cuales ella se mira a sus veintisiete años.

El grano de la voz va descubriendo la edad y la posición generacional de las mujeres a las que escuchamos al inicio. (...) En la imagen, se suceden fragmentos de fotos familiares, piezas de álbumes que convocan una memoria común que se entremezcla. Son las voces de una madre y de su hija. Hablan también de la maternidad y del final de sus respectivas relaciones de pareja. Una, la mujer mayor, por la muerte del cónyuge; la otra, porque descubrió que nada le unía con el hombre con el que vivió veintiocho años y dio por acabado el vínculo. Luego del fin de la relación, las dos mujeres abandonaron la casa familiar (Bedoya 2008).

La realizadora, a diferencia de sus trabajos anteriores, se hace presente interviniendo las imágenes con texto, en el mismo material, escribiendo sobre los recuerdos, comentándolos, acotando. A la vez que contextualizando para que quede claro la relación generacional entre las tres: «[Esta intervención] nos reubica frente a lo que vemos: la película habla desde una subjetividad particular –la de la documentalista- para confrontarla con el modo en que las mujeres de una familia (su familia) construyeron su noción de la feminidad y adecuaron su vida a ella» (Bedoya 2008).

Marianela me comenta, que su abuela sufrió de las infidelidades de su pareja por años, mientras su madre terminó divorciándose al no poder soportar más la relación. Nos encontramos con dos visiones diferentes: la abuela representa una generación, en donde la mujer tenía un rol tradicional, el cual debía cumplir porque era lo correcto, no porque quisiera: «Tienes que ser fiel, obediente y sumisa, y la autoridad es la del marido» (Vega 2007), mientras su madre, esposa fiel y madre abnegada que por la maternidad no pudo desarrollarse profesionalmente como quiso pero luego de separarse del marido retoma la independencia perdida y sus proyectos personales. Frente a estas experiencias, Marianela se cuestiona si el matrimonio o la maternidad son posibles en su vida dentro de una sociedad conservadora en donde su predecesoras tuvieron que sacrificar mucho. Como Bedoya describe:

[...] *Conversations II* visita una comunidad familiar de mujeres de la clase media limeña que se reconstituye luego de que los hombres se vuelven ausencias. Es el tiempo de la memoria y la recapitulación hecha con desencanto. La mirada documental constata la postergación de muchos afanes y proyectos personales: el de ser concertista de piano, postergado por el matrimonio de la abuela; el de no tener dónde ir en caso de decidir la separación matrimonial en un momento difícil (2008).

La presencia física de la misma realizadora es mínima, se nos revela en una foto polaroid, y en la escena final, del documental. Me comenta Marianela que no tenía claro como participar, como manifestarse, así que no pensó en una voz o en grabarse como en *Conversations*, fue recién al tener todo registrado que optó por intervenir y manifestar su yo a través del texto, el cual le da una fuerza particular. Continua contándome, que la fuerza que tiene el texto, «esposa – no soy» «madre – no soy» no lo podría haber logrado con una voz en off. Pero también lo utiliza para marcar una distancia, «otro nivel», entre el papel de su madre y abuela, y su labor como realizadora que interviene y *subjetiviza* el material.<sup>157</sup>

El documental finaliza viendo a las tres, abuela, madre y nieta observar por una ventana. Marianela se queda sola, viendo el camino a seguir en plena bruma limeña. Mientras la voz de la madre se dirige a la documentalista y le dice que a ella se la ve contenta con lo que hace, pero le pregunta si se siente feliz. La imagen de una ventana de la casa familiar vacía se desenfoca y la imagen se funde en negro.

*Conversations II*, nos habla de tres generaciones, nos habla de la mujer, del concepto de mujer, de sus cambios, su evolución en las últimas décadas (a contrapartida del estancamiento del sexo opuesto). Marianela pregunta, tiene dudas por donde ir, si seguir modelos tradicionales o probar nuevos caminos. La imagen femenina de ruptura frente a la social establecida la hace dudar, cuestionarse, investigar a fondo las vivencias pasadas, buscar ideas y cuestionarse el camino a seguir.<sup>158</sup> Como nos dice Emilio Bustamante, «*Conversaciones II* no es únicamente un corto sobre la directora, su madre y su abuela; lo es también sobre la condición de la mujer de clase media en el Perú a lo

---

<sup>157</sup> La presente cita proviene de una conversación sostenida con Marianela Vega el 22 de enero de 2011 en su departamento.

<sup>158</sup> Godoy 2010a

largo de varias décadas. Es la historia de varias abuelas, madres y jóvenes de hoy» (Bustamante 2008).

Este último trabajo grafica, en su complejidad, la evolución del trabajo de Marianela, la cual no solo nos habla de la relación que tiene con su madre y abuela a sus 27 años, sino que habla del tránsito en la condición de mujer, y de su rol en la sociedad. Un tránsito personal, generacional e histórico y Marianela lo consigue de manera muy solida tanto en los movimientos de la cámara, en el texto y los personajes.<sup>159</sup>

## Conclusiones

Marianela es la realizadora que más ha abordado lo autobiográfico en su obra, en cuatro cortometrajes, desde el diario al retrato familiar (y autorretrato), vemos diferentes formas de aproximación del yo, que dependiendo del tema y la propuesta opta por uno u otro. El recorrido, el tránsito, es una constante en todos sus trabajos, ya sea de un país a otro, de una casa a otra o de la vida a la muerte, estos los aborda con una sensibilidad muy femenina, que se puede apreciar desde la manera artesanal de trabajar con las fotos hasta los diálogos íntimos que entabla con su madre y abuela, en donde el hogar, el matrimonio, la tradición, lo femenino se respira en todo momento del documental.<sup>160</sup>

En el caso de Marianela, podemos apreciar la importancia de los referentes y la influencia que ejerce dentro de su producción. La directora me cuenta que empezó en lo autobiográfico por instinto, lo veía honesto, pero se sentía muy tímida al respecto, el hecho de no conocer la labor de otros realizadores, le hacían dudar de la valía de su trabajo. Fue a raíz de su interés por seguir explorando lo autobiográfico que fue conociendo otras aproximaciones como Mary Jiménez, Juan Alejandro Ramírez, Alan Berliner y Ross Mc Elwee, los cuales han sido referentes importantes en su cine. El visionar estas filmografía le permitieron crecer dentro de su propuesta, tanto narrativa como estética, en la cual siempre busco nuevas formas, desde la animación en flash de

---

<sup>159</sup> Bustamante 2008

<sup>160</sup> Bustamante 2008

*Away* hasta el trabajo de las fotografías en *Conversations II*.<sup>161</sup> En el caso de Marianela, su vida fuera del país y el estudiar la maestría le permitió acceder a estos referentes, para los estudiantes peruanos, es el Internet y la existencia de Polvos Azules el que les permite nutrirse de propuestas innovadoras que enriquecen sus procesos personales.

Antes de terminar, es importante remarcar el vínculo de la obra de Marianela dentro lo que catalogue en el capítulo 3 como otra sensibilidad, en donde encontramos una exploración de la identidad femenina, una búsqueda en las historias de las mujeres que la rodean, un deseo de retratar el paisaje íntimo, como en el caso de Kawase, en donde el uso de la fotografía ha sido el elemento de exploración dentro de su obra a través de las múltiples formas en que las ha utilizado, pero también como constancia de historia, de memoria familiar que dice su verdad de lo vivido.

### 5.2.3. Entre el 2004 y 2006

Entre estos años se producen diecisiete documentales autobiográficos, incluidos algunos ya comentados.<sup>162</sup> Dentro de este periodo es importante destacar la presencia del primer largometraje de la década, *Alias Alejandro* de Alejandro Cárdenas (2006), joven realizador que vive en el extranjero, al igual que Jiménez y Ramírez, y es ahí donde surge la producción de este, su primer proyecto. Otro documental importante es *El perdón* de Omar Quezada (2005), documental estudiantil que aborda el tema de la ética del documentalista y en donde comenzamos a apreciar la influencia de los precursores del documental autobiográfico en el Perú.

#### 4.2.3.1. *El Perdón* de Omar Quezada

Este documental, es un trabajo tan personal que nos involucra a todos. La premisa es muy sencilla, recordar aquel compañero de clase al cual todos molestaban de manera

---

<sup>161</sup> La presente cita proviene de una conversación sostenida con Marianela Vega el 22 de enero de 2011 en su departamento.

<sup>162</sup> Anexo 3, gráfico 2

sistemática, ir en busca de él, luego de varios años de haber acabado el colegio, y pedirle perdón por todo lo que le hicimos pasar durante aquellos años.

*El Perdón* (2005) se inicia con fotografías de niños con uniforme escolar, unas manos las van pasando de una en una, acomodándolas. De pronto, una se congela y nos permite ver, con calma, el rostro de estos niños que se abrazan entre sí. Estos son los personajes que veremos durante el documental, pero muchos años después. Omar Quezada, el director, es uno de ellos y entrevista al resto recordando aquellos años en el colegio y la relación que tenían con Tapia, el chico del cual todos se burlaban.

El documental maneja dos niveles, por un lado vemos a un grupo de amigos, incluido el director del documental, que conversan sobre los años escolares, en especial sobre su relación con Tapia, las bromas, la humillación, el maltrato psicológico. Por otro lado, la búsqueda física de Tapia, vemos al director yendo a la casa donde vivía, preguntar en los alrededores por él, encontrarlo, proponerle una entrevista para el documental y finalmente, conocerlo ante cámara.

En este viaje el director se encuentra presente tanto físicamente como en off. El uso del off es más bien funcional, nos permite conocer su motivación por emprender este proyecto y sobre el final que se lleva de haberlo realizado. Su presencia física es más compleja, por un lado dialoga con sus amigos del colegio, incluido el propio Tapia, en donde más que una entrevista es una conversación de la cual él es partícipe, recordando junto a ellos, cuestionándoles recuerdos e incluso contradiciendo sus opiniones. Pero además el director interactúa con su equipo, le habla al fuera de cuadro, cuestiona sus acciones; ¿Cómo esto le puede afectar a Tapia?, ¿Qué hay detrás de este perdón?, ¿Por qué hacerlo frente a cámara y no sin ella?. Vemos a Quezada simulando un diálogo con Tapia: «“¿Qué mierda de derecho tienes para llegar a aparecerte después de tanto tiempo?”. “No... que te quiero pedir perdón”. “¿Y? Me has hecho recordar huevadas que no quería, me has hecho doler”. “No que el perdón, y que el floro”. “¿Y a mí que me importa?”» (Quezada 2006).

La ética del documentalista es clave en este trabajo, ya que el director lo aborda de manera directa, reflexionando sobre esto frente a cámara. La presencia e interacción de todo realizador afecta a cualquier personaje, acá no hay «una mosca en la pared», que supuestamente pasa inadvertida, hay una crítica clara a la labor del documentalista y al límite de intervención que puede tener con un personaje, elemento que cuestiona el documental contemporáneo frente a la propuesta de Direct Cinema Americano de los años sesenta.

Esta aproximación en primera persona crea un vínculo directo y cercano entre realizador y espectador. En base a mi experiencia utilizando este trabajo en mis clases de documental, más del 70% de los alumnos se identifican con la historia y participan activamente en el diálogo en clase sobre el tema: «uno ha sido uno o el otro, él que molesta o al que lo han molestado». Este documental es detonador de experiencias personales, que de un lado o del otro de la historia ayuda a compartirlas con el resto, alcanzando un diálogo directo con el espectador, elemento clave dentro del documental contemporáneo.

El fotograma congelado y la cámara lenta, son elementos que se utilizan en el documental, para reforzar una idea y generar una reflexión, una toma de conciencia, como cuando los ex compañeros de clase se siguen burlando de Tapia en la actualidad, y luego de alguna broma la cámara lenta, sumado al silencio, nos invita a la reflexión, a tomar conciencia de lo que se ha dicho y como las cosas, en el fondo, no han cambiado. La intencionalidad del director queda de manifiesto en la manipulación del tiempo en la edición, su uso nos hace recordar la propuesta que vemos en el cine de Juan Alejandro Ramírez, elemento importante dentro de su estética y que sirve de referente en *El Perdón*.

*El perdón* es un documental en donde la presencia del yo, se pone de manifiesto de inmediato, al igual que en el documental contemporáneo mundial, la utilización de la fotografía ya no es vista con un archivo sino queda claro que hay alguien presente viendo esas fotos, sujetándolas, volteándolas, ordenándolas. Esto podemos apreciar tanto

en la obra de la realizadora Naomi Kawase, como en *Fotografías* del argentino Andrés Di Tella o en el trabajo de Marianela Vega, que comentamos páginas anteriores.

El otro elemento clave, es el cuestionamiento a la labor misma del documentalista, a los límites que deber tener, al impulso que hay detrás de todo documental. Estos elementos se pueden apreciar ya desde los años sesenta con *David Holzman's Diary* de Jim Mc Bride (1967), falso documental en clave de diario, sobre la vida de un documentalista, la relación que tiene con su novia y los límites que cruza invadiendo la privacidad de los que lo rodean. Lane plantea que: «En diversos grados estas películas y vídeos desencadenan el elemento clave para en la vida del director, examinan el papel político o ético del documental autobiográfico, y confían perceptiblemente en narrativa cronológica en la representación de la temporalidad y de la narración»<sup>(2002: 49)</sup>.

Quezada no esconde en ningún momento las dudas que tiene, que piensan sus ex compañeros de clase del proyecto que viene realizando e incluso nos muestra lo difícil que es para él decirle finalmente a Tapia que lo siente, para lo cual se ha ayudado del documental mismo y por consiguiente ha sido importante la hechura del mismo, ya que sin este no habría podido hacerlo. Acá el nexos con la obra de Jiménez es clarísimo, es utilizar el documental en sí como un instrumento físico de comunicación de aproximación al otro, así como Mary le dedica el documental a su padre para restablecer el vínculo de amor con él, Quezada, termina leyéndole la sinopsis del documental a Tapia. Están utilizando el medio documental, ya que hay un vacío interno, que les impide decirlo de frente, es el uso del audiovisual para demostrar los sentimientos.

#### 4.2.3.2. *Alias Alejandro de Alejandro Cárdenas*

Peter Cárdenas, era uno de los líderes del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru, MRTA, durante la toma de la embajada de Japón (1996), Alejandro Cárdenas, el director, es su hijo. *Alias Alejandro* es un viaje en busca de su identidad.

Antes de los créditos, vemos a un hombre (en animación) que nos abre su pecho, para ver dentro de él a otro hombre, él mismo. Este recurso, de la animación, es utilizado a lo largo del documental en momentos claves. Por un lado para representar imágenes que el realizador no logró registrar, como el encuentro con su padre en la cárcel por ejemplo, pero sobretodo para plasmar, a través de una estética sombría y desencajada, el dolor y sufrimiento del padre al cumplir su condena, y todo lo que siente el director, su hijo, en relación al tema.

Una serie de imágenes de archivo nos muestran la toma de la embajada del Japón. La voz en off del director, en alemán, las relaciona con su vida, haciendo mención que uno de los responsables de dicho atentado, el N° 2 del MRTA es su padre. Luego de ver imágenes de noticieros en las que aparece su padre, el director se cuestiona que lo vincula con este hombre, que recién a sus veintidós años le escribe una carta llamándolo «hijo», cuando la ultima vez que se vieron Alejandro tenía cinco años.

Alejandro no tenía mayor interés en saber nada de su padre biológico, como su madre se lo dice durante el documental, pero a partir de la llegada de la carta se comienza a cuestionar si ya es tiempo de conocer a: «este extraño que dice llamarse mi padre». Fue cuando decidió comenzar este documental: «[Empecé a] sentir que tenía un hueco en el alma, algo que tenía que terminar, estuve unos cuatros años para decidir que tenía que conocer esa parte de la familia, tengo que ir y conocer a mi padre, a mi hermana, a mi hermano, a mis abuelos, a mis tíos, y conocerlo a él. [...] Yo quise hacer esta película para saber bien de donde vienen mis raíces» (Portales 2006).

Este documental es un diario del viaje de Alejandro, en el cual lo acompañamos en la búsqueda de su familia. Primero en Suecia, donde conoce a la segunda esposa de padre y sus medios-hermanos, y luego su familia en Perú, su abuelo y sus tíos, pero sin dejar de ver la situación social del país, los años de violencia, la crisis peruana. El contexto social es muy importante para comprender la vida de su padre y el porque de sus acciones. Hay una clara presencia de la historia familiar y personal de Alejandro, su material de archivo de niño, las primeras películas que grabó, los recuerdos de sus familiares pero a la par hay un interés por comprender y conocer la realidad del país donde nació pero con

el cual no tiene mayor contacto, no se siente identificado, como tampoco lo está con su padre. Hay una búsqueda de identidad.

A lo largo del documental, el realizador busca encontrar nexos que lo vinculen con su padre, su familia, el Perú. Un elemento importante es su nariz aguileña, en los primeros minutos del documental se pregunta de donde viene, ya que no conoce a nadie en su familia que la tenga igual a él, esta incertidumbre culmina cuando conoce a su abuelo. Luego del encuentro Alejandro, feliz mirando a cámara nos comenta «se dieron cuenta, la misma nariz» mientras se pone de perfil a la cámara. Otro elemento que utiliza es la pintura, el lado artístico que une al abuelo, al padre y al hijo. Pero quizás el lado más emotivo y más cercano en el documental, es cuando Alejandro, al final del documental, nos habla del encuentro que tuvo con su padre. Al fondo de un corredor, ve a un hombre tras las rejas, que al verlo inclina la cabeza hacia un costado. Este gesto es el mismo que él usualmente hace. El vínculo existe, a pesar de la distancia, la falta de comunicación, el amor, son padre e hijo, ha encontrado sus raíces. Esta secuencia, al no haber podido grabar dentro de la cárcel, nos la muestra a través de la animación, en donde la estética del dibujo y el uso del color refuerza los sentimientos encontrados del realizador.

Al igual que *History and Memory*, Alejandro nos muestra la historia oficial del país y la contrasta con la historia familiar. El uso del material de archivo extraído de noticieros televisivos nos contextualiza dentro de lo que se dice fue el MRTA y en especial Peter Cárdenas dentro de esta cúpula. Pero también tenemos la oportunidad de escuchar el otro lado de la historia, la memoria familiar en donde nos enteramos como surge el interés social de Peter en Argentina, militando como montonero, que al regresar a su país y ver una situación similar a la argentina, ingresa a un grupo llamado MRTA. Es importante resaltar, que al igual que en *History and Memory*, es la madre del realizador quien nos cuenta su historia, es la importancia de la oralidad y la memoria familiar frente a lo masculino y la historia oficial, característico del documental clásico.

Otro punto interesante, es ver que Alejandro, al igual que Albertina Carri, son hijos de una generación de líderes de izquierda en los años setenta en Latinoamérica, los cuales debido a la situación política de cada uno de los países acabaron su vida de maneras

diferentes. Unos desaparecidos durante la dictadura y el otro en la cárcel acusado de terrorismo. Acá se aprecia una característica importante dentro del documental autobiográfico latinoamericano, el desencanto de una nueva generación, que ya no cree que con una película (o con la militancia) se puede cambiar el mundo como sus padres lo creían, sino es ir a lo personal y contar su historia, su experiencia y dejar una constancia de lo que no se dice en los medios oficiales, ya que la historia la escriben los vencedores: «[...] es una película sobre un aspecto que todavía no se muestra que es el punto de vista de mi generación que vivió, digamos, el desarraigo de la generación de los padres que se tuvieron que ir al exilio. Y nosotros, y mi generación, lo vivimos de otra manera» (Portales 2006).

Este film es un documental que presenta varios elementos autobiográficos. Por un lado el uso de herramientas creativas que permiten ejemplificar y transmitir de manera muy personal la visión del realizador, el uso de la animación como subjetivización de la experiencia del padre en la cárcel y del encuentro entre ambos, es un ejemplo de ello. El tema social es enfocado desde otra perspectiva, la del hijo que se ha visto afectado por la militancia de los padres y el desencanto generacional de estos jóvenes también se pone de manifiesto. La búsqueda de la identidad, que podemos encontrarla en gran parte de los documentales autobiográficos, en este caso se hace palpable al contrastar la voz en off del director, en alemán, con su presencia física en donde se comunica con sus familiares en castellano, con acento argentino (la madre es argentina). Finalmente la importancia de la memoria, que se enfrenta a lo oficial, lo establecido, recurriendo en muchos casos a personas ajenas a la familia, como los miembros de la CVR, para unir fuerzas y cuestionar la visión que se tiene de su padre y del MRTA durante los años de violencia.

*Alias Alejandro* es un documental completo, que toca varias aristas y temas, llevándonos por un pasado histórico reciente pero por una ruta alterna, en busca de una memoria propia, una identidad con nuestro país, un vínculo con nuestros padres a la par que una aproximación estética creativa e innovadora dentro del documental latinoamericano.

#### 5.2.4. Los últimos tres años (2009-2011)

En este periodo se han exhibido veinticuatro documentales autobiográficos,<sup>163</sup> en donde ya no son solo jóvenes estudiantes los que se animan a experimentar este estilo, como hemos mencionado previamente. Vemos realizadores, probablemente influenciados por la tendencia internacional y lo que muchos festivales buscan, se animan a probar esta opción narrativa. Buscando cubrir la diversas características y tipos que representan a lo autobiográfico, delimitados previamente, he seleccionado los largometrajes *Desde el sonido* de Rosa María Oliart (2011), la cual retoma el interés por la naturaleza y la experimentación que caracterizó la obra de Suárez, y *Felipe Vuelve* de Malena Martínez (2009) sobre la búsqueda de Felipe Valer, el peón de la hacienda familiar, que sirve de excusa para hablar de la desigualdad social en el Perú; y los cortometrajes, *Soy eterno* de Sofía Velásquez (2011), miembro del colectivo Mercado Central y que explora lo autobiográfico por primera vez y *Abuelo* de Pamela Ravina, (2010), joven egresada de periodismo y miembro de la Asociación Docuperu, que realiza un retrato de su abuelo, propuesta en donde el uso de fotografías nos habla de la memoria familiar y la influencia de los documentales de Marianela Vega es muy palpable.

##### 5.2.4.1. *Felipe, vuelve* de Malena Martínez

Malena hace de su documental un diario de viaje, una búsqueda, un querer entender una realidad que escapa al mundo de la directora, aunque haya sido parte de su vida. Una situación que no comprende y de alguna manera quiere remediar: «[...] lo único que yo podía contraponer a mi certeza de que él un día sería inminente olvidado incluso por mi familia, era prometerme filmarlo y retener así su imagen y su recuerdo » (Martínez 2010).

Malena Martínez, regresa a la hacienda de su familia, en el Cusco, para realizar un documental sobre Felipe Valer, peón de ese lugar y que no hace mucho la dejó, luego de 39 años, tras una discusión con el tío de Malena. Ella, junto con a madre, van en busca

---

<sup>163</sup> Anexo 3, gráfico 2

de Felipe, para ofrecerle regresar a la hacienda a que pase en ella la última etapa de su vida. Luego de dudas e incertidumbres, este regresa y a los pocos meses muere en dicha hacienda.

Desde el inicio, la voz en off de la directora nos va guiando a un «Perú no oficial», en busca de un personaje «confinado en la naturaleza» y que la memoria de nuestro país «deja desvanecerse», es decir Felipe Valer, un peón sin tierra, quechua hablante, que es comparado con un perro (por el tío de la directora). Es a este personaje al que la directora quiere reivindicar y mostrarlo, dentro de toda la complejidad que hay en un mundo tan desigual y jerarquizado. El testimonio del tío en relación a los comuneros, añorando los días previos a la Reforma Agraria, lo ejemplifica:

Una vez que prueban trago estos desgraciados son así, basura. Por eso es que los trato mal. Qué me interesa que se quejen. En el tiempo del hacendado, en el tiempo del patrón, trabajaban cuatro días para el patrón: lunes, martes, miércoles y jueves. Viernes, sábado y domingo para ellos. Tres días. Y estaba todo bien trabajado, y eran responsables. Ahora son una porquería, una basura. No merecen ninguna consideración [...]. Ahora no producen ni para comer, se han vuelto flojos, sinvergüenzas, ociosos (Martínez 2009).

A lo largo del documental, Malena va dándonos información sobre lo que significó los años de la Reforma Agraria, la vida en el campo, lo que es un peón y como todo ello está vinculado a Felipe, del cual también nos enteramos de su adicción al alcohol, su visión de la vida y el paternalismo que vive con el tío de la directora. Es un mundo complejo, lleno de contradicciones y realidades que pueden escapar a nuestro entendimiento y que la directora opta por no cuestionar de manera directa a los personajes, sino por escuchar a cada uno y mostrárnoslos, algo similar a lo que hace Renate Acosta con su *Cuchillo de Palo* (2010).<sup>164</sup>

En el documental podemos apreciar algunas fotos de archivo, de cuando la vida en la hacienda era diferente, dentro de ellas resalta una en la que aparece la propia directora junto a la hija de Felipe, ambas niñas de edades similares pero con una actitud y postura frente al lente, radicalmente opuesta. Bustamante comenta al respecto:

---

<sup>164</sup> Contreras 2011

Sin embargo, quizá no haya al respecto imagen más impactante en el filme que aquella fotografía en la que aparece la documentalista de niña, junto a otra niña de apariencia citadina y a Feli, la hija de Felipe, de la misma edad que ellas. Aunque Feli está apenas unos centímetros separada de las hijas de los patrones, su traje rural, su sombrero, la postura de su cuerpo, la posición de sus manos, su mirada temerosa, contrastan con las ropas ligeras, los rostros sonrientes y los gestos desenfadados de las otras niñas. Se hallan las tres juntas en el espacio, pero da la impresión de que un universo entero las separara, que habitaran tiempos distintos, y, sin embargo, es inevitable pensar que en su aspecto, en la expresión de sus cuerpos y sus rostros, está la influencia del otro (Bustamante 2010a).

La propuesta busca la inmediatez en el testimonio, en la imagen, es una cámara doméstica, ligera, que interactúa con los personajes, que pareciera que llegan a olvidarse de la presencia de esta, sobretodo Felipe que al tomar conciencia se dirige a ella. El hecho de no contar con un equipo de rodaje, sino estar solamente la directora ha ayudado a generar esto. Le ha permitido un diálogo fluido con los personajes, los cuales no se han sentido invadidos en su intimidad, generándoles más confianza al dar sus testimonios, como la participación del tío en el documental dan fe.<sup>165</sup>

Luego de ciertas negociaciones, Felipe decide regresar a casa del patrón dejando la casa de su hija, la cual lo acogió y cuidó en ese lapso de tiempo. A los pocos meses Felipe muere solo en casa de los patrones, la hija que lo acogió nunca fue a visitarlo, al igual que el resto de hijos: «Al aceptar volver ratificó su condena», condena que el patriarca de la casa, Papá Edgard le hizo llevar desde que se lo llevó a trabajar ahí, condena de la cual se liberó por un momento pero que aceptó retomar por el fuerte vínculo de empleado patrón existente. Un paternalismo que es parte de su realidad.

Este documental, es un ejemplo de la convivencia del clásico documental social latinoamericano, que tanto lo ha caracterizado con lo autobiográfico. Ya no estamos dándole solo la palabra a Felipe Valer (o Saturnino Huilca en *Runan Caycu*), sino además la realizadora se incluye en la historia, como un actor partícipe de la misma. La directora lo conoce desde niña y de manera honesta nos hace explícito que lo que vemos

---

<sup>165</sup> Bustamante 2010a

es «su visión» de las cosas, de la vida de Felipe. Ella termina hablando por él, cuestionando, con una mirada crítica, la realidad que comparten tantos campesinos. Pero este documental no solo se limita a eso, sino que nos muestra la visión de los hijos de quienes eran terratenientes, e imponían relaciones de opresión, que ahora regresan y la critican desde adentro, como parte de una realidad, que sigue sin cambiar.

#### 5.2.4.2. *Soy Eterno* de Sofía Velázquez

Sofía realizó su primer documental, como estudiante, *Tango de tarde* (2003). Luego de esta experiencia se unió a la asociación Docuperu, por aquel entonces conocida como DIP, en la cual siguió produciendo documentales, pero con un perfil social. En el año 2009 forma el colectivo Mercado Central, con otros ex miembros de Docuperu. Con ellos ha seguido produciendo en estos años, una serie de documentales de gran calidad técnica, galardonados en diversos festivales y exhibidos en algunas televisoras del continente. *Altars* (2009) es la primera manifestación de un documental personal dentro de su producción, en donde su yo autobiográfico se manifiesta de manera muy sutil al final del trabajo. En los últimos minutos vemos el altar sin ningún personaje, pero con algunos elementos sobre la mesa, de ellos comienza a sonar una canción que acompaña los créditos finales. Estos elementos le pertenecen a la directora y lo que oímos es la música que ella ha estado escuchando, pero esta información no queda del todo clara al espectador. Considero que *Altars* es una aproximación tímida a lo autobiográfico.

Podemos considerar *Soy eterno* su primer documental autobiográfico, un autorretrato producto de un proceso muy largo y delicado. Durante años, la directora buscó explorar el tema de la locura dentro de un documental, en particular de la locura de su tío. Pero a lo largo de estos años, este proceso va cambiando y la intención original se pierde, y aunque hay una mención al tío y su enfermedad, el producto final termina siendo más complejo. Me dice Sofía que de la locura de su tío, cambió a ella, su casa, lo que la

rodea. El documental, terminó siendo un reflejo de lo que es su vida en familia, en donde la idea de la trascendencia del ser, es la esencia del mismo.<sup>166</sup>

Sofía me comenta que la investigación de la locura y la complejidad del tema le impidió afrontar el proyecto en muchas ocasiones previas pero al aflorar el inconsciente, dejó de la lado muchos cuestionamientos y el proyecto comenzó a construirse. Escribir una guión fue el punto de partida, pero que solo se cerró luego de tener todas las imágenes registradas, lo que permite que dialoguen muy bien entre ellos. Sofía por fin se atreve a mostrar una parte de ella, a compartir su yo interior, familiar. El espacio que la vio crecer, el tío loco de la familia, su locura y su normalidad al vivirla.

Siguiendo la línea de Jiménez, nos encontramos con una nueva aproximación a este tema, no nos encontramos con el dolor y sufrimiento de *Del verbo amar*, ni con la jovialidad y vida irracional de *Loco Lucho*, sino una locura cotidiana, de todos, que debe asustarnos ni sorprendernos sino simplemente esta y con ella vivimos todos. La corta duración del documental, nos permite visionar este trabajo sin necesidad de un conflicto o una estructura clara, es la voz de la directora, que a través de reflexiones inconexas sobre ella y su entorno, nos van guiando dentro de este mundo único y personal, en donde la locura es la normalidad.

Es importante mencionar, que al igual que Sofía, podemos encontrar la producción de otros jóvenes realizadores, que cuenta con varios trabajos auestas y es recién en los últimos años que han optado por explorar lo personal, en donde la producción femenina ha crecido considerablemente, como es el caso de la productora del largometraje *Tren de juguete* (aún por estrenarse), Carolina Denegri, que realiza un autorretrato intimista en *Enagua Flor* (2011). Casualmente, ambos trabajos nos brindan una mirada hacia adentro, un aflorar de emociones que dejan de lado una construcción esquemática. Estos documentales fluyen sin una estructura delimitada, manifestando la visión y postura de la realizadora frente al tema, que es ella misma y como se relaciona con su familia y lo que la rodea. Es inevitable encontrar una conexión con el cine intimista femenino, que toca con otra sensibilidad, que va más allá de la racionalidad masculina.

---

<sup>166</sup> La presente cita proviene de una conversación sostenida con Sofía Velázquez el 24 de octubre de 2011 la cafetería de el Instituto Toulouse Lautrec.

#### 5.2.4.3. *Desde el Sonido de Rosa María Oliart*

Rosa María Oliart, sonidista cinematográfica, hace su debut con el documental *Desde el Sonido* y como tal, es a través de su labor como sonidista y el papel que cumple el sonido dentro de toda obra cinematográfica que este trabajo cobrará fuerza y estilo.

El documental empieza con una serie de hermosas imágenes del Perú, editadas bajo una pauta y ritmo basado en el sonido registrado, en busca de contraste o continuidad entre ellas. Esta aproximación no tendría porque hacernos calificar a este trabajo como autobiográfico sino fuera porque una vez que la cámara se funde, desde un atardecer playero a un túnel, la presencia de la sonidista se manifiesta físicamente frente al lente, registrando el pasar de los coches, *paneando* el micrófono al ritmo del movimiento de la cámara. La sonidista es el personaje que nos guiará por todos estos parajes, pero no es cualquier persona, es la directora-sonidista, la cual comparte con nosotros su experiencia, sus viajes, su manera de trabajar.

En este documental se reivindica al sonidista, su labor. El micrófono dentro del encuadre, pasa de ser un error a ser parte de la belleza del paisaje, se fusiona con un árbol de la amazonía, con los ambulantes del mercado. Esta visión tan solo podría venir de un sonidista, como lo es la directora, la autora. Un documental autobiográfico que sigue la línea de Eryk Rocha, la presencia autobiográfica se manifiesta en la puesta en escena, en la presencia de ella frente al encuadre cargando el micrófono y mostrándonos todo el Perú. Oliart se autorretrata como sonidista, haciendo un documental desde su visión de la realización audiovisual, esto se constata al estar la imagen a merced del sonido. El documental esta construido sobre la banda sonora, que es la que nos lleva de un lugar al otro del Perú, indistintamente, sin decirnos donde estamos, la imagen es un elemento decorativo que nos enamora pero que no nos informa. Hay un preciosismo que se manifiesta en cada encuadre, muy bien pensado y articulado que es montado a partir de la propuesta sonora, como el nombre del documental lo dice. La imagen al servicio del sonido.

En *Desde el Sonido* no hay una historia por contar, una narración lineal, tan solo son los espacios, los paisajes, las situaciones que la sonidista-directora ha captado con sus micrófonos y ha optado por compartir con nosotros. La obra de Oliart tiene como referente el cine Bening, pero también las llamadas *Sinfonías de Ciudad*, de los primeros años de existencia del documental, así como la *Trilogía Katsi* de Goddfrey Reggio.<sup>167</sup> La sonidista-directora, es un personaje, parte del paisaje, responsable de todo lo que oímos, y vemos ya que la imagen esta al servicio del sonido. Junto a *Reminiscencias* de Juan Daniel Fernández (2009), *Desde el Sonido*, es una de las principales manifestación de la experimentación dentro del documental autobiográfico en el Perú. Con estos trabajos apreciamos una línea experimental, sin una línea narrativa, ni argumental. Son las imágenes y el sonido que nos llevan por sensaciones y emociones, la presencia de la subjetividad en su propuesta más experimental.

#### 5.2.4.3. *Abuelo de Pamela Ravina*

Para finalizar quiero mencionar *Abuelo* de Pamela Ravina, joven egresada universitaria y miembro del equipo de Docuperu, la cual opta por una aproximación autobiográfica, en este su primer trabajo documental.

En *Abuelo*, ella nos habla de la relación generacional con su abuelo y su madre, para ello construye «nubes fotográficas» como ella las llama, las cuales manipula, organiza, pega. Sobre estas fotos, dialoga y reflexiona, conversando con su abuelo y su relación con él. La influencia del uso de la fotografías, que podemos rastrear en el cine de Kawase, pasando por Vega, se replica aquí. Hay planos muy similares a los utilizados por Vega en *Conversations*, es innegable la influencia visual en dicha aproximación pero al preguntarle al respecto a Ravina me confirma no haber visto este documental de Marianela. Quizás podemos afirmar que el nexo se da por el lado manual, de recuperación de memoria, del uso del archivo personal, que en estos casos son

---

<sup>167</sup> La presente cita proviene de una conversación sostenida con Rosa María Oliart el 10 de octubre de 2011 en el Starbucks de la Av. Las Flores.

fotografías, y la *subjetivización*, al utilizar estos medios, como ya comentamos en el caso de Vega.<sup>168</sup>

Pamela opta por lo autobiográfico porque lo ve como una opción narrativa que le permite expresar ese sentimiento encontrado que tiene por su abuelo. Para ello, además de las fotos, lo entrevista y selecciona extractos en donde se manifiesta el escaso cariño, que aparentemente siente hacia su nieta. La subjetividad se siente en todo el documental pero es la escena final la que todo lo dice. Se ve el reflejo de la cámara en una estantería (altar fotográfico del abuelo), una cámara inestable, inexperta, que aún temblorosa hace su primer documental en búsqueda de la estabilidad personal. La cual consigue finalmente, al verse reflejada, a la directora-camarógrafa, en dicha estantería, la cual hemos visto a lo largo del documental llena de fotografías pero en donde en ninguna aparece Pamela. Con esta documental queda constancia de su presencia en el altar fotográfico del abuelo.

Como el caso de Pamela, podemos encontrar a una serie de jóvenes estudiantes que han optado por lo autobiográfico en sus trabajos académicos, muchos de los cuales han ganado en algunos de los festivales que han surgido en los últimos años que incentivan y refuerzan la producción estudiantil y en donde los referentes a la producción nacional e internacional se manifiestan son identificables. Tal es el caso de *A un paso del cielo* de Franklin Sacca (2010) o *Coliflor* de Andrea Tudela (2011). En este último la influencia de *Los espigadores y la espigadora* de Agnes Varda (2000), en el uso del diccionario como eje dentro del trabajo es clara.

### 5. 3. Conclusiones

Este ha sido un largo periplo para llegar a la convergencia del documental con lo autobiográfico, que llega a las costas del Perú de la mano de Jiménez y Ramírez, ambos

---

<sup>168</sup> La presente cita proviene de una conversación sostenida con Pamela Ravina el 14 de octubre de 2011 en su casa.

residentes en el extranjero y que regresan a su tierra para hablar de sus raíces e identidad.

Pero el grueso de la producción que se ha venido dando en las últimas décadas no llegan del extranjero, sino más bien viene a través de jóvenes estudiantes que con el acceso a la tecnología que tienen e impregnados del individualismo de las nuevas generaciones, se aproximan a lo autobiográficos de forma natural, permitiéndoles hablar de su entorno, sus realidad, sus problemas.

Dentro de todo este panorama, hemos encontrado algunos de ellos que cuentan con varios trabajos de esta línea, como Marianela Vega o Leonardo Sagástegui, y otros tantos que no se han aproximado tan solo en una oportunidad. En esta tesis hemos analizado algunos de los documentales más representativos de esta década, considerando que se podría profundizar más en este tema que inevitablemente seguirá creciendo, como se ha venido dando en los últimos años.

## CONCLUSIONES GENERALES

Definir que es documental, qué es autobiográfico y qué es documental autobiográfico son tareas complicadas, con muchas aristas, muy difíciles de delimitar ya que, al ser géneros vivos, estos están en constante cambio. Mientras un teórico delimita algo, los realizadores siguen experimentando y complejizando las características del mismo. Creo que el caso de Bill Nichols, en su intento por delimitar los modos del documental, es el ejemplo más palpable de ello, por lo que no nos debe sorprender que de acá a unos años, deje de hablar de seis modos y estos se conviertan en ocho o diez.

Lo que si hemos podido delimitar es que el origen de lo autobiográfico viene de la literatura y así como este invadió las otras artes, llegó a lo cinematográfico. Al no poder definir con precisión al documental autobiográfico, mencionó los elementos que lo caracterizan y que tipos de producciones autobiográficas podemos encontrar:

1. Dentro de mi investigación he encontrado cinco tipos de trabajos autobiográficos: el diario fílmico, el retrato, la historia oficial versus la familiar, la carta filmada y el cine ensayo. Dentro de la producción peruana, podemos reconocer ejemplos de todos ellos, siendo el tipo retrato es más utilizado en el Perú. Cabe resaltar un sexto tipo, la autoficción, la cual no fue analizada a profundidad en esta investigación ya que nos limitamos tan solo a la producción documental.
2. Desde la imagen de Jean Rouch y Edgar Morin frente al lente, la presencia del yo se ha manifestado de múltiples y creativas formas, en donde el paso de la objetividad de la década de los sesentas, ha ido dejando lugar a la subjetividad de los ochenta. Pero es dentro de lo autobiográfico que esta manifestación del yo involucra aún más al realizador, haciendo girar la historia alrededor suyo, siendo él el protagonista, como hemos mencionado previamente. En el Perú, como en Latinoamérica han tenido que pasar cerca de dos décadas para que comienza a ser valorada la presencia del autor, debido a la influencia del Tercer Cine, el cual ha llevado a nuevos límites la

experimentación con el yo, como es el caso de Albertina Carri o del propio Juan Alejandro Ramírez.

3. Aunque no podemos vincular directamente un estilo autobiográfico con lo masculino o femenino. Si podemos decir que hay una mayor producción de documentales emotivos, que hablan sobre el dolor, el sufrimiento, el salir del closet en la producción femenina o gay, mientras los hombre utilizan la ironía, el sarcasmo, el burlarse de si mismo para tocar temas personales. En el Perú hemos visto a Mary Jiménez en el primer caso y a Leonardo Sagástegui en el segundo.
4. Dentro del documental latinoamericano, y en especial el peruano, el tema de la memoria es clave dentro de su producción y es a través de lo autobiográfico que ha alcanzado un nuevo enfoque. Históricamente han sido los grupos de poder los que han escrito y filmado la historia, el Tercer Cine se presentó para dar un nuevo enfoque dentro de nuestra realidad, pero es ahora a través del yo del autor, que esta historias se abordan. Son los hijos de ex militantes de izquierda, desengañados de los ideales que tenían sus padres, ahora encarcelados o desaparecidos, como en Argentina y Chile, los que cuentan su versión de la historia oficial, es Patricio Guzmán quien nos cuentan como vivió el golpe de estado a Allende o Alejandro Cárdenas quien narra la historia familiar de su padre, Peter Cárdenas, versus la versión oficial en donde solo se le conoce como el numero dos del MRTA.
5. Finalmente, apreciamos como algunos directores utilizan el documental como catalizador, liberador de problemáticas, de experiencias traumáticas o cuentas pendientes que no les permiten estar en paz consigo mismo. Tal es el caso de Omar Quezada con *El perdón* o Mary Jiménez con su díptico autobiográfico.

Para que esta producción haya sido posible, se han tenido que dar una serie de elementos que han acabado gestando la producción documental por un lado y la autobiográfica, mas específicamente. Por un lado el consumo y por otro la producción:

1. El consumo de documental, hace unos años imposible, cada vez es más abundante, podemos mencionar una serie de espacios físicos y virtuales que lo ofrecen:

a) la presencia de salas alternativas, como el CAFAE o el Cine Club de Pueblo Libre, permite la exhibición y disfrute de trabajos documentales tanto peruanos como internacionales.

b) El internet, canales como vimeo o youtube nos permiten visionar desde clásicos como *Nanook del norte* (1922) o *El hombre de la cámara* (1929) hasta trabajos estudiantiles y amateurs. También debo mencionar que podemos encontrar una serie de documentales *on line* que podemos descargar. Muchos de los documentales utilizados para esta investigación los he descargado de la *web*.

c) La piratería y Polvos Azules, la existencia del *Pasillo 18* es un elemento importante para los cinéfilos y en mi caso en particular, el complemento para conseguir filmografía para dictar mis clases, hacer mi investigación de tesis y tener referentes para mi siguiente proyecto.

d) El incremento considerable de festivales y muestras de cine peruano en los últimos años, en donde en su mayoría hay una muestra de documental.

e) Finalmente, la presencia en salas comerciales de documentales, incluso de documentales peruanos es un hecho importante a resaltar, en donde el inminente estreno de *Desde el Sonido* de Rosa María Oliart, no hace sino ser positivos en relación al futuro documental.

2. Por el lado de la producción:

- a) los avances tecnológicos, son un elemento clave, desde las cámaras de video, que ahora las encontramos dentro de un celular que nos permiten estar constantemente registrando nuestro cotidiano, como hacía (y hace) Jonas Mekas hasta las nuevas cámaras Canon 7D o 60D, que registran Full HD, cámaras de gran calidad cuyo costo no excede los 2000 dólares. En relación a la edición *on line*, la existencia de un abanico de programas desde los más sencillo, como el Movie maker, hasta los profesionales como el Avid, los cuales se pueden instalar fácilmente en computadoras personales.
- b) La difusión y exhibición es posible por un lado por los espacios alternativos que hemos mencionado antes, además de los canales de video por Internet, en donde un video viral puede llegar a tener más de un millón de visitas, numero inalcanzable para cualquier producción peruana que se exhiba por un circuito comercial.
- c) Finalmente, los cursos de documental en institutos y universidades, permiten un numero de producciones anuales importantes, en donde lo autobiográfico ha estado siempre presente, yendo en aumento en los últimos años.

Dentro de la producción autobiográfica en el Perú he encontrado una serie de características:

1. La presencia de más de cincuenta documentales autobiográficos producidos en el Perú y delimitados como tales, al cumplir con las características mencionadas a lo largo de esta investigación.<sup>169</sup> Para llegar a ello, he tenido que revisar la labor de una serie de teóricos internacionales del documental, ya que lamentablemente en el Perú no existe ningún libro que hable sobre el documental peruano y menos aún su vertiente autobiográfico, tan solo existe un artículo al respecto, escrito por Emilio Bustamante.

---

<sup>169</sup> Anexo 1

2. El grueso de la producción de cortometrajes viene del lado de los estudiantes de universidad e institutos, mientras la producción de largometrajes son producidos, casi en su totalidad, en el extranjero. Los realizadores que cuentan con mayor producción son: Marianela Vega, Leonardo Sagástegui, Mary Jiménez y Juan Alejandro Ramírez.
3. La importante presencia femenina dentro de esta producción, responsable de casi el cincuenta por ciento, las cuales abordan preocupaciones de genero y de identidad, con una sensibilidad y estilo muy particular.<sup>170</sup>
4. Las diversas formas de aproximación que encontramos dentro de lo autobiográfico peruano, desde las entrevistas a familiares, el uso de la voz en off para ir guiándonos durante la duración del trabajo, hasta propuesta más experimentales, en donde la presencia del realizador no es directa sino se da a través del lenguaje cinematográfico. Además del uso de material de archivo, en especial de las fotografías para reafirmar su memoria, la historia familiar. Siendo el caso de más extremo el de *Reminiscencias*, en donde el integro del documental es material de archivo. Otro elemento que apreciamos es la utilización creativa de la animación, característica contemporánea dentro del documental, imposible de apreciar en décadas pasadas. Todos elementos característicos dentro del documental contemporáneo.
5. La preocupación social, inherente al cine latinoamericano, se mantiene a través de nuevas aproximaciones, en donde el realizador se involucra de manera más directa y vivencial, cuestionándose su presencia y rol dentro de las desigualdades sociales, como es el caso de Malena Martínez, en *Felipe Vuelve*.

---

<sup>170</sup> Anexo 3, gráfico 4

6. Dentro de la producción, la producción limeña es casi responsable de la totalidad de la producción, dejándose extrañar la producción del resto del país. Esto quizás se debe a la visión clásica que aún se tiene del documental, tanto por el público como por un importante número de realizadores los cuales aun no aceptan la presencia de la subjetividad dentro de este. Por ello digo que lo autobiográfico aún se encuentra en un proceso formativo, en donde aún no es llamado por su nombre, el grueso de la producción es estudiantil, limeña y en forma de cortometraje.
7. Encontramos por lo menos un ejemplo de cada uno de los tipos de documentales autobiográficos identificados: retratos (43 documentales), cine ensayo (6 documentales), diario fílmico (3 documentales) y un documental, tanto de carta filmada como de historia oficial vs. historia familiar.<sup>171</sup>

No puedo terminar esta investigación sin mencionar nuevamente la poca información que en relación al documental peruano existe, y el acceso limitado a la producción documental de décadas pasadas. De no pertenecer a la asociación Docuperu y el tener la posibilidad de comprar libro sobre documental en el extranjero, mi labor de investigación hubiera sido aún más dificultosa. Esta carencia y vacío documental me afectan directamente, como docente, realizador e investigador, y es responsable de que haya terminado escribiendo esta tesis al respecto y vea necesario el editar un libro sobre dicho tema, como memoria audiovisual de nuestro país.

---

<sup>171</sup> Anexo 3, gráfico 3

**ANEXO 1**  
**LISTADO DE DOCUMENTALES AUTOBIOGRÁFICOS**  
**PERUANOS**

**1984**

*Del verbo amar*. Largometraje documental. Mary Jiménez (directora). Perú-Bélgica.

**1995**

*Me dicen Yovo*. Mediometrage documental. Juan Alejandro Ramírez (director). Perú.

**1997**

*Loco Lucho*. Largometraje documental. Mary Jiménez (directora). Perú-Bélgica.

**1999**

*Muy lejos de aquí*. Mediometrage documental. Juan Alejandro Ramírez (director). Perú.

**2001**

*Espacio-tiempo*. Cortometraje documental. Alberto Wagner (director). Perú.

**2002**

*Away*. Cortometraje documental. Marianela Vega (directora). Perú: PUCP.

*Reino*. Cortometraje documental. Rodrigo Otero (director). Perú.

*Un día*. Cortometraje documental. Leonardo Sagastegui (director). Perú: Universidad  
Federico Villareal.

**2003**

*Mito*. Cortometraje documental. Jean Alcócer (director). Perú: PUCP.

**2004**

*31,27,23*. Cortometraje documental. Fabiola Figueroa (directora). Perú: Universidad de Lima.

*Diario de la calle*. Cortometraje documental. Barbara Keller y Kristy Li Puma (directoras). Perú: PUCP.

*Distancia*. Cortometraje documental. Marianela Vega (directora). Perú.

*Olvidos y reencuentros*. Cortometraje documental. Alejandro Guerrero Torres (director). Perú: Universidad de Lima

*Retazos*. Cortometraje documental. Vicky Arias, Betty Rodríguez, Miguel Idme y otros (director). Arequipa, Perú: Docuperu.

*Volviendo*. Mediometrage documental. César Gómez-Sánchez (director). Perú: PUCP.

**2005**

*30*. Cortometraje documental. Mauricio Godoy (director). Perú.

*Conversation*. Cortometraje documental. Marianela Vega (directora). Perú.

*En el día de los enamorados*. Cortometraje documental. Leonardo Sagástegui (director). Perú.

*Los álamos*. Cortometraje documental. Fabricio Rebatta (director). Perú.

*Mi lugar*. Cortometraje documental. Isabel Madueño (directora). Perú: Universidad de Lima.

**2006**

*Alguna tristeza*. Mediometrage documental. Juan Alejandro Ramírez (director). Perú.

*Alias Alejandro*. Largometraje documental. Alejandro Cárdenas (director). Alemania-Perú.

*A mi manera*. Cortometraje documental. Izabel Pajuelo (directora). Perú: PUCP.

*Andun*. Mediometrage documental. Rodrigo Otero (director). Perú.

*El perdón*. Mediometrage documental. Omar Quezada (director). Perú: PUCP.

*La espera de Ryowa.* Mediometrage documental. Cynthia Inamine y Raúl del Busto (directores). Perú.

## 2007

*Conversations II.* Cortometraje documental. Marianela Vega (directora). Perú.

*Sueños binarios* Cortometraje documental. Lilia Villafuerte (directora). Perú-España.

*Sueños lejanos.* Largometraje documental. Alejandro Legaspi (director). Perú.

## 2008

*Papá.* Cortometraje documental. Mauricio Godoy (director). Perú.

## 2009

*De Pizarros y Atahualpas.* Largometraje documental. Carlos Marqués (director). España-Perú.

*Felipe Vuelve.* Largometraje documental. Malena Martínez (directora). Perú-Austria.

*Mirada Tusán.* Cortometraje documental. Jonatan Relayze (director). Perú.

*Periferias interiores.* Cortometraje documental. Sergio García Locatelli (director). Perú-España.

*Un héroe inmortal.* Cortometraje documental. Fernando Gutiérrez (director). Perú.

*Yakumama.* Cortometraje documental. Nelida Ayay (directora). Cajamarca, Perú: Docuperu.

## 2010

*Abuelo.* Cortometraje documental. Pamela Ravina (directora). Perú: Docuperu.

*Americano.* Largometraje documental. Carlos Ferrand (director). Perú-Canadá.

*A un paso del cielo.* Cortometraje documental. Franklin Sacca (director). Perú: Toulouse Lautrec.

*Casa de cambio.* Cortometraje documental. Eliana Otta (director). Perú.

*El niño del Cusco*. Largometraje documental. Carla García y Ricardo Ayala (directores). Perú.

*En Amor Arte*. Cortometraje documental. María Rosa Chang (directora). Perú: Toulouse Lautrec.

*La frontera*. Largometraje documental. Salomón Senepo (director). Perú.

*Llunt*. Cortometraje documental. Alba Pascual (directora). Perú: Docuperu.

*Pa' otro día será*. Cortometraje documental. Carmen Montoya (directora). Perú: Docuperu.

*Reminiscencias*. Largometraje documental. Juan Daniel Fernández (director). Perú-Argentina.

## 2011

*Autorretrato sonoro*. Largometraje documental. Manongo Mujica (director). Perú.

*Bolognesi 711*. Cortometraje documental. Romulo Franco (director). Perú.

*Camino de la esperanza*. Cortometraje documental. Marianella Pantoja (directora). Perú: Toulouse Lautrec

*Coliflor*. Cortometraje documental. Andrea Tudela (directora). Perú: Toulouse Lautrec.

*Desde el sonido*. Largometraje documental. Rosa María Oliart (directora). Perú.

*Enagua Flor*. Cortometraje documental. Carolina Denegri (directora). Perú.

*En el 93*. Mediometraje documental. Carlos Benvenuto (director). Perú.

*Soy eterno*. Cortometraje documental. Sofía Velázquez (directora). Perú.

**ANEXO 2****FICHA DE DOCUMENTALES ANALIZADOS****ABUELO** de Pamela RavinaFicha técnica

Año de producción: 2010

Duración: 10 min.

Dirección: Pamela Ravina Revolledo

Producción: Fabiola Sialer Cuevas

Producción Ejecutiva: José Balado Díaz

Sonido Directo: Pamela Ravina Revolledo

Cámara: Mauricio Godoy Paredes y Pamela Ravina Revolledo

Edición: Fabiola Paredes, Pamela Ravina Revolledo, Jean Alcócer Palacios

Ingeniero de Sonido: Takuo Shima

Estudio de sonido: Audiolab Studios

Sinopsis

Existen muchas razones para estar molesta con mi abuelo. Hay muchas historias que se cuentan de antes de que yo naciera. *Abuelo* es una pieza documental en que camino de puntillas, de reversa, en mi memoria para encontrarme con mis propias razones para ese desamor, acariciarlas un rato y dejarlas partir. Vuelvo a mi historia familiar y a mi relación con ese anciano conflictivo y contradictorio que es Félix Revolledo, mi abuelo.

**ALGUNA TRISTEZA** de Juan Alejandro RamírezFicha técnica

Año de producción: 2006

Duración: 41 min.

Dirección: Juan Alejandro Ramírez

Guión: Juan Alejandro Ramírez

Edición: Juan Alejandro Ramírez

Fotografía: Juan Alejandro Ramírez

Sonido: Julián Ramirez-Bierring

Producción: Productora: OTROtono

### Sinopsis

En 1936, durante el desarrollo de las Olimpiadas de Berlín, el equipo de fútbol peruano superó al austríaco por cuatro goles a dos. Horas después, un comité formado por europeos decide que el partido debe jugarse de nuevo. Se habla de irregularidades, pero no del escándalo que significa que un grupo de cholos y negros derrote a los atléticos arios en semejante contexto. Los jugadores peruanos no aceptan el fallo y regresan a su tierra. En Perú, son recibidos como héroes. Esta es una de las viñetas que componen *Alguna tristeza*. Es la primera, y se cuenta acá como muestra. Después, algunos personajes (Melquíades, Lizárraga, Ira, el director, su padre) y algunos espacios (la costa, la montaña, la selva). Y la interacción que un montaje virtuoso y decididamente emotivo puede establecer entre ellos. Sin ataduras, Juan Alejandro Ramírez esparce y recopila signos sin detener nunca el flujo de imágenes, palabras y música de su película pero sin abandonarse tampoco a una deriva infinita. *Alguna tristeza* es inclasificable, sí, pero no declama esa condición con el frenesí de tanto audiovisual contemporáneo.

**ALIAS ALEJANDRO** de Alejandro Cárdenas

### Ficha técnica

Año de producción: 2006 (Estreno en Lima)

Duración: 93 min.

Dirección: Alejandro Cárdenas-Amelio

Cámara: Florian Schilling

Edición: Cuini Amelio-Ortiz Música: Zort

Producción: Sabotage films y ZDF

### Sinopsis

Alejandro es hijo de Peter Cárdenas Schulte, condenado a cadena perpetua en la Base Naval del Callao por pertenecer al grupo armado MRTA. Alejandro nació en Lima y se separó de su padre en 1979 cuando tenía dos años. Un buen día decide emplear la cámara para descubrir cómo es, en verdad, su progenitor y viaja de Alemania a Perú en busca de respuestas. El resultado es una odisea íntima y emocional que titula con el nombre guerrillero que usaba su padre, su propio nombre: *Alias Alejandro*

### **AWAY** de Marianela Vega

#### Ficha técnica

Año de producción: 2002

Duración: 12 min.

Escrito, producido, animado y dirigido por Marianela Vega Oroza

### Sinopsis

*Away* combina la animación y el video en forma de un diario personal en el que se explora el proceso interno que implica adaptarse a un nuevo lugar -al que uno no pertenece- y las ideas, sentimientos y conflictos que surgen del contacto con este nuevo espacio.

### **CONVERSATIONS** de Marianela Vega

#### Ficha técnica

Año de producción: 2005

Duración: 6 min.

Escrito, producido y dirigido por Marianela Vega Oroza

### Sinopsis

Un diálogo íntimo entre madre e hija en el que se confrontan decisiones pasadas, miedos presentes y expectativas del futuro. Esta conversación surge de un proceso en el que la directora se enfrenta al testimonio de su madre - recibido desde lejos en cintas de audio- y lo contrasta con sus propios cuestionamientos a través de un recorrido por imágenes de archivos familiares.

## **CONVERSATIONS II** de Marianela Vega

### Ficha técnica

Año de producción: 2007

Duración: 16 min.

Dirección y Producción: Marianela Vega Oroza.

Cámara y Sonido directo: Marianela Vega Oroza.

Animación: Maru Buendía-Sentíes, Luis Domínguez, Glenn Eanes, Gustavo Saavedra.

Edición: Marianela Vega Oroza.

Post producción sonora: Román Marticorena, Martín Choy.

Música: Martín Choy

### Sinopsis

Conversations II es una mirada íntima al universo femenino, un recorrido en el tiempo a través de imágenes evocadoras y testimonios de mujeres de una misma familia. La búsqueda personal de una hija en la vida de su madre y abuela, contrastando los sueños, visiones y experiencias de tres generaciones.

## **DEL VERBO AMAR** de Mary Jiménez

### Ficha técnica

Año de producción: 1984

Duración: 85 min.

Dirección: Mary Jiménez

Cámara: Reymon Fromont

Sonido: Guillermo Palacios

Guión: Nadine Castagne

Edición: Frances Duez, Suzanne Reneau, Lisette Nagy

Efectos sonoros: Henri Morelle

Productor ejecutivo: Carloe Courtoy

Equipo de producción en Perú: Alberto Durant, Andres Malatesta

Producción: Les productions de la Phaléne Belgium, Le centre de l' Audio-visuel á Bruxelles Belgium, Perfo Studio, Lima Perú

### Sinopsis

Ella que hizo todo para ganar el amor de su madre, para corresponder a la imagen deseada. Todo!... llego tan lejos que se convirtió en alguien que ella no quería pero a pesar de ello el amor permanecía insatisfecho, irrealizable. Hasta que decide, por primera vez en su vida, hacer lo que ella desea, abandona sus estudios y se va a Europa a estudiar cine, ahí ella se convenció de que cuando su madre vea sus films la volvería a amar de nuevo. Pero, poco tiempo antes de producir su primera película, su madre muere accidentalmente.

Diez años después ella decide contar esta historia en un film en el que ella retorna a Perú con una cámara para encontrar a la gente y a los lugares que fueron testigos de su historia. Ella fui yo...hace 10 años...su madre la mía.

**DESDE EL SONIDO** de Rosa María Oliart

### Ficha técnica

Año de producción: 2011

Duración: 50 min.

Dirección: Rosa María Oliart

Producción ejecutiva: Rosa María Oliart

Dirección de fotografía: Miguel Piedra

Edición: Julio Wissar

Dirección de sonido: Rosa María Oliart

### Sinopsis

Es un documental de contemplación y descubrimiento de la sonoridad de diferentes espacios naturales y culturales del Perú. La sonidista lleva al espectador por un viaje sonoro en las diferentes regiones del Perú mostrando la riqueza sonora del país

**DISTANCIA** de Marianela Vega

### Ficha técnica

Año de producción: 2004

Duración: 11 min.

Dirección y Producción: Marianela Vega Oroza.

Cámara: Kiko Sánchez Monzón y Marianela Vega Oroza

Sonido directo: Marianela Vega Oroza

### Sinopsis

*Distancia* es una despedida y una búsqueda. La despedida de un espacio y el tiempo que éste alberga -un tiempo pasado, distante-. Y una recolección de recuerdos, palabras y objetos, buscando reconstruir este tiempo antes de continuar.

Todo paso adelante implica una mirada hacia atrás.

**EL PERDÓN** de Omar Quezada

### Ficha técnica

Año de producción: 2005

Duración: 33 min.

Dirección: Omar Quezada

Edición: Camila Ampuero y Omar Quezada

Cámara: Monica Panta y Cristian Acuña

Sonido: Ángel Dávila

Producción: José Bernaola

Entrevistas: Steve Edulcen, Javier Marroquin, Christian Nakasone, Giancarlo Poma, Carlos Remy y Javier Tapia

### Sinopsis

Un hombre busca a un excompañero de colegio que padecía sordera para disculparse por haberse burlado de él.

### **EN EL DÍA DE LOS ENAMORADOS** de Leonardo Sagástegui

#### Ficha técnica

Año de producción: 2005

Duración: 7 min.

Dirección: Leonardo Sagástegui

Guión: Leonardo Sagástegui

Cámara: John Pacheco y Leonardo Sagástegui

Producción: Leonardo Sagástegui

### Sinopsis

Documental donde dos tipos quieren aprovechar el día de los enamorados para iniciar un negocio, pero la realidad les dará de golpe en la cara.

### **FELIPE, VUELVE** de Malena Martínez

#### Ficha técnica

Año de producción: 2009

Duración: 67 min.

Dirección: Malena Martínez

Guión: Malena Martínez

Dirección de Fotografía: Malena Martínez

Música: Oliver Wallner

Montaje: Malena Martínez

#### Sinopsis:

Male, inmigrante en Austria, viaja a Cusco para filmar a un personaje de su niñez: Felipe Valer, indígena quechuahablante, que fue el último pongo en la ex-hacienda de su abuela, ha sido echado luego de 39 años de servicios por el tío Augusto. Con la ayuda de Loti, su madre, quien lo conoce desde su niñez, lo buscan y esperan sin éxito. El último intento será ir a Chifya, comunidad campesina donde vive Feli, hija menor de Felipe.

#### **LOCO LUCHO** de Mary Jiménez

##### Ficha técnica

Año de producción: 1998

Duración: 59 min.

Dirección: Mary Jiménez

Guión: Mary Jiménez

Asistente de dirección: Nicole Borgeat

Cámara: Remon Fromont, Nicole Borgeat, Alejandro Legaspi

Sonido: Pierre Mertens, Pancho Adrianzén

Edición: Yves Van Herstraeten

Producción: Kathleen de Bethune, Karine de Villers, S.O.S

#### Sinopsis

Mary regresa a Perú y a su familia con su anterior película como regalo a su padre, Lucho Jiménez, un señor de ochenta años con mucha vitalidad. Le propone realizar un viaje en caravana hacia su pasado llevándolo a lugares donde pasaron su vida juntos; haciendo preguntas que nunca hizo sobre su historia, la de su familia y sobre la muerte de su madre. Durante el rodaje de la película, Mary se entera de que su padre tiene un

nuevo compromiso con una mujer mucho más joven que él y que esta a punto de adoptar el hijo de su nueva esposa que fue entregado a otra familia.

### **ME DICEN YOVO** de Juan Alejandro Ramírez

#### Ficha técnica

Año de producción: 1995

Duración: 35 min.

Dirección: Juan Alejandro Ramírez

Edición: Juan Alejandro Ramírez

Fotografía: Juan Alejandro Ramírez

Sonido: Serge Iván Adeoko

Música : Pepe Wemba, Pierre Akendengue

Producción : Juan Alejandro Ramírez

#### Sinopsis

El autor de este documental llegó a Benin, en el África Occidental, con la intención de hacer fotos durante dos semanas, pero acabó quedándose dos meses rodando este «diario visual» de sus peripecias. El viajar en solitario, y ser de una raza y cultura a las que los nativos no estaban acostumbrados le llevó a situaciones y reflexiones que otros viajeros no parecían vivir. La conclusión alcanzada es que todos los habitantes del llamado Tercer Mundo comparten una misma experiencia colectiva y que las cosas que les acercan son más que las que parecen separarlos.

### **MUY LEJOS DE AQUÍ** de Juan Alejandro Ramírez

#### Ficha técnica

Año de producción: 1999

Duración: 40 min.

Dirección: Juan Alejandro Ramírez

Guión: Juan Alejandro Ramírez

Edición: Juan Alejandro Ramírez

Música : Septeto Habanero, Jaipur Kawa Brass, Fernando Sor

Producción y cámara: Juan Alejandro Ramírez y Christina Bierring

### Sinopsis

La cámara, como diario de viajes del director en los recorridos fuera de su país y a través de la India, nos muestra imágenes que nos guían a una reflexión y contemplación de la amistad, la alienación y la patronización de los países llamados «Tercer Mundistas» por los países desarrollados.

### **SOY ETERNO** de Sofía Velásquez

#### Ficha técnica

Año de producción: 2011

Duración: 5 min.

Dirección: Sofía Velásquez

Guión: Sofía Velásquez

Producción: Mercado Central

### Sinopsis

La reconstrucción de una memoria a través de la música, el espacio, los recuerdos y la ausencia de ellos.

### **UN DÍA** de Leonardo Sagástegui

#### Ficha técnica

Año de producción: 2002

Duración: 19 min.

Escrito, producido y dirigido por Anónimo (Leonardo Sagástegui)

### Sinopsis

Un joven sin oportunidades se pasa todo el día sin hacer nada aparentemente trascendente por su vida. Mientras tanto, concursa en un programa de TV.



### ANEXO 3

## GRÁFICOS Y ESTADÍSTICAS

A partir de un universo de 54 documentales autobiográficos peruanos, producidos entre 1984 y 2011.

**GRÁFICO 1**

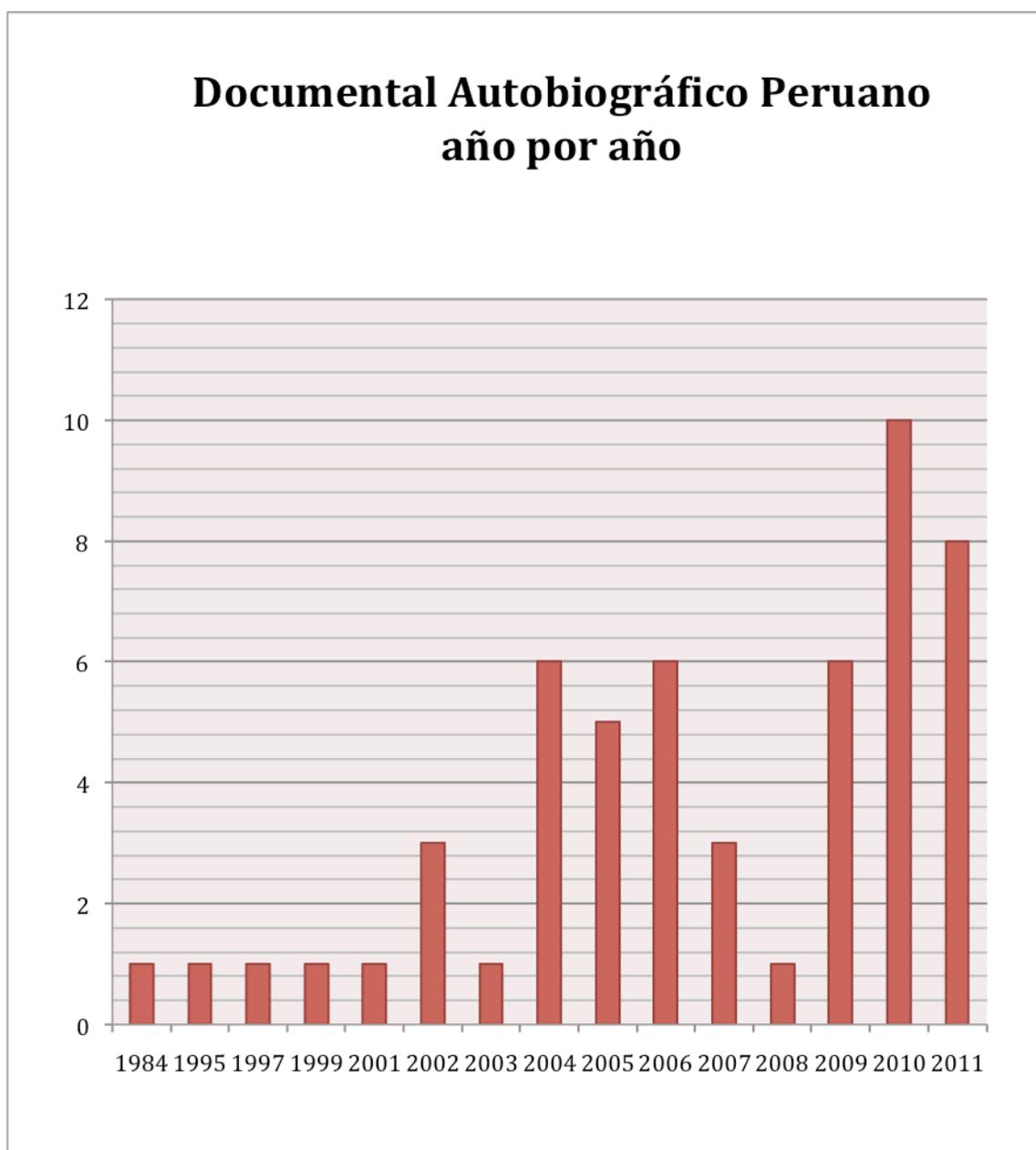


GRÁFICO 2

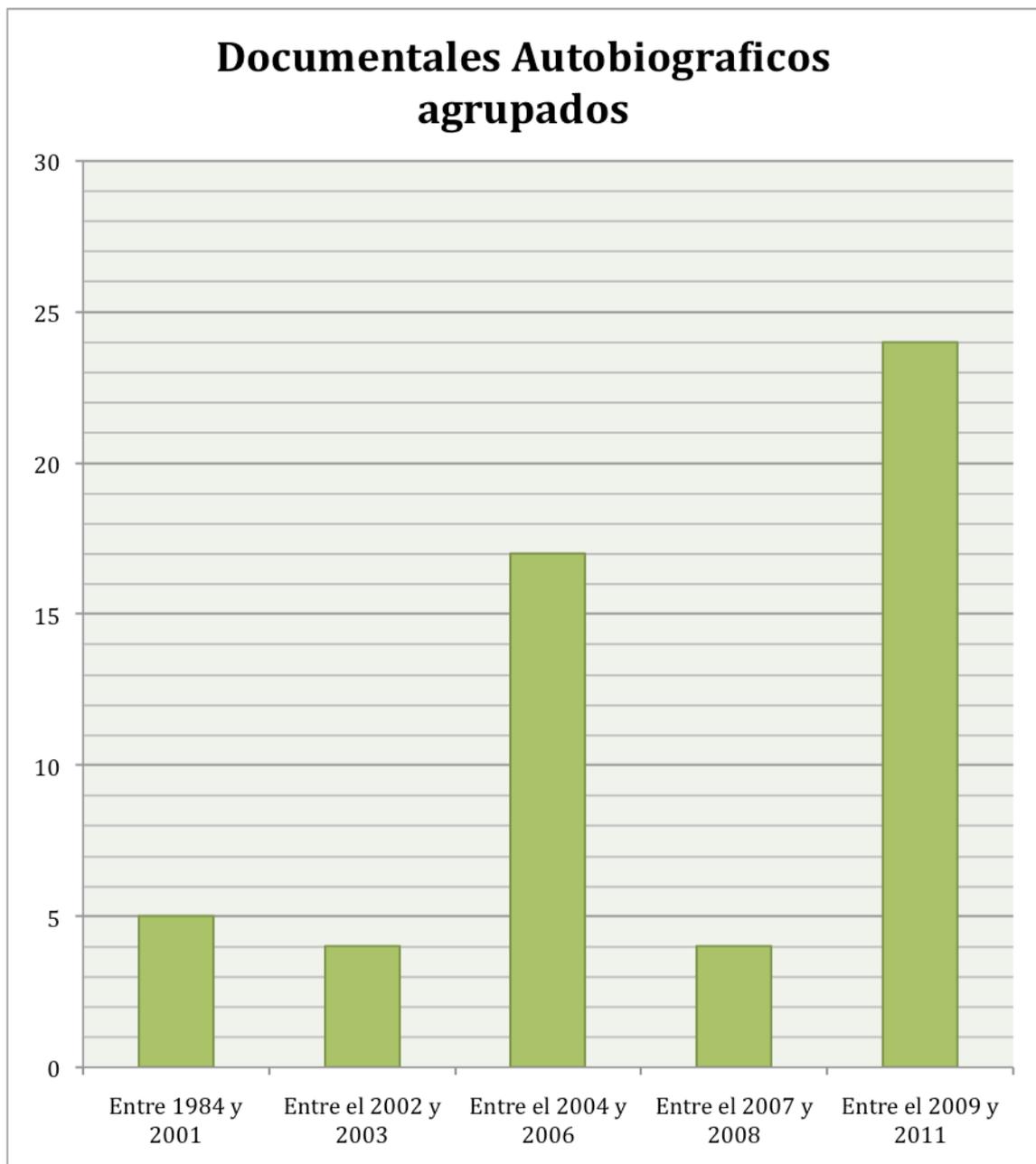


GRÁFICO 3

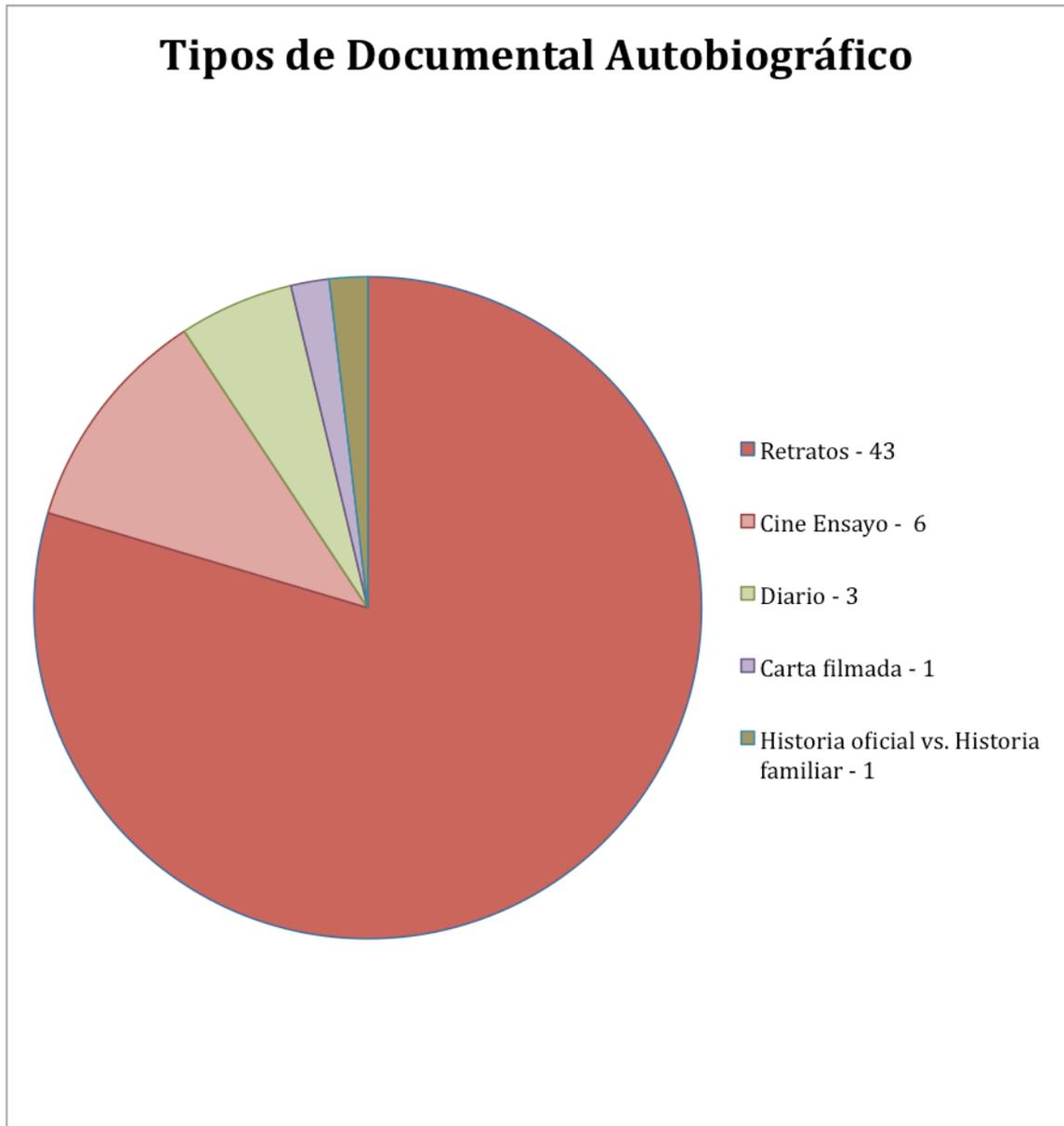
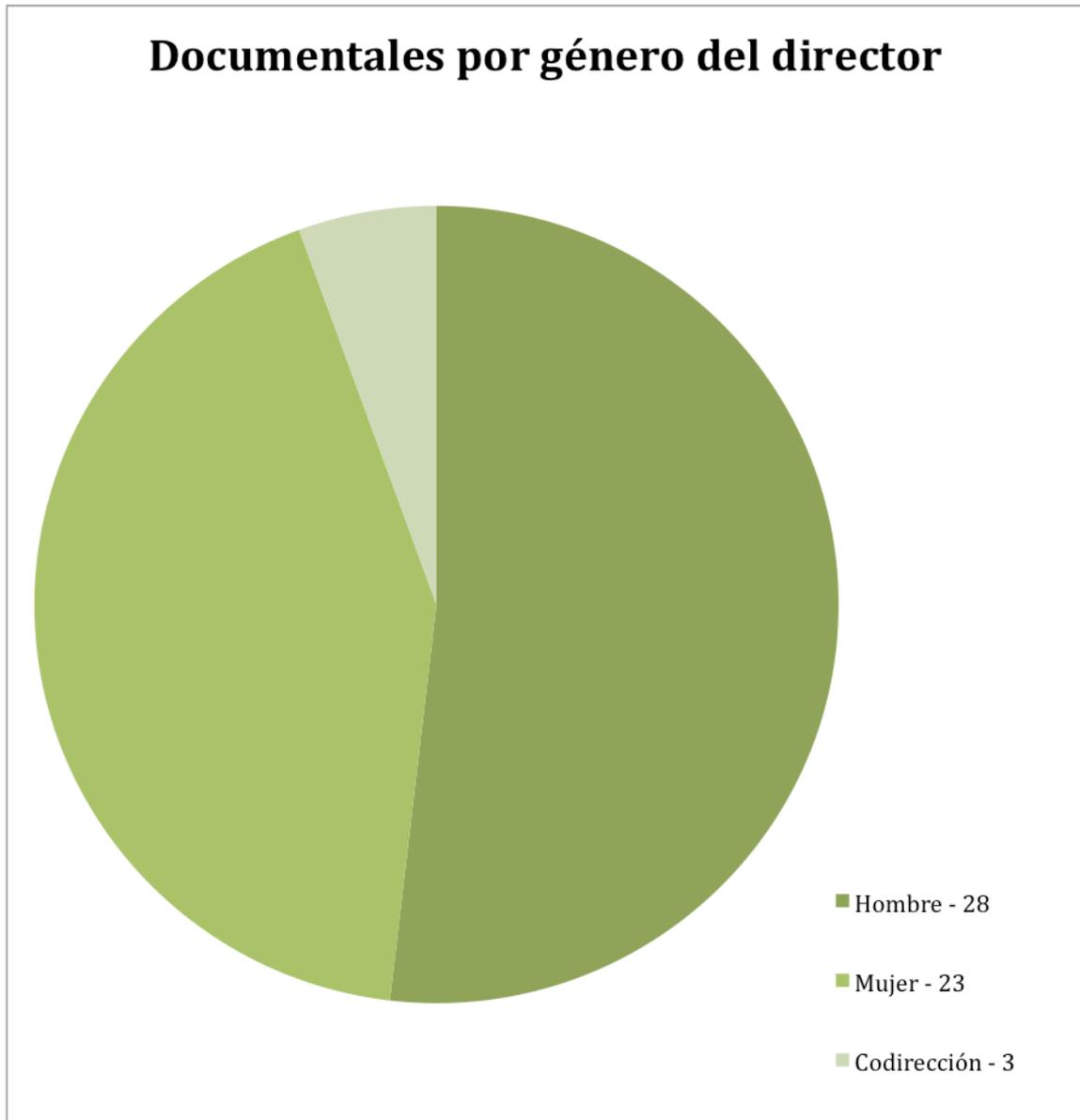


GRÁFICO 4



## ANEXO 4

## ENTREVISTA VÍA E-MAIL A JUAN ALEJANDRO RAMÍREZ

**MAURICIO GODOY: ¿Quería comenzar preguntándote como surge el cine como medio de expresión para ti, al venir de otras artes, el hecho de que el cine tenga algo de todas haya ayudado, en todo caso que te permite explorar el cine?**

JUAN ALEJANDRO RAMÍREZ: Encontré un e-mail tuyo del 2005 y me hacías una pregunta similar. Al pie lo que me parece debo haber escrito en respuesta y que se mantiene invariable hasta el presente.

Desde muy joven pinté, hice foto fija, toqué guitarra clásica, me interesaron las humanidades y la introspección. En un momento me di cuenta que lo acumulado, todas esas habilidades, intereses y pasiones hacían el transito al cine (que yo practico) bastante natural.

En lo formal, este parcialmente se origina en la escasez de recursos: me encanta filmar en 16mm por varias razones, y por eso desde un principio era inevitable que yo hiciera todo. Esta manera muy difícil de trabajar me terminó por fascinar pues me daba gran libertad, como por ejemplo: el poder esperar horas para hacer una sola toma. Me he acostumbrado a esta modalidad, al punto que no veo que pueda hacer lo que hago de otra manera. Así, para mí siempre ha sido natural el escribir, filmar, hacer sonido, editar y musicalizar mi material en su totalidad.

En relación al contenido, finalmente tuve la opción de presentar --en un medio que me dejaba manejarlo a mi gusto además de ser rico en imagen y sonido, una aproximación a como se siente algo; de ofrecer mi visión sobre algo que me preocupa y en la manera en que estas se ven en «este lado del mundo». Y también, acercarme a lo que Herzog llama «verdad poética» versus la verdad de la ciencias sociales, las que tienen una naturaleza mas de laboratorio.

**MG: Tu presencia y punto de vista en tu obra es clarísimo, ¿cómo llegas a ser parte de ella? Te lo pregunto porque mucha gente se cuestiona aún el aparecer o no al abordar un trabajo, buscando esa llamada «objetividad» que creo que coincidimos no existe. Se dice que al trabajar lo autobiográfico inevitablemente hay una puesta en escena de por medio. ¿Cómo lo ves tú?**

JAR: Pienso que mis películas son híbridos, no son Cinéma Vérité, ni «documentos». En verdad nunca me ha interesado «documentar». Me interesa hacer el retrato de condiciones y no de personajes, el ir sumando elemento tras elemento para llegar a una conclusión poética sobre algo en lo que me parece tener una visión (u opinión) No confío en las propuestas que se reclaman poseedoras de una verdad final pues no creo que existan --y mucho menos en el cine. The Minessotta Declaration lo dice de manera algo brutal, pero sin duda certera: «[...] the so-called Cinema Verité is devoid of verité. It reaches a merely superficial truth, the truth of accountants».

Algunos dicen que transito por las fronteras de la ficción. Yo pienso que hago ficción. Trabajo con guiones en el sentido más humilde y literal. Como una suerte de escritor-patrón que describe en detalle lo que se verá en el producto final. Es así que he leído propuestas que algunos colegas (documentalistas) llaman guión, y no nos parecemos. En mi caso, como en el cine de ficción, el guión es un texto repleto de imágenes, escenas imprescindibles, música, etc. ya definidas, que se mantendrán fieles (casi siempre) hasta el corte final. Por lo general, 80-90 % de todas las imágenes están ya «pensadas» en detalle desde antes de filmar un solo cuadro. Trabajo *storyboards*, que por lo general son un garabato de la escena aliñada con bastante descripción técnica: encuadre, dirección y tipo de movimiento de cámara, duración, iluminación (natural solar o ambiente no-solar, ángulo y hora del día), tipo de lente, profundidad de campo (apertura), *pull focus*, etc. Esto obviamente es flexible y se reajustara a la situación real para obtener resultados óptimos.

Siempre explico lo que hago, de lo que se trata y --sin desmerecer a quienes generosamente y con mucho entusiasmo han trabajado conmigo, no creo que me entiendan a cabalidad. Y les doy la razón: me ven solitario, sin un *crew*, sin sonido directo, sin «circo» de producción, a lo más con un asistente. No ven mi trabajo como «cine» sino a lo más quizás, como un evento fotográfico. Si les pido que se desplacen, que ejecuten ciertos movimientos, noto que lo hacen o sin mayor inhibición, o bien sin certeza de lo que les he pedido, lo que para mi se traduce en una reacción que me encanta por lo candida y su gran frescura. Me agrada que no sientan la presión que un despliegue aparatoso (que he visto en documentales con frecuencia) siempre causara.

Es liberador no tener la camisa de fuerza de la «objetividad». La que es muy útil para todo pero jamás para definir lo medular de un trabajo que presume ser expresión artística, y que para mi requiere por definición, de una fuerte cuota de metáfora y símbolo. «Objetivamente», no puedo tratar universales como la necesidad de ser querido, la mortalidad, la sed de igualdad, justicia, reconocimiento o trascendencia, la fe en la vida a pesar de ser esta solo agobiante para la mayoría de seres humanos --y mas aun: quererla vivir de manera honrada, la alienación, etc.

**MG: En tus viajes, ¿Llevas un diario, tomas notas, vas escribiendo un guión mientras filmas o es una vez que tienes las imágenes grabadas redactas el texto? Me gustaría que me explicaras tu proceso de trabajo.**

JAR: No escribo regularmente ni tomo notas. Observo bastante y luego generalmente al volver a donde vivo, escribo. *Solo un Cargador* y *Diario del Fin* las escribí de un jalón. *Muy Lejos de Aquí*, *Alguna Tristeza* y *Me Dicen Yovo*, en etapas. Aunque todas ya tenían una estructura y segmentos bien definidos.

*Me Dicen Yovo* vario un tanto por cuestiones logísticas. Filmé todo con tan solo un borrador --y muy raquítico. Trabajé delineando secuencias de imágenes (imprevistas, claro está) y elaborando mentalmente, muy rápido ese borrador, en un texto puramente «instintivo». Un poco como un músico que «improvisa» aunque sabemos que no hay tal

cosa sino más bien una selección muy veloz dentro de un variado repertorio. Para eso, eche mano a una reserva de imágenes, que definieran una situación en una estructura de «tres» convencional: presentación, desarrollo / clímax, resolución. Suena mas fácil contarlo que cuando uno se tropieza con esas situaciones!

Debo subrayar que algo que practiqué bastante en mis días haciendo foto fija y que se ha convertido ahora diría, en indispensable apoyo. Esto, la habilidad para anticipar. El imaginar por adelantado lo que pueda ocurrir visualmente. Es complicado explicar la mecánica pero para simplificar, debo saber lo más exactamente posible lo que busco; como lo puedo usar y en que parte de la película casi seguro se insertará. Obviamente hay muchos pasos intermedios que en otra ocasión podemos conversarlos.

Reiterando, mucho de este método de trabajo deviene de la poca película que filmo. Estoy convencido que si mi presupuesto fuera alto no podría capturar las imágenes que capturo. Tampoco lo podría hacer con video. Y hay gente que piensa que filmar 16mm es un esnobismo... francamente jamás he tenido prejuicios con formatos ni menos con el video. Si solo supieran el tormento que es tan solo transportar película a través de inspectores de aduana, al entrar, al salir de países, abrir y cerrar latas; luego ir a regiones remotas, argumentar, discutir y convencer a agentes aeroportuarios que quieren velar mi material; el mantener la temperatura y humedad constante, y todo esto, antes de siquiera haber filmado un solo cuadro! No soy tan masoquista! Es más, al fin de cada día de filmación nadie sabe que es lo que uno consiguió, si el foco fue preciso, o la distancia focal de puerta a emulsión no se altero --por cientos de posibles razones, si el motor variable altero la exposición, o fue el fotómetro, o yo leí mal un contraluz, polvo, pelos, etc.

Este largo preámbulo solo para decir que anticipar en mi caso no es una opción, es la única manera. Entonces, solo me queda el estar siempre alerta a la inclusión o fabricación de posibles escenas, mientras simultáneamente pienso en todos los aspectos técnicos que debo aplicar y cuales la realzarán. Siempre estoy haciendo preguntas de algo que me causa curiosidad, le sigo el hilo, a veces tropiezo con una situación genial. La mayor de veces, no.

Muchas veces he tenido planes mentales o en *storyboard* de lo que quiero y jamás los he plasmado. Pero no me desespero y busco el mejor sustituto. Al pie, un ejemplo extremo de lo anterior mientras filmaba *Solo un Cargador* y donde tuve que desechar todos mis *storyboards* (ver *footnote* 1).

**MG: ¿Por qué el uso de la voz en off? Aparte de las limitaciones técnicas que creo recordar comentas, ¿cómo lo consolidas como una parte de tu narrativa?**

JAR: Los temas que escojo diría que hasta exigen que sea así. Todos tienen una fuerte cuota de introspección, de confesión en voz alta, las que se verían «saboteadas» con un tono y presentación distante. Además, esto parecería hasta una concesión al periodismo y a quienes piensan que la «objetividad, imparcialidad y balance» deben ser honrados en el cine, ficción o no.

**MG: Para mi tesis quiero enfocarme en *Me dicen Yovo*, creo que en esta obra hay una constante comparación entre el pasado limeño y lo que estas viviendo en Cotonou. Comparas a Rafael con tu padre, a Serge contigo, a los niños con familiares, ¿Cómo fue el desarrollo de esta pieza? ¿Antes de llegar sabías que harías un documental o fue una necesidad frente a lo que ibas sintiendo en el día a día?**

JAR: Un día antes de dejar New York le conté a un amigo que me iba a Benin y me dijo: no vas a filmar? -No, no tengo 16mm stock. Me cito para esa tarde en la esquina de la casa de producción de los hermanos Maysels, donde el era PA. Esa noche me entrego una bolsa llena de latas con *short-ends* (los retazos que quedan al acabar de filmar un comercial o un *music video*.) Habían trozos de todo tamaño y toda ISO, hacían un total de 64 minutos. No era mucho, pero podía hacer una película.

Al llegar a Benin, pase muchas horas leyendo en la Alianza Francesa de Cotonou. En eso tropecé con los libros de Pierre Verger y con esa información que aparece en los primeros minutos de la película... allí supe que había encontrado el ancla, eso que sostendría la película hasta el final. Había dado con la epifanía que buscaba en un evento que me pareció pura poesía y hacia trizas eso que vulgarmente se entiende como «identidad». Soy de los que creen que esta no existe y que lo mas bien se nos impone es una tipificación contrabandeada que enjaula en una palabra a poblaciones/naciones completas. Y en donde el ser humano «esencial» se evapora. Situación que acaba por oscurecer la verdadera naturaleza de todos sin excepción. Donde ambiciones, razones de sobrevivencia, visión del mundo, la de uno mismo, angustias existenciales, etc. absurdamente pasan a un segundo plano o desaparecen por completo.

Pero volviendo, son momentos como ese y cuando hallo esa llave lo que acaba por definir «eso» que gravitará en mi proyecto. Esas epifanías sirven para validar esa verdad que me interesa. Hechas de situaciones y gente real, y bregando con preocupaciones sobre las que siempre he tenido una visión pero las que hasta ese momento no la podía articular. Así se explican: el jornalero sin voz, la ambivalencia de la mujer suicida o lo genuino precedero detrás de la amistad y la alienación, entre otros temas.

**MG: ¿Qué vínculos entablas con Serge y Rafael? ¿Qué rol juegan en la estructura del documental y como detonantes de situaciones?**

JAR: Rafael era el chofer asignado por la oficina de UNDP para transportarme. El era hermético y triste. Serge era un mozo políglota de un restaurante y era lo opuesto a Rafael. A Serge lo necesitaba para que haga sonido ambiental. Pasamos varias tardes conversando mientras lo familiarizaba con mi Marantz y otras asistencias durante la captura de 16mm. El primer día de filmación no apareció y lo despedí. Regreso al día siguiente muy angustiado, como alguien que acaba de perder la oportunidad de su vida y le di otra oportunidad. Ambos son muy importantes y como alguien dijo en un festival, mis dos «alter-egos». Los dos estaban allí para ayudarme mientras filmaba a otros y acabaron convirtiéndose en personajes. Lo que me hizo virar hacia ellos es que, mientras

aquellos a quienes había decidido filmar se deslucían por «maquillar» sus actividades y vidas, Rafael y Serge se revelaban cada vez mas genuinos. Definí sin mucha dificultad las asociaciones, con mi padre y conmigo, y escribí el texto.

En concreto, ambos representaban la «curva de vida» en un país subdesarrollado: la temprana adultez y el tránsito hacia la vejez, y en donde la vida transcurre en porcentaje desproporcionado dedicada a tan solo sobrevivir. Técnicamente, Rafael había «sobrepasado» su *life-expectancy* estimada por las UN en la época que visite Benin, en 37 años. Serge había tenido malaria 14 veces. El resto de elementos resuenan claramente en la película.

**MG: En esta película siento que estabas lidiando o tratando de manejar esa distancia o brecha que esta abierta entre el Perú que viviste y la distancia fuera de este. ¿Por qué sentiste la necesidad de abordar este tema, esta brecha? ¿Cómo lo trabajaste en esta película y cómo ves la situación ahora?**

JAR: Nunca he visto mi ausencia del Perú con amargura, consternación, o algo por el estilo. Jamás he emigrado del Perú y la única residencia (y pasaporte) que tengo es la peruana. A pesar de haber vivido más de 20 años en los EEUU, nunca busqué una *green card*. Ahora en Dinamarca vivo con una visa. Viajo un promedio de dos veces al año al Perú y leo constantemente literatura académica y periodística sobre el Perú y Latinoamérica. Así, una probable «lejanía» es con las justas, medianamente física.

Traté el tema pensando en como podría ver esa distancia otra persona –a pesar de personificarla yo (viva la ficción!) Era una licencia que intencionalmente magnificaba una situación para poner énfasis sobre sentimientos como la nostalgia, como la desubicación que siente todo forastero y esa necesidad urgente de sentirse parte de la nueva geografía que ocupa y quien al encontrar trabas, naturalmente, acabará refugiándose en aquello que identifica como «familiar». Irónicamente, solo hallará rasgos de hermandad en esas espacios que todos solo queremos erradicar, sacudirnos de ellos para siempre, o por lo menos mejorar.

**MG: El uso de fotos me parece espectacular, creo que refleja la fusión y transito a la vez entre dos de tus manifestaciones artísticas, ¿por qué estos autorretratos parciales de tu rostro? ¿Cómo llegaste a ellos? ¿Qué buscas reflejar?**

JAR: También tenía pocos rollos de B&W y planeé su uso al detalle. Habían partes técnicas engorrosas: no existía el autofocus, y para solucionar esto debía hacer muchas pruebas practicando y memorizando la extensión y altura de mis brazos con la posición de la cámara. Había que marcar el anillo de enfoque con cinta adhesiva de color en el punto exacto de foco sobre mi cara. De remate, ya que la idea era fotografiar paisajes, debía utilizar un angular de 17mm, pero su longitud focal lo hace muy sensible a desenfocar con facilidad. Otro aspecto de este lente era también su alta sensibilidad a «ladear» la línea del horizonte. Allí solo me quedaba encomendarme a algún santo!

La cara mutilada a la altura de la boca o mentón era precisamente el ideal buscado. En términos prácticos este encuadre aumentaba el «área» del paisaje. «Simbólicamente», la distorsión que causaría el lente de 17mm en las esquinas del cuadro, combinada con la posición de la cara y la expresión, apuntaban a reforzar la sensación de «divorcio» del personaje con el entorno.

Miraba el cielo de la tarde y si tenía nubes y buen viento, salía a velocidad en una *mobilette* (scooter) hacia aquellos puntos de la ciudad o afueras, que había seleccionado para las tomas: intersecciones con mucho tráfico, mercados, avenidas, playas, etc. Al regresar, pase muchos días completos revelando e imprimiendo en papel una gran cantidad de estas fotos. Lograr el contraste que requería fue una tarea difícil pero que recuerdo haber disfrutado bastante.

**MG: En estas primeras películas, como en *Me dicen Yovo*, ¿qué estrategias (visuales, estéticas, etc.) desarrollaste que te fueron útiles nuevamente en tus trabajos posteriores? ¿cómo ves ahora estas producciones, específicamente *Me dicen Yovo*, dentro de toda tu producción?**

JAR: Lo que intuyes es cierto: la mayoría de herramientas que se originan en *Me dicen Yovo* las volveré a usar mas adelante. Absolutamente todas tienen que ver (nuevamente) con la poca cantidad de película en 16mm que tenía a mi disposición. Con solo 64 minutos, desde un inicio empecé a tomar mucha foto fija que ya había decidido donde intercalar. El uso estaba dividido en secuencias completas en color (que utilicé poco) y en transiciones, con los rollos que tenía de B&W, al final sirvieron para mas que eso. Durante la edición como anticipo, tenía un excedente de texto que me gustaba mucho y no quería prescindir. Allí además de usar las fotos aplicando *zoom-in's* lentísimos, intercalé los congelados y las salidas a negro. Aunque ya lo había hecho antes, descubrí que en el formato que adoptaba en *Yovo*, estos se volvían en recursos contundentes.

Anécdota al margen: habían solo dos formas de hacer congelados en celuloide, el ortodoxo hecho en un *optical printer* en un laboratorio de cine y por un técnico. Costo por *freeze-frame*: USD 200... y el método que desarrolle. Traté con mucho cuidado el copión (copia positiva del negativo usado solo para editar) y al tener el corte final y saber que no habría modificaciones, saque de la tira del copión el cuadro que congelaría, lo coloque en un bastidor para *slides* de 35mm. sellando los espacios vacíos con cinta negra. Esto iría a un proyector que luego proyectaría la imagen sobre un cartón blanco de alta densidad (para evitar grano) Luego alinearía mi Arri 16 (parte muy engorrosa) para evitar la distorsión de la imagen proyectada y la captada por mi telefoto. Filmé el cuadro con película de ISO lenta y *underexposing* una apertura (para bajar el contraste) El revelado era normal y se hacia un copión. Costo por congelado: USD 5. Todos los títulos también los hice en casa, aunque con estos ya tenía experiencia de mis anteriores películas. Lo más interesante es, que me gusto mucho el efecto de estos congelados. Siendo que jamás podrían ser perfectos, esto le daba un impacto «dramático» a ciertas escenas. Los cambios del cuadro real al congelado que me parecieron geniales. Primero esta el «salto», después la imagen nueva que gana en contraste, pierde algo de detalle y los colores varían un tanto. Me gusto de tal manera que decidí repetir el método en mis siguientes proyectos, aunque con variantes en la captura en 16mm.

Lo repito a menudo y lo cierto es que, al hacer cine lo que disfruto es el proceso. Alguna gente cree que la foto, el aplauso, el festival, los premios, las palmadas en el hombro son el paroxismo de una producción... eso si sucede, es muy simpático. Pero se tratan solo de bonos, de extras. Luego de haber pasado mucho tiempo produciendo y montando un proyecto, al llegar la hora de mirar mi producto final, siento una sana distancia con mi película. Lo que pase de allí en adelante claro que me importara, pero ya de otra manera... pues, ya estaré pensando en el siguiente proyecto. Esto lo sentí por primera vez cuando acabe *Me Dicen Yovo*, además abrió una nueva etapa donde la «rutina» al hacer mis películas sería, el sentir satisfacción al arriesgar sin esperar o importarme réditos de algún tipo.

**MG: Para mi esta película, *Me dicen Yovo*, cuenta con ciertos elementos del autorretrato y diario de viaje, nomenclaturas que vienen de la literatura y se han adaptado al cine moderno, ¿qué piensas tu al respecto?**

JAR: Cierto, muchas veces he reiterado que mas que cineastas a mi inspiran literatos. Desde siempre algunos (no todos tienen esa habilidad) me han impresionado por la forma de atacar sus preocupaciones y las formas visuales que sus exposiciones verbales producen. Estas me han hecho gozar infinitamente y al hacer mis películas solo trato de crear textos y acompañarlas en este caso, con esas imágenes concretas que pienso esas palabras han generado.

**MG: Como una última pregunta, una curiosidad. El realizador argentino Andrés Di Tella, dice en un artículo que todos los que hacen cine autobiográfico tienen algo de egocéntricos ¿qué piensas al respecto?**

JAR: No entiendo el contexto del egocentrismo de Di Tella y no podría comentarlo! He visto solo --y parcialmente, un corto suyo. El sin duda hace autobiografías y por tanto si, el mismo es el centro de su trabajo.

Pienso que yo mas bien tomo prestado referentes en cosas «cercanas», unas que me han ocurrido directamente o las he presenciado, otras que me han contado, muchas que he escuchado y otras tantas que he leído desde... mi niñez. Hasta allí la parte que se podría llamar «personal», pero esta es quizás solo tan personal como la parte íntima que pone cualquier cineasta que escribe una ficción!

En concreto, nunca he considerado importante hablar de mí en mis películas. Si hubiera alguna forma de evitarlo lo haría, pero no es posible. Esto, por la necesidad de la gran carga emotiva del tono en primera persona y que ahora la siento integral en los temas que trato. Lo «cercano» me interesa solo en cuanto a herramienta y nada más, y utilizarlo para llegar a ilustrar algo que pienso es universal.

Por otro lado, entiendo que el cine que practico es inusual en términos de producción y esta más cerca de grueso de la artes (escritura, pintura, composición musical, etc.) que son esencialmente «solitarias» y opuestas al cine, al que se le considera como un esfuerzo «colectivo». Como otros «solitarios», debo de contar desde antes de empezar a filmar con una idea bien redonda, con palabras, imágenes precisas y sonidos de lo que quiero ver y oír como resultado final. Estas son cuestiones prácticas y de método y que tienen poco o nada que ver con algún rasgo de personalidad.

(1) *Footnote:*

«Escribí el guión rápido, creo en dos semanas. Un mes después salí para Lima usando un pasaje gratis que casi expiraba. Pasaron varios percances: iba a filmarla haciendo el *Inca Trail*, pero luego de dos horas de caminata me acalabré seriamente, trabajo solo y tuve que abandonar el grupo. Entonces, ya no podía hacer lo que había planeado pues como filmo poco celuloide (para Cargador . . . solo filmé 60 minutos de 16mm *film stock*), siempre trabajo con *storyboards*. El bosquejo que tenía, ya no servía, me quedaban dos días para dar alcance al grupo y a un cargador que me había impresionado mucho. Y mientras me recuperaba en Ollantaytambo, él avanzaba a gran velocidad por las montañas rumbo a Wiñay Wayna. En ese punto, unos 8 Km. antes de Macchu

Picchu, de los 30 cargadores, 27 bajan a la línea del tren y solo 3 prosiguen hacia las ruinas llevando las pocas mochilas de esos gringos que no pueden cargarlas. Este detalle lo desconocía. Esa misma noche re-escribí casi todo el *storyboard*. La madrugada siguiente estaba filmando en la periferia --muchas de estas escenas llegaron al corte final. Dos días mas tarde, viajé en un tren nocturno a MP y salí al amanecer con el primer bus que sube al sitio. Mi grupo ya estaba allí, en la parte mas alta, recién había llegado. Pregunté donde estaban los cargadores, me dijeron que mas abajo. Los busqué frenéticamente entre tanto gringo y no pude creer mi fortuna: Justino estaba allí con dos amigos más!... Vienen desde Paucartambo! Los tres cruzan las montañas a pié (no tienen plata para bus o camión) para trabajar en el *trail* dos veces, con suerte, tres al mes. Caminan 5 días para 4 días de trabajo. No me equivoqué, Justino tenia 47 años --que es viejo para ser cargador de distancia, pero naturalmente tenia en su expresión las marcas que deja la vida sobre aquel, que no puede escoger la suya...»

«Hace un año estaba en una tienda en la Plaza de Armas de Cuzco tomando un refresco, mirando hacia la puerta vi a un cargador parado mirando algo sobre la entrada del negocio. Volteó, me miró sorprendido e hizo una mueca -- como sonrisa. No lo reconocí y seguro que mi cara reaccionó sin expresión. Un instante después me dí cuenta que era Crisólogo a quien había filmado una noche en el mercado. Salí corriendo a darle alcance pero había desaparecido. Me dio pena y rabia confirmar lo cruelmente cierto que era esa parte del texto que había escrito para mi película... »

-Crónicas sin Tiempo

© Juan Alejandro Ramírez

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, Darío (guionista)  
2011 *Las cinco vías de Darío*. Largometraje documental. Darío Aguirre (director). Ecuador
- Akerman, Chantal (guionista)  
1976 *Je, tu, el, elle*. Largometraje documental. Chantal Akerman (directora). Bélgica-Francia.  
1977 *News from home*. Largometraje documental. Chantal Akerman (directora). Bélgica-Francia.  
1997 *Chantal Akerman por Chantal Akerman*. Largometraje documental. Chantal Akerman (directora). Bélgica-Francia.
- Alcócer, Jean (guionista)  
2003 *Mito*. Cortometraje documental. Jean Alcócer (director). Perú: PUCP
- Alcoz, Albert  
2007 «Diary de David Perlov». *Blogs & docs. Revista on line dedicada a la no ficción*. Fecha de consulta: 04 julio 2011 <<http://www.blogsandocs.com/?p=186>>
- Allen, Woody (guionista)  
1977 *Annie Hall*. Largometraje ficción. Woody Allen (director). EE.UU.  
1983 *Zelig*. Largometraje ficción. Woody Allen (director). EE.UU.  
1992 *Maridos y esposas*. Largometraje ficción. Woody Allen (director). EE.UU.
- Álvarez, Carlos  
2003 «Postulados del Tercer Cine» En *Paranagua* 2003: 466-467
- Amelang, James  
2003 *El vuelo del Ícaro*. Madrid: Siglo XXI de España Editores
- Ames, Natalia  
2005 «Nuevos caminos en el documental: La legitimidad de la verdad». En *Tren de Sombras* 2005: 27.
- Annichini, Gianfranco (guionista)  
1982 *María del desierto*. Cortometraje documental. Gianfranco Annichini (director). Perú.  
1983 *Radio Belén*. Cortometraje documental. Gianfranco Annichini (director). Perú.  
1983 *Un hombre solo*. Cortometraje documental. Gianfranco Annichini (director). Perú.  
1987 *Una novia en New York*. Cortometraje documental. Gianfranco Annichini (director). Perú.

Aprea, Gustavo

2010 «Dos momentos en el uso de los testimonios en autores de documentales latinoamericanos». *Revista on line Cine Documental* N° 1. Fecha de consulta: 04 julio 2011. <[http://www.revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos\\_02.html](http://www.revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_02.html)>

Ardevol, Elisenda

1996 «Representación y cine etnográfico». *Mediaciones. Antropología de los media*. Fecha de consulta: 04 julio 2011. <<http://eardevol.files.wordpress.com/2008/10/representacion-y-cine-etnografico.pdf>>

Arias, Vicky, Betty Rodríguez, Miguel Idme y otros

2004 *Retazos*. Cortometraje documental. Vicky Arias, Betty Rodríguez, Miguel Idme y otros (director). Arequipa, Perú: Docuperu.

Augusto, Sergio.

1979 «Cinema Novo Brasileiro. ¿El lujo o la basura?». *Cine del Tercer Mundo*, N° 2, noviembre, pp. 61-67, Montevideo.

Ayay, Nelida (guionista)

2009 *Yakumama*. Cortometraje documental. Nelida Ayay (directora). Cajamarca, Perú: Docuperu.

Bambozzi, Lucas (guionista)

2002 *El tiempo no recuperado*. DVD-ROM Documental. Lucas Bambozzi (director). Brasil

Barnow, Eric.

1993 *El documental*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.

Beaufoy, Simon y Vikas Swarup (guionista)

2010 *Slumdog millonaire*. Largometraje ficción. Danny Boyle (director). Reino Unido.

Bedoya, Ricardo.

1995 *100 años de cine en el Perú: una historia crítica*. Lima: Fondo editorial Universidad de Lima.

1997 *Un cine reencontrado: diccionario ilustrado de las películas peruanas*. Lima: Fondo editorial Universidad de Lima.

2003 «Manuel Chambi y los documentales del Cusco». En *Paranagua 2003*: 150-155

2005a «Cusco: valioso aporte al documental». En *Tren de Sombras 2005*: 36-37.

2005b «Eguren y Barranco». En *Tren de Sombras 2005*: 38.

2008 «Conversations II, Marianela Vega». Páginas del diario de Satán. Fecha de consulta: 04 julio 2011.

<<http://paginasdeldiariodesatan.blogspot.com/2009/09/conversations-ii-de-marianela-vega.html>>.

2009a *El cine silente en el Perú*. Lima: Fondo editorial Universidad de Lima.

2009b *El cine sonoro en el Perú*. Lima: Fondo editorial Universidad de Lima.

Benestad, Even (guionista)

2002 *Todo sobre mi padre*. Largometraje documental. Even Benestad (director). Dinamarca-Noruega

Benjamin, Walter

1936 «The work of art in the age of mechanical reproduction». *Marxists Internet Archive*. Fecha de consulta: 18 julio 2011.

<<http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm>>

Benvenuto, Carlos (guionista)

2006 *Castillo fuerte*. Cortometraje documental. Carlos Benvenuto (director). Perú

2011 *En el 93*. Mediometraje documental. Carlos Benvenuto (director). Perú

Bergala, Alain

2008 «Si “yo” me fuera contado». En Gutiérrez 2008: 27-33.

Berliner, Alan (guionista)

1988 *Family album*. Largometraje documental. Alan Berliner (director). EE.UU.

1991 *Intimate stranger*. Largometraje documental. Alan Berliner (director). EE.UU.

1996 *Nobody`s Business*. Largometraje documental. Alan Berliner (director). EE.UU.

2001 *The Sweetest sound*. Largometraje documental. Alan Berliner (director). EE.UU.

2006 *Wide awake*. Largometraje documental. Alan Berliner (director). EE.UU.

Berliner, Alan y Luis Ospina

2009 «Documental íntimo». En Muestra Internacional Documental 2009:141-144

Birri, Fernando (guionista)

1960 *Tire dié*. Cortometraje documental. Fernando Birri (director). Argentina.

Blüminger, Christa

2000 «Lo imaginario de la imagen documental: sobre Level Five de Chris Marker» En Nuria Enguita, Marcelo Expósito y Esther Regueira (coordinadores) *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*. Barcelona: Ediciones de la Mirada, pp. 40-53.

Bordwell, David.

1995 *El arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Brakhage, Stan (guionista)

1959 *Window water baby moving*. Mediometraje documental. Stan Brakhage (director). EE.UU.

Broomfield, Nick (guionista)

2003 *Aileen, life and death of a serial killer*. Largometraje documental. Nick Broomfield (director). EE.UU.

Bruck, Violeta

- 2009 «Documental social y nuevas tecnologías». *Revista documental para re-pensar el cine de hoy*. Año II, N° 2, pp. 10-14, Buenos Aires.

Bustamante, Emilio

- 1994 «Nuevos videos peruanos». En *La Gran Ilusión* 1994a:14-15.
- 1995 «Más videos peruanos: incremento de producción». *La Gran Ilusión* 1995: 11-14.
- 1996 «Videos (y cine) joven: Nuevos videos peruanos». *La Gran Ilusión* 1996a: 21-23.
- 2005 «Rostros y Mascaras: Notas sobre la objetividad y autobiografía en el cine documental». *Revista Quehacer*. Fecha de consulta: 03 julio 2011  
<<http://pterodactilo.com/cuatro/Bustamante.pdf>>
- 2006 «Mary Jiménez: Cine, reunión y ofrenda». *Catálogo V Muestra DIP*, pp.50-52, Lima.
- 2008 «Conversaciones II». *Páginas del diario de Satán*. Fecha de consulta: 04 julio 2011.  
<<http://paginasdeldiariodesatan.blogspot.com/2008/12/conversaciones-ii.html>>.
- 2009 «Annichini: 4 cortos». *Páginas del diario de Satán*. Fecha de consulta: 04 julio 2011.  
<<http://paginasdeldiariodesatan.blogspot.com/2009/07/annichini-cuatro-cortos.html>>.
- 2010a «Felipe, vuelve (2009) de Malena Martínez». Artículo escrito para libro APRECI. Lima.
- 2010b «¿Cuál es el nivel expresivo del cine en el Perú?». *Páginas del diario de Satán*. Fecha de consulta: 04 julio 2011.  
<<http://paginasdeldiariodesatan.blogspot.com/2010/02/cual-es-el-nivel-expresivo-del-cine-que.html>>.

Capriles Farfán, Rene

- 1971 «La hora del tercer cine: 10 años de cine argentino». En *Hablemos de Cine* 1971: 26-33.

Carbone, Giancarlo

- 1991 *El cine en el Perú: 1897-1950. Testimonios*. Lima: Fondo editorial Universidad de Lima.
- 1993 *El cine en el Perú: 1950-1972. Testimonios*. Lima: Fondo editorial Universidad de Lima.
- 1998 «La cuestión del cine y lo digital. Entrevista con Alejandro Piscitelli». En *La Gran Ilusión* 1998: 86-92.
- 2007 *El cine en el Perú. El cortometraje: 1972-1992*. Lima: Fondo editorial Universidad de Lima.

Cárdenas, Alejandro (guionista)

- 2005 *Alias Alejandro*. Largometraje documental. Alejandro Cárdenas (director). Alemania-Perú

Carri, Albertina (guionista)

- 2003 *Los Rubios*. Largometraje documental. Albertina Carri (directora). Argentina

- Castillo, Carmen (guionista)  
2006 *Calle Santa Fe*. Largometraje documental. Carmen Castillo (directora). Chile
- Castro de Paz, Luis  
2002 «En la periferia nacen las olas: nouvelle vague y documental» En Carlos F. Heredero y José Enrique Monterde (editores.), *En torno a la Nouvelle Vague*. Valencia: Festival Internacional de Cine de Gijón/ IVAC/ CGAI/ Filmoteca de Andalucía, pp. 97-110.
- Catalá, Josep M.  
2003 «La necesaria impureza del nuevo documental» En *Memorias de Documentaria. Muestra Internacional de Cine Documental de Mujeres. Sexo, Mentiras y Mundialización*. Santa Cruz de Tenerife: Documentaria 2003, pp. 18-27.  
2005 «Film-ensayo y vanguardia». En Torreiro y Cerdán 2005: 109-158.
- Catalá, Josep María y Josexo Cerdán (editores)  
2008a *Después de lo real Volumén I. Archivos de la Filmoteca N° 57-58*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.  
2008b *Después de lo real Volumén II. Archivos de la Filmoteca N° 57-58*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Catalá, Josep María y Josexo Cerdán  
2008 «Después de lo real. Pensar las formas del documental hoy». En Catalá y Cerdán 2008a: 6-25.
- Cavalier, Alain (guionista)  
2005 *Le filmeur*. Largometraje documental. Alain Cavalier (director). Francia.  
2009 *Irene*. Largometraje documental. Alain Cavalier (director). Francia..
- Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. CCCB  
2006 Erice-Kiarostami. *Correspondencias*. Barcelona: CCCB
- Chambi, Manuel (guionista)  
1955 *Corpus del Cusco*. Cortometraje documental. Manuel Chambi (director). Cusco, Perú.  
1956 *Corridos de toros y cóndor*. Cortometraje documental. Manuel Chambi (director). Cusco, Perú.  
1957 *Lucero de nieve*. Cortometraje documental. Manuel Chambi (director). Cusco, Perú.
- Chanan, Micahel  
2008 «El documental y el espacio público». En Catalá y Cerdán 2008a: 68-99.
- Chang, María Rosa (guionista)  
2010 *En AmorArte*. Cortometraje documental. María Rosa Chang (directora). Perú: Toulouse Lautrec
- Chapman, Jane

2009 *Issue in contemporary documentary*. Londres: Polity Press.

Cine del Tercer Mundo

1979 «Nos interesa a todos». En *Cine del Tercer Mundo* 1979: 11-14.

Cock, Alejandro

2006 «Retórica en el documental: Propuesta para análisis de los principales elementos retóricos del cine de no-ficción». Tesina doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona.

Contreras, Laura

2011 «Cuchillo de palo (Renate Costa, 2010)». *Revista on line Cine Documental*, N° 4. Fecha de consulta: 01 setiembre 2011. <[http://revista.cinedocumental.com.ar/4/criticas\\_02.html](http://revista.cinedocumental.com.ar/4/criticas_02.html)>.

Cortazar, Octavio (guionista)

1967 *Por primera vez*. Cortometraje documental. Octavio Cortázar (director). Cuba

Costa, Renate (guionista)

2010 *Cuchillo de palo*. Largometraje documental. Renate Costa (directora). Paraguay

Coutinho, Eduardo (guionista)

1985 *Hombre marcado para morir*. Largometraje documental. Eduardo Coutinho (director). Brasil

Cowie, Elizabeth

1997 «The spectacle of reality and documentary film». *Yamagata International Documentary Film Festival: Documentary Box*, N° 10. Fecha de consulta: 10 mayo 2011. <<http://www.yidff.jp/docbox/10/box10-1-e.html>>

Cuevas, Efrén

2005 «Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica». En Torreiro y Cerdán 2005: 219-250.

2008 «Del cine doméstico al autobiográfico: caminos de ida y vuelta» En Gutiérrez 2008: 101-120.

De Antonio, Emile (guionista)

1968 *En el año del cerdo*. Largometraje documental. Emile De Antonio (director). EE.UU.

De Cárdenas. Federico

2005 «El lado oscuro de la luna». En *Tren de Sombras* 2005: 35.

De Izcue, Nora (guionista)

1973 *Runan Caycu*. Mediometraje documental. Nora de Izcue (directora). Perú.

1990 *Color de mujer*. Mediometraje documental. Nora de Izcue (directora). Perú.

Delgado, Jorge

1992 «Video latinoamericano: desencuentro y concentración». *Video Red*, Año 4, N° 15, abril-junio, pp. 78-96, Lima.

De Lucas, Gonzalo

2008 «El cine de Alan Berliner. Pacto autobiográfico y magia del montaje». En Gutiérrez 2008: 137-152

Denegri, Carolina (guionista)

2011 *Enagua Flor*. Cortometraje documental. Carolina Denegri (directora). Perú

Dettlef, James A

2005 «Runan Caycu». En *Tren de Sombras* 2005:40.

Di Tella, Andrés

2008 «Yo y tú: autobiografía y narración». En Catalá y Cerdán 2008b: 249-259.

2006 «El documental y yo» En *Firbas y Meira* 2006: 143-164.

Di Tella, Andrés (guionista)

2002 *La televisión y yo*. Largometraje documental. Andrés Di Tella (director). Argentina.

2007 *Fotografías*. Largometraje documental. Andrés Di Tella (director). Argentina.

Docuperu

2003a *I Muestra de Documental Independiente Peruano*. Programación: 10, 11, 12, y 19 de julio. 1 Hoja impresa por ambos lados, plegada en tres páginas. Lima.

2003b *II Muestra de Documental Independiente Peruano*. Programación del 15 al 19 de Diciembre. 1 hoja impresa por ambos lados, plegada en cuatro páginas. Lima.

2004 *III Muestra de Documental Independiente Peruano*. Programación del 2 al 15 de Octubre. Catálogo. Lima.

2005 *IV Muestra de Documental Independiente Peruano*. Programación del 21 al 28 de Octubre. Catálogo. Lima.

2006 *V Muestra de Documental Independiente Peruano*. Programación del 13 al 20 de Octubre. Catálogo. Lima.

2007 *VI Muestra de Documental Independiente Peruano*. Programación del 9 al 15 de Octubre. Catálogo. Arequipa y Lima.

2009 *VIII Muestra de Documental Independiente Peruano*. Programación del 9 al 16 de Octubre. Catálogo. Lima.

2010 *IX Muestra de Documental Independiente Peruano*. Programación del 8 al 13 de Octubre. 1 Hoja impresa por ambos lados, plegada en dos páginas. Arequipa.

2011 *X Muestra de Documental Independiente Peruano*. Programación del 30 de setiembre al 8 de Octubre. 1 Hoja impresa por ambos lados, plegada en cuatro páginas. Lima.

Dowskin, Stephen (guionista)

1996 *Trying to kiss the moon*. Largometraje documental. Stephen Dowskin (director). Reino Unido.

Drew, Robert (guionista)

- 1960 *Primary*. Largometraje documental. Robert Drew (director). EE.UU.
- Durán, Mauricio (guionista)  
2011 *Bala Perdida*. Largometraje documental. Mauricio Durán (director). Bolivia.
- Eaton, Mick.  
1979 *Anthropology reality cinema: The films of Jean Rouch*. Londres: British Film Institute.
- Escartín, Montserrat  
2005 «A la búsqueda del yo: Montaigne y Azorín». *Asociación de Revistas Culturales de España. ARCE*. Fecha de consulta: 01 julio 2011.  
<<http://www.revistasculturales.com/articulos/37/insula/964/1/a-la-busqueda-del-yo-montaigne-y-azorin.html>>
- Escuela Internacional de Cine y Televisión  
2005 «Hitos en la historia del documental». *Miradas. Revista Audiovisual*. Fecha de consulta: 01 julio 2011.  
<[http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com\\_content&task=view&id=153&Itemid=71](http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=153&Itemid=71)>  
2011 «La historia». Escuela Internacional de Cine y Televisión. Fecha de consulta: 01 julio 2011. <<http://www.eictv.org/content/historia>>
- Fernández, Cristobal  
2008 «Van Der Keuken, la imagen-cuerpo». *Blogs & docs. Revista on line dedicada a la no ficción*. Fecha de consulta: 04 julio 2011.  
<<http://www.blogsandocs.com/?p=87>>.
- Fernández, Juan Daniel (guionista)  
2010 *Reminiscencias*. Largometraje documental. Juan Daniel Fernández (director). Perú-Argentina.
- Fernández Trujillo, María del Carmen  
2003 «Cine, sociedad y cultura en el Perú de los noventa: Análisis temático de tres cortometrajes realizados por jóvenes directores. Capítulo 2». *Sistema de Bibliotecas Universidad Nacional Mayor de San Marcos*. Fecha de consulta: 01 julio 2011.  
<[http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/tesis/Human/Fernández\\_T\\_M/CAP\\_2.htm](http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/tesis/Human/Fernández_T_M/CAP_2.htm)>.
- Ferrand, Carlos (guionista)  
1982 *Cimarrones*. Cortometraje documental. Carlos Ferrand (director). Perú.  
2010 *Americano*. Largometraje documental. Carlos Ferrand (director). Perú-Canadá.
- Festival de Lima  
1997 *I Encuentro Latinoamericano de Cine*. Del 1ero al 10 de agosto. Catálogo, Lima:CCPUCP.

- 1998 *II Encuentro Latinoamericano de Cine*. Del 31 de julio al 9 de agosto. Catálogo, Lima:CCPUCP
- 1999 *III Encuentro Latinoamericano de Cine*. Del 30 de julio al 8 de agosto. Catálogo, Lima:CCPUCP
- 2000 *IV Encuentro Latinoamericano de Cine*. Del 4 al 13 de agosto. Catálogo, Lima:CCPUCP
- 2001 *V Encuentro Latinoamericano de Cine*. Del 3 al 12 de agosto. Catálogo, Lima:CCPUCP
- 2002 *VI Encuentro Latinoamericano de Cine*. Del 1ero al 10 de agosto. Catálogo, Lima:CCPUCP
- 2003 *VII Encuentro Latinoamericano de Cine*. Del 1ero al 10 de agosto. Catálogo, Lima:CCPUCP
- 2004 *VIII Encuentro Latinoamericano de Cine*. Del 5 al 14 de agosto. Catálogo, Lima:CCPUCP
- 2009 *XIII Encuentro Latinoamericano de Cine*. Del 7 al 15 de agosto. Catálogo, Lima:CCPUCP
- 2010 *XIV Encuentro Latinoamericano de Cine*. Del 6 al 14 de agosto. Catálogo, Lima:CCPUCP
- 2011 *XV Encuentro Latinoamericano de Cine*. Del 5 al 13 de agosto. Catálogo, Lima:CCPUCP

Figueroa, Fabiola (guionista)

- 2004 *31,27,23*. Cortometraje documental. Fabiola Figueroa (directora). Perú: Universidad de Lima.

Figueroa, Luis (guionista)

- 1975 *El cargador*. Cortometraje documental. Luis Figueroa (director). Cusco, Perú.

Figueroa, Luis

- 2007 Cine andino de Luis Figueroa. Fecha de consulta: 04 julio 2011. <<http://luifigueroa.blogspot.com/>>.

Figueroa, Luis, Eulogio Nishiyama y César Villanueva (guionista)

- 1961 *Kukuli*. Largometraje ficción. Luis Figueroa, Eulogio Nishiyama y César Villanueva (directores). Cusco, Perú.

Firbas, Paul y Pedro Meira Monteiro (editores)

- 2006 *Andrés Di Tella: cine documental y archivo personal*. Conversación en Princeton. Buenos Aires: Siglo XXI Editora Iberoamericana.

Flaherty, Robert

- 1922a «How I filmed Nanook of the north». *Web archive in visual anthropology*. Fecha de consulta: 02 julio 2011 <<http://astro.temple.edu/~ruby/wava/Flaherty/filmed.html>>.
- 2005 «La función del documental» En Adolfo Colombres (compilador). En *Cine, antropología y colonialismo*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, pp. 51-54.

Flaherty, Robert (guionista)

1922b *Nanook del norte*. Largometraje documental. Robert Flahery (director) EE.UU.

1926 *Moana*. Largometraje documental. Robert Flahery (director) EE.UU.

Folman, Ari (guionista)

2008 *Vals con Bashir*. Largometraje documental animado. Ari Folman (director)  
Israel-Francia-EE.UU.

Font, Deméneç

2001 «Jean Luc Godard y el documental: navegando entre dos aguas» En *Análisis: cuadernos de comunicación y cultura N° 27*. Barcelona: Facultad de Ciencias de la Comunicación Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 91-100.

2008 «A través del espejo: cartografías del yo». En Gutiérrez 2008: 35-52.

Ford, John (guionista)

1951 *This is Korea!* Mediometrage documental. John Ford (director). EE.UU.

Franco, Rómulo (guionista)

2011 *Bolognesi 711*. Cortometraje documental. Rómulo Franco (director). Lima.

Fundación del Cine Latinoamericano

2011a «Nora de Izcue. Cineasta». *Portal del cine y el audiovisual latinoamericano y caribeño*. Fecha de consulta: 02 julio 2011

<<http://www.cinelatinoamericano.org/cineasta.aspx?cod=258>>

2011b «¿Qué es la fnCl». *Portal del cine y el audiovisual latinoamericano y caribeño*.

Fecha de consulta: 02 julio 2011

<<http://www.cinelatinoamericano.org/fncl.aspx?cod=1>>

Gandull, Maxi

2008 «Conocerse en imágenes: Isaki Lacuesta y Naomi Kawase». *Blogs & docs. Revista on line dedicada a la no ficción*. Fecha de consulta: 04 julio 2011.

<<http://www.blogsandocs.com/?p=273>>.

García, Carla y Ricardo Ayala (guionista)

2010 *El niño del Cusco*. Largometraje documental. Carla García y Ricardo Ayala (directores). Perú.

García Espinoza, Julio.

1979 «Por un cine imperfecto». En *Cine del Tercer Mundo* 1979:103-122.

García Locatelli, Sergio (guionista)

2009 *Periferias interiores*. Cortometraje documental. Sergio García Locatelli (director). Perú-España

Gaumnitz, Michael (guionista)

2002 *Exilio en Sedán*. Mediometrage documental. Michael Gaumnitz (director). Francia

Getino, Octavio.

1979 «Tres experiencias de cine militante». En *Cine del Tercer Mundo* 1979: 43-60.

Getino, Octavio y Fernando Solanas

1979 «Apuntes para un juicio crítico descolonizado». En *Cine del Tercer Mundo* 1979:75-101.

Gil, Israel

2003 «La terra trema – Lucchino Visconti». *Talle de Cine. Universidad de Alicante*.  
Fecha de consulta: 16 agosto 2005.  
<<http://www.tallercine.ua.es/grf/pdf/terra%20trema.pdf>>.

Gil Olivo, Ramón

1993 «El nuevo cine latinoamericano (1955-1973): fuentes para un lenguaje». *Publicaciones Comunicación y Sociedad*. Fecha de consulta: 02 julio 2011.  
<[http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/comsoc/pdf/16-17\\_1993/105-126.pdf](http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/comsoc/pdf/16-17_1993/105-126.pdf)>.

Godard, Jean Luc (guionista)

1962 *Le Mepris*. Largometraje ficción. Jean Luc Godard (director). Francia.

1972 *Letter to Jane: An Investigation About a Still*. Mediometraje documental. Jean Luc Godard (director). Francia.

1979 *Scenariu de "Sauve qui peut la vie"*. Cortometraje documental. Jean Luc Godard (director). Francia.

1998 *Historia(s) del cinema*. Largometraje documental. Jean Luc Godard (director). Francia.

Godard, Jean Luc, Chris Marker y otros (guionista)

1967 *Lejos de Vietnam*. Largometraje documental. Jean Luc Godard, Chris Marker y otros (directores). Francia.

Godoy, Mauricio

2005 «Annichini: la radio como experiencia popular». En *Tren de Sombras* 2005:39.

2010a «Documentales Peruanos On Line: Conversations II». *Hablando de documental. Todo sobre el documental peruano*. Fecha de consulta: 04 julio 2011.  
<<http://documentalperuano.wordpress.com/2010/08/15/documentales-peruanos-on-line-dpo-2/>>.

2010b «Una nueva década de documental peruano». *Hablando de documental. Todo sobre el documental peruano*. Fecha de consulta: 04 julio 2011.  
<<http://documentalperuano.wordpress.com/2010/12/24/una-nueva-decada-de-documental-peruano/>>.

2011a «III Encuentro de Documentalistas Latinoamericanos y del Caribe. Siglo XXI». *Hablando de documental. Todo sobre el documental peruano*. Fecha de consulta: 12 octubre 2011. <<http://documentalperuano.wordpress.com/2011/08/27/iii-encuentro-de-documentalistas-latinoamericanos-y-del-caribe-siglo-xxi/>>.

2011b «Me dicen Yovo». Entrevista a Juan Alejandro Ramírez por correo electrónico. 15/09/2011. New York-Lima. Incluida en esta tesis como Anexo 4

- 2011c «Documental fuera de Lima». *Hablando de documental. Todo sobre el documental peruano*. Citado 12 octubre 2011.  
<http://documentalperuano.wordpress.com/2010/11/06/documental-fuera-de-lima/>
- Godoy, Mauricio (guionista)  
2005 *30*. Cortometraje documental. Mauricio Godoy (director). Perú.  
2008 *Papá*. Cortometraje documental. Mauricio Godoy (director). Perú
- Goldsmith, David A.  
2003 *El Documental: Entrevista en exclusiva a quince maestros del documental*. Xavier Nuñez Digón (traductor). España: Editorial Océano, SL.
- Gomes, Miguel (guionista)  
2008 *Aquel querido mes de agosto*. Largometraje documental. Miguel Gomes (director). Portugal.
- Gómez, Pedro Arturo  
2008 «Singularidad y pluralidad de la primera persona audiovisual. La subjetividad en el nuevo documental político argentino». *Facultad de Artes y Ciencias Universidad Católica de Salta*. Fecha de consulta: 04 julio 2011.  
<<http://www.ucasal.net/unid-academicas/artes-y-ciencias/congresos/redcom10/archivos/redcom-ponencia/Eje6/Mesa6-1/Gomez-Pedro.pdf>>.
- Gómez-Martínez, José Luis  
1992 «Teoría del ensayo». *Proyecto Ensayo Hispánico*. Fecha de consulta: 04 julio 2011. <<http://www.ensayistas.org/critica/ensayo/gomez/ensayo12.htm>>.
- Gómez-Sánchez, César (guionista)  
2004 *Volviendo*. Mediometraje documental. César Gómez-Sánchez (director). Perú: PUCP
- González, Antonio  
1968 «I muestra de cine documental latinoamericano». En *Hablemos de Cine 1968*: 5-13.
- Griffith, David W. (guionista)  
1915 *El nacimiento de una nación*. Largometraje ficción. David W. Griffith (director). EE.UU
- Grupo Chaski (guionista)  
1982 *Miss universo en el Perú*. Mediometraje documental. Grupo Chaski (director). Perú
- Gubern, Román  
1995 *Historia del cine Vol I*, Barcelona: Editorial Baber.  
1996 «Las nuevas fronteras de la imagen». *La Gran Ilusión 1996a*: 50-61.

Guerín, Jose Luis (guionista)

- 2001 *En construcción*. Largometraje documental. Jose Luis Guerín (director). España.  
 2007 *En la ciudad de Silvia*. Largometraje documental. Jose Luis Guerín (director). España.  
 2010 *Guest*. Largometraje documental. Jose Luis Guerín (director). España.

Guerrero, Alejandro (guionista y productor)

- 1993 *El Manu*. Documental para la televisión. Alejandro Guerrero. Perú  
 1997 *El Pacaya-Samiria*. Documental para la televisión. Alejandro Guerrero. Perú

Guerrero Torres, Alejandro. (guionista)

- 2004 *Olvidos y reencuentros*. Cortometraje documental. Alejandro Guerrero Torres (director). Perú: Universidad de Lima.

Gutiérrez, Fernando (guionista)

- 2009 *Un héroe inmortal*. Cortometraje documental. Fernando Gutiérrez (director). Perú.

Gutiérrez, Gregorio Martín (editor)

- 2008 *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T & B Editores.

Gutiérrez, Gregorio Martín

- 2008 «Entre el reflejo y la sombra. Estrategias del yo en el cine». En Gutiérrez 2008: 53-64.

Guzmán, Patricio.

- 1998 «Pedazos de Vida: El valor de copión en el cine documental». *Página web de Patricio Guzmán*. Fecha de consulta: 2 de junio 2010.  
 <<http://www.patricioguzman.com/index.php?page=articulos&aid=2>>.  
 2011 «La importancia del documental». *Página web de Patricio Guzmán*. Fecha de consulta: 2 de junio 2010.  
 <<http://www.patricioguzman.com/index.php?page=articulos&aid=1>>.

Guzmán, Patricio (guionista)

- 1975 *Batalla de Chile I*. Largometraje documental. Patricio Guzmán (director). Chile-Cuba-Francia  
 1977 *Batalla de Chile II*. Largometraje documental. Patricio Guzmán (director). Chile-Cuba-Francia  
 1979 *Batalla de Chile III*. Largometraje documental. Patricio Guzmán (director). Chile-Cuba-Francia  
 1997 *Chile, la memoria obstinada*. Largometraje documental. Patricio Guzmán (director). Francia-Canadá  
 2005 *Mi Julio Verne*. Documental para la televisión. Patricio Guzmán (director). Francia-Canadá  
 2010 *Nostalgia de la luz*. Largometraje documental. Patricio Guzmán (director). Chile-Alemania-Francia

Hablemos de Cine

- 1968 *Hablemos de Cine*, N° 43-44, marzo-abril, Lima.  
 1971 *Hablemos de Cine*, N° 58, marzo-abril, Lima.  
 1979a *Hablemos de Cine*, N° 70, abril, Lima.  
 1979b «Diccionario del cortometraje peruano (I)». En *Hablemos de Cine* 1979a: 20-29.  
 1979c «Entrevista a Octavio Getino». En *Hablemos de Cine* 1979a: 37-39.  
 1980a *Hablemos de Cine*, N° 71, abril, Lima.  
 1980b «Diccionario del cortometraje peruano (II)». En *Hablemos de Cine* 1980a: 15-25.  
 1980c «Los mejores cortos de la 19327». En *Hablemos de Cine* 1980a: 25.  
 1984 *Hablemos de Cine*, N° 77, marzo, Lima.

Heilborn, Hanna, Mats Johansson y David Aronowitsch (guionista)

- 2002 *Hidden*. Cortometraje documental animado. Hanna, Heilborn, Mats Johansson y David Aronowitsch (directores). Suecia-Finlandia

Hernández Ruiz, Javier

- 2008 «Autorretratos de Johan Van der Keuken. Memoria de los bellos viajes, o tocar lo real». En Gutiérrez 2008: 183-194.

Herzog, Werner (guionista)

- 1999 *Mi enemigo preferido*. Largometraje documental. Werner Herzog (director) Alemania.

Hiroshi, Komatsu.

- 1994 «Questions regarding the genesis of nonfiction films». *Yamagata International Documentary Film Festival: Documentary Box*, N° 5. Fecha de consulta: 10 mayo 2011. <<http://www.yidff.jp/docbox/5/box5-1-e.html>>

Honigmann, Heddy

- 2011 Pagina oficial de Heddy Honigmann. Fecha de consulta: 04 julio 2011. <<http://www.heddy-honigmann.nl/hhonigmann/index.php>>.

Honigmann, Heddy (guionista)

- 1993 *Metal y melancolía*. Largometraje documental. Heddy Honigmann (directora). Holanda-Perú.  
 2008 *El Olvido*. Largometraje documental. Heddy Honigmann (directora). Holanda-Perú.

Huayhuaca, José Carlos

- 1984 «Gianfranco Annichini: de la soledad al neotribalismo». En *Hablemos de Cine* 1984: 35-39.

Huston, John (guionista)

- 1945 *La Batalla de San Pietro*. Mediometrage documental. John Huston (director). EE.UU.

Inamine, Cynthia y Raúl del Busto (guionista)

- 2006 *La espera de Ryowa*. Mediometrage documental. Cynthia Inamine y Raúl del Busto (directores). Perú

Ivens, Joris (guionista)

1929 *La lluvia*. Cortometraje documental. Joris Ivens (director). Francia.

Jacob, Mario

1979 « Reportaje a Santiago Álvarez». En Cine del Tercer Mundo 1979: 25-42.

Jiménez, Mary (guionista)

1984 *Del verbo amar*. Largometraje documental. Mary Jiménez (directora). Perú-Bélgica.

1997 *Loco Lucho*. Largometraje documental. Mary Jiménez (directora). Perú-Bélgica.

Jorda, Joaquim (guionista)

1999 *Monos como Becky*. Largometraje documental. Joaquim Jorda (director). España.

2006 *Más allá del espejo*. Largometraje documental. Joaquim Jorda (director). España.

Joslin, Tom y Peter Friedman (guionista)

1993 *Silverlake Life: the view from here*. Largometraje documental. Tom Joslin y Peter Friedman (directores). EE.UU.

Kawase, Naomi (guionista)

1992 *Embracing*. Mediometrage documental. Naomi Kawase (directora). Japón.

2001 *Sky, Wind, Fire, Water, Earth*. Mediometrage documental. Naomi Kawase (directora). Japón .

2006 *Tarachime*. Mediometrage documental. Naomi Kawase (directora). Japón.

Keller, Barbara y Kristy Li Puma (guionista)

2004 *Diario de la calle*. Cortometraje documental. Barbara Keller y Kristy Li Puma (directoras). Perú: PUCP.

Kiarostami, Abbas (guionista)

2001 *A.B.C. África*. Largometraje documental. Abbas Kiarostami (director). Irán

2002 *Ten*. Largometraje ficción. Abbas Kiarostami (director). Irán

2004 *10 on ten*. Largometraje documental. Abbas Kiarostami (director). Irán

Kopple, Barbara (guionista)

1976 *Harlan County. USA*. Largometraje documental. Barbara Kopple (directora) EE.UU.

Kosakovsky, Victor (guionista)

1997 *Wednesday 19.7.1961*. Largometraje documental. Victor Kossakovsky (director). Rusia

2005 *Sviato*. Mediometrage documental. Victor Kossakovsky (director). Rusia

Kracauer, Siegfried.

1989 *Teoría del cine: La redención de la realidad física*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Kramer, Robert (guionista)

1989. *Route One USA*. Largometraje documental. Robert Kramer (director). EE.UU.

La Comisión de la Verdad y la Reconciliación

2005 «Informe Final». *La Comisión de la Verdad y la Reconciliación*. Fecha de consulta: 20/07/2011.  
<<http://www.cverdad.org.pe/lacomision/nlabor/antecedentes.php>>

La Ferla, Jorge

2003 «Cine, video y digital: hibridez de tecnologías y discursos». *Universidad de Caldas. Colombia*. Fecha de consulta: 02 julio 2011  
<[http://www.disenovisual.com/static/downloads/laferla/Cine\\_video\\_digital.doc](http://www.disenovisual.com/static/downloads/laferla/Cine_video_digital.doc)>

La Gran Ilusión

1993 *La Gran Ilusión*, N° 1, segundo semestre, Lima.  
1994a *La Gran Ilusión*, N° 2, primer semestre, Lima.  
1994b «Diccionario de realizadores peruanos». En *La Gran Ilusión* 1994a: 103-121.  
1994c *La Gran Ilusión*, N° 3, segundo semestre, pp. 26-31, Lima.  
1994d «Entre la foto y el cine: Entrevista a Eulogio Nishiyama». En *La Gran Ilusión* 1994c: 26-31.  
1995 *La Gran Ilusión*, N° 5, Lima.  
1996a *La Gran Ilusión*, N° 6, Lima.  
1996b «Diccionario temático del cine peruano». En *La Gran Ilusión* 1996a: 68-82.  
1997a *La Gran Ilusión*, N° 7, primer semestre, Lima.  
1997b *La Gran Ilusión*, N° 8, segundo semestre, Lima.  
1998 *La Gran Ilusión*, N° 9, primer semestre, Lima.  
2003a *La Gran Ilusión*, N° 13, Lima.  
2003b «El documental es un genero libre: Conversaciones con Javier Corcuera». En *La Gran Ilusión* 2003a: 4-10.

Lahera, Covadonga.

2008 «My Winnipeg». *Blogs & docs. Revista on line dedicada a la no ficción*. Fecha de consulta: 04 julio 2011. <<http://www.blogsanddocs.com/?p=103>>.

Lane, Jim

2002 *The autobiographical documentary in America*. EE.UU: The University of Wisconsin Press.

Lanza, Pablo

2010a «Usos del archivo en el cine documental latinoamericano contemporáneo: los documentos sobrevivientes». *Revista on line Cine Documental* N° 1. Fecha de consulta: 04 julio 2011.  
<[http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos\\_03.html](http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_03.html)>.

Lanzmann, Claude (guionista)

1985 *Shoah*. Largometraje documental. Claude Lanzmann (director). Francia

Ledgard, Melvyn

2005 «La opción social en el cine del Grupo Chaski». En *Tren de Sombras* 2005: 41.

Ledgard, Reynaldo

1984 «Miss universo en el Perú». En *Hablemos de Cine* 1984: 34.

Lejeune, Philippe

2008 «Cine y autobiografía, problemas de vocabulario». En Gutiérrez 2008: 13-26.

Legaspi, Alejandro (guionista)

1987 *Encuentro de hombrecitos*. Cortometraje documental. Alejandro Legaspi (director). Perú,

1987 *Margot, la del circo*. Cortometraje documental. Alejandro Legaspi (director). Perú.

1989 *Crisanto, el haitiano*. Cortometraje documental. Alejandro Legaspi (director). Perú.

2007 *Sueños lejanos*. Largometraje documental. Alejandro Legaspi (director). Perú.

León Frías, Isaac

1997 «Cine peruano: presiones, carencias y aciertos. En retorno a los concursos de CONACINE». En *La Gran Ilusión* 1997: 125-126.

2005 «Hombres de viento». En *Tren de Sombras* 2005: 38.

Losilla, Carlos

2008 «Al borde del abismo, desde la distancia. Notas sobre la enfermedad, el dolor y la muerte en la (auto)biografía filmada». En Gutiérrez 2008: 121-135.

Lutz, Marina (guionista)

2009 *The Marina Experiment*. Cortometraje documental. Marina Lutz (directora). EE.UU.

Maddin, Guy (guionista)

2007 *My Winnipeg*. Largometraje documental. Guy Maddin (director). Canadá.

Madueño, Isabel (guionista)

2005 *Mi lugar*. Cortometraje documental. Isabel Madueño (directora). Perú: Universidad de Lima

Marker, Chris (guionista)

1957 *Lettre de Sibirie*. Cortometraje documental. Chris Marker (director). Francia.

1977 *Le fon d'air est rouge*. Largometraje documental. Chris Marker (director). Francia.

1982 *Sans Soleil*. Largometraje documental. Chris Marker (director). Francia.

1997 *Level 5*. Largometraje documental. Chris Marker (director). Francia.

2004 *Chats perchés*. Largometraje documental. Chris Marker (director). Francia.

Marqués, Carlos (guionista)

2009 *De Pizarros y Atahualpas*. Largometraje documental. Carlos Marqués (director). España-Perú,

Martínez, Malena

2010 «Nota sobre el documental (Felipe Vuelve)». *La cinefilia no es patriota*. Fecha de consulta: 18 julio 2011.

<<http://lacinefilianoespatriota.blogspot.com/2010/09/la-revista-godard-presenta-felipe.html>>

Martínez, Malena (guionista)

2009 *Felipe Vuelve*. Largometraje documental. Malena Martínez (directora). Perú-Austria

Mc Bride, Jim (guionista)

1967 *David Holzman's diary*. Largometraje documental. Jim Mc Bride (director). EE.UU.

Mc Clennen, Sophia

2008 «The theory and practice of the peruvian Grupo Chaski». *Jump Cut. A review of contemporary media*. Fecha de consulta: 18 julio 2011.

<<http://www.ejumpcut.org/archive/jc50.2008/Chaski/index.html>>

Mc Elwee, Ross (guionista)

1979 *Space coast*. Largometraje documental. Ross Mc Elwee (director). EE.UU.

1986 *Sherman's march*. Largometraje documental. Ross Mc Elwee (director). EE.UU.

1993 *Time indefinite*. Largometraje documental. Ross Mc Elwee (director). EE.UU.

2003 *Bright leaves*. Largometraje documental. Ross Mc Elwee (director). EE.UU.

Mc Luhan, Marshall.

1996 *Comprender los medios: Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Mekas, Jonas

2008 [1991] *Ningún lugar a donde ir*. Leonel Livhits (traductor). Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Mekas, Jonas (guionista)

1969 *Diarios, notas y sketches*. Largometraje documental. Jonas Mekas (director). EE.UU.

1972 *Reminiscencias de Lituania*. Largometraje documental. Jonas Mekas (director). EE.UU.

1975 *Lost, lost, lost*. Largometraje documental. Jonas Mekas (director). EE.UU.

Memoria del Encuentro Latinoamericano de Cine

2002 «Cine Documental y memoria histórica (Conversatorio con Patricio Guzmán, Eryk Rocha y Javier Corcuera)». *El sexto sentido: Memoria del Encuentro Latinoamericano de Cine*, N° 6, pp.28-31, Lima

2000 «Entre la ficción y el documental: encrucijada del cine de género. (Conversatorio con Silvio Caiozzi, Gianfranco Annichini y José Luis López Linares) ».

*Haciendo cine juntos: Memoria del Encuentro Latinoamericano de Cine*, N° 4, pp. 23-26, Lima.

Metz, Christian.

1968 *Ensayo sobre la significación en el cine. Vol.1*. Barcelona: Ediciones Paidós.

2001 *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Minh-Ha, Trinh T.

2008 «El afán totalitario de significado». En Catalá y Cerdán 2008b: 223-247.

Minh-Ha, Trinh T. (guionista)

1982 *Reassemblage*. Mediometrage documental. Trinh T. Minh-Ha (directora). Senegal / EE.UU.

Miranda, Luis

2008 «Alumbramiento. Naomi Kawase». En Gutiérrez 2008: 169-182

Mirra, Miguel

2002 «Teoría y metodología del documental». *Miguel Mirra y la docencia*. Fecha de consulta: 18 setiembre 2011.

<<http://miguelmirracursos.blogspot.com/2008/01/m.html>>

Mitry, Jean.

1986 *Estética y psicología del cine*. México, D.F: Siglo XXI Editora Iberoamericana.

Mogravi, Avi (guionista)

1997 *How I learned to overcome my fear and love Arik Sharon*. Largometraje documental. Avi Mogravi (director). Israel-Francia,

1999 *Happy Birthday Mr. Mogravi*. Largometraje documental. Avi Mogravi (director). Israel-Francia,

2002 *Agosto, antes de la explosión*. Largometraje documental. Avi Mogravi (director). Israel-Francia,

Montoya, Carmen (guionista)

2010 *Pa' otro día será*. Cortometraje documental. Carmen Montoya (directora). Perú: Docuperu.

Moore, Michael (guionista)

1989 *Roger y yo*. Largometraje documental. Michael Moore (director). EE.UU.

2002 *Bowling for Columbine*. Largometraje documental. Michael Moore (director). EE.UU.

Moreno, María

2003 «Esa rubia debilidad». *Radar. Página 12*. Fecha de consulta: 18 julio 2011.

<<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1001-2003-10-22.html>>

Moretti, Nanni (guionista)

- 1993 *Caro diario*. Largometraje ficción. Nanni Moretti (director). Italia.
- Morris, Errol (guionista)  
2003 *Niebla de guerra*. Largometraje documental. Errol Morris (director). EE.UU.
- Moskowitz, Mark (guionista)  
2002 *Stone reader*. Largometraje documental. Mark Moskowitz (director). EE.UU.
- Muestra Internacional Documental  
2009 *Sólo Memorias. Muestra Internacional Documental 1998-2008*. Bogotá: Alados Colombia.
- Mujica, Manongo (guionista)  
2011 *Autorretrato sonoro*. Largometraje documental. Manongo Mujica (director). Perú.
- Navarro Espejo, Pablo y Silvia Maturana  
2008 «Documental de Autor y documental militante». *Revista documental para repensar el cine de hoy*. Año I, Nº 1, pp. 8-11, Buenos Aires.
- New frontiers in american documentary film  
1997 «Definition of documentary». *American Studies of the University of Virginia*.  
Fecha de consulta: 18 julio 2011.  
<<http://xroads.virginia.edu/~MA01/Huffman/Frontier/define.html>>
- Nichols, Bill.  
1995 «Documentary and the coming sound». *Film sound: Learning space dedicated to the art of film sound design*. Fecha de consulta: 18 julio 2011.  
<<http://filmsound.org/film-sound-history/documentary.htm>>  
1997 *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*.  
Barcelona: Ediciones Paidós.  
2001 *Introduction to documentary*. EE.UU: Indiana University Press.
- Odin, Roger  
2008 «El film familiar como documento. Enfoque semiopagmático». En Catalá y Cerdán 2008b: 197-217.
- Oliart, Rosa María (guionista)  
2011 *Desde el sonido*. Largometraje documental. Rosa María Oliart (directora). Perú.
- Oroz, Elena  
2007 «Entrevista a Alan Berliner». *Blogs & docs. Revista on line dedicada a la no ficción*. Fecha de consulta: 04 julio 2011. <<http://www.blogsandocs.com/?p=70>>.
- Oroz, Elena y Gonzalo Pedro Amatria (editores)  
2009 *La risa oblicua. Tangentes, paralelismo e intersecciones entre documental y humor*. Madrid: Ocho y medio. Libros de cine.

Ortega, María Luisa

2005 «Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación». En Torreiro y Cerdán 2005: 185-217.

2008 «Las Modulaciones del “yo” en el documental contemporáneo». En Gutiérrez 2008: 65-81

2011 «Una (nueva) cartografía del documental latinoamericano». *Revista on line Cine Documental*, N° 4. Fecha de consulta: 01 setiembre 2011.

<[http://revista.cinedocumental.com.ar/4/articulos\\_04.html](http://revista.cinedocumental.com.ar/4/articulos_04.html)>.

Ortega, María Luisa y Jaime Pena

2010 «En torno a las nuevas tendencias expresivas en el documental contemporáneo». *Revista on line Cine Documental*, N° 1. Fecha de consulta: 04 julio 2011.

<[http://revista.cinedocumental.com.ar/1/teoria\\_02.html](http://revista.cinedocumental.com.ar/1/teoria_02.html)>.

Otero, Rodrigo (guionista)

2002 *Reino*. Cortometraje documental. Rodrigo Otero (director). Perú.

2006 *Andun*. Mediometraje documental. Rodrigo Otero (director). Perú.

Otta, Eliana (guionista)

2010 *Casa de cambio*. Cortometraje documental. Eliana Otta (director). Perú.

Pajuelo, Izabel (guionista)

2006 *A mi manera*. Cortometraje documental. Izabel Pajuelo (directora). Perú: PUCP.

Pantoja, Marianella (guionista)

2011 *Camino de la esperanza*. Cortometraje documental. Marianella Pantoja (directora). Perú: Toulouse Lautrec

Paranaguá, Paulo Antonio (editor)

2003 *Cine documental en América Latina*. Madrid: Ediciones Cátedra

Paranaguá, Paulo Antonio

2003 «Orígenes, evolución y problemas». En Paranagua 2003: 13-78.

Pascual, Alba (guionista)

2010 *Llunt*. Cortometraje documental. Alba Pascual (directora). Perú: Docuperu.

Painleve, Jean (guionista)

1967 *Les amours de la pieuvre*. Cortometraje documental. Jean Painleve (director). Francia.

Pasolini, Pier Paolo (guionista)

1965 *Encuesta sobre el amor*. Largometraje documental. Pier Paolo Pasolini (director). Italia.

Peirano, María Paz

2008 «Reflexiones en torno a la obra de Mekas y el cine ensayo como etnografía experimental». *Revista Chilena de Antropología Visual*, N° 12, pp. 31-47, Santiago.

Pennebaker, D.A. (guionista)

1967 *Monterey Pop*. Largometraje documental. D.A. Pennebaker (director). EE.UU.

1965 *Don't look back*. Largometraje documental. D.A. Pennebaker (director). EE.UU.

Peralta, Raquel

2009 «Documental autobiográfico: Tarnation de J.Couette». *El documental y yo*. Fecha de consulta: 04 julio 2011.

<<http://eldocumentalyyo.wordpress.com/2009/06/20/documental-autobiografico-tarnation-de-jonathan-caouette-2/>>.

Perla Anaya, José

1993 «El cine y su derecho». En *La Gran Ilusión 1993*: 84-93.

Perlov, David (guionista)

1983 *Diary*. Largometraje documental. David Perlov (director). Israel

Piedras, Pablo

2009 «El problema de la primera persona en el cine documental contemporáneo.

Modos de representar lo autobiográfico en ciertos documentales

latinoamericanos». *Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires*.

Fecha de consulta: 15 julio 2011.

<[http://webiigg.sociales.uba.ar/iigg/jovenes\\_investigadores/5jornadasjovenes/EJ E4/Mesa%201/Piedras.pdf](http://webiigg.sociales.uba.ar/iigg/jovenes_investigadores/5jornadasjovenes/EJ E4/Mesa%201/Piedras.pdf)>.

2010a «La cuestión de la primera persona en el documental latinoamericano contemporáneo. La representación de lo autobiográfico y sus dispositivos».

*Revista on line Cine Documental*, N° 1. Fecha de consulta: 04 julio 2011.

<[http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos\\_04.html](http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_04.html)>.

2010b «Considerations of the appearance of the first person in the contemporary argentine documentary». *Hispanet Journal. Florida Memorial University*. Fecha de consulta: 01 setiembre 2011.

<<http://www.hispanetjournal.com/Considerations.pdf>>.

Piedras, Pablo y Lior Zylberman

2011 «Entrevista a Andrés Di Tella: precursor del documental autobiográfico en la

Argentina». *Revista on line Cine Documental*, N° 4. Fecha de consulta: 01

setiembre 2011. <<http://revista.cinedocumental.com.ar/4/notas.html>>.

Planas, Enrique

2009 «El documental me aburre. Cuatro cortos de Gianfranco Annichini». *El*

*Comercio.pe*. Fecha de consulta: 19 diciembre 2010.

<<http://elcomercio.pe/impres/ notas/documental-me-aburre/20090328/265481>>.

Plantinga, Carl

2011 «Documental». *Revista on line Cine Documental*, N° 3. Fecha de consulta: 04 julio 2011. <<http://revista.cinedocumental.com.ar/3/traduccion.html>>.

Portales, Rodrigo

2006 «Entrevista con Alejandro Cárdenas-Amelio». *Cinencuentro*. Fecha de consulta: 01 setiembre 2011. <<http://www.cinencuentro.com/entrevista-alejandro-cardenas/>>.

Portillo, Lourdes (guionista)

1994 *El diablo nunca duerme*. Largometraje documental. Lourdes Portillo (directora). México-EE.UU.

Prividiera, Nicolás (guionista)

2007 *M*. Largometraje documental. Nicolás Prividiera (director). Argentina.

Protzel, Javier

1993 «El cortometraje: explorando su aceptación». En *La Gran Ilusión* 1993: 75-83.

Quezada, Omar (guionista)

2006 *El perdón*. Mediometrage documental. Omar Quezada (director). Perú: PUCP.

Quilez, Laia

2008 «Sutiles pretéritos. (Post)memoria y (auto) biografía(s) en el cine documental contemporáneo» En *Gutiérrez* 2008: 83-99.

2009 «Cuando el documentalista se ríe de sí mismo. La estética del fracaso y el documental preformativo en Avi Mograbi, Ross Mc Elwee y Alan Berliner». En *Oroz y Amatria* 2009: 117-133.

Rabiger, Michael.

1989 *Dirección de documentales*. Madrid: Instituto de Radio y Televisión. Ente público RTVE.

Ramírez, Juan Alejandro

2011 Pagina oficial de Juan Alejandro Ramírez. Fecha de consulta: 04 julio 2011. <<http://otrotono.com/>>.

Ramírez, Juan Alejandro (guionista)

1993 *Todo y nada*. Mediometrage documental. Juan Alejandro Ramírez (director). Perú.

1995. *Me dicen Yovo*. Mediometrage documental. Juan Alejandro Ramírez (director). Perú.

1999 *Muy lejos de aquí*. Mediometrage documental. Juan Alejandro Ramírez (director). Perú.

2003 *Solo un cargador*. Mediometrage documental. Juan Alejandro Ramírez (director). Perú.

2006 *Alguna tristeza*. Mediometrage documental. Juan Alejandro Ramírez (director). Perú.

- 2009 *Diario del fin*. Mediometrage documental. Juan Alejandro Ramírez (director). Perú.
- Ravina, Pamela (guionista)  
2010 *Abuelo*. Cortometraje documental. Pamela Ravina (directora). Perú: Docuperu.
- Ray, Nicholas y Wim Wenders (guionista)  
1979 *Relámpago sobre el agua*. Largometraje documental. Nicholas Ray y Wim Wenders (directores). EE.UU.
- Rebatta, Fabricio (guionista)  
2005 *Los álamos*. Cortometraje documental. Fabricio Rebatta (director). Perú.
- Relayze, Jonatan (guionista)  
2009 *Mirada Tusán*. Cortometraje documental. Jonatan Relayze (director). Perú.
- Renov, Michael  
2004 *The subject of documentary*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- Reyes, María Florencia  
2010 «Calle Santa Fe (Carmen Castillo, 2007)». *Revista on line Cine Documental*, N° 2. Fecha de consulta: 04 julio 2011.  
<[http://revista.cinedocumental.com.ar/2/criticas\\_01.html](http://revista.cinedocumental.com.ar/2/criticas_01.html)>.
- Rocha, Glauber (guionista)  
1964 *Dios y el diablo en la tierra del sol*. Largometraje ficción. Glauber Rocha (director). Brasil.
- Rocha, Eryk (guionista)  
2002 *Rocha que voa*. Largometraje documental. Eryk Rocha (director). Brasil.
- Rodríguez, Eduardo  
2002 «Mecanismos de genero: reflexiones sobre el documental y la ficción». *Scribd*. Fecha de consulta: 01 julio 2011  
<<http://es.scribd.com/doc/51981329/Mecanismos-de-genero-Reflexiones-sobre-el-documental-y-la-ficcion>>
- Rodríguez, Martha y Jorge Silva (guionista)  
1967-1972 *Chircales*. Largometraje documental. Martha Rodríguez y Jorge Silva (directores). Colombia.
- Rodriguez-Luis, Julio  
1997 *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana*. México DF: Fondo de Cultural Económica.
- Rojas Laslo  
2008 «Polvos Azules, donde comprar es un placer». *Cinencuentro*. Fecha de consulta: 20 octubre 2011.

<<http://www.cinencuentro.com/2008/06/12/polvos-azules-donde-comprar-es-un-placer/>>

Roque, María Inés (guionista)

2000 *Papá Iván*. Largometraje documental. María Inés Roque (directora). Argentina.

Rosenblatt, Jay (guionista)

2003 *I used to be a filmmaker*. Cortometraje documental. Jay Rosenblatt (director). EE.UU.

2008 *Beginning filmmaking*. Mediometraje documental. Jay Rosenblatt (director). EE.UU.

Rosenthal, Alan.

2002 *Writing, directing and producing documentary films and video*. Tercera Edición. EE.UU: Southern Illinois University Press.

Rouch, Jean y Edgar Morin (guionista)

1960 *Crónica de un verano*. Largometraje documental. Jean Rouch y Edgar Morin (directores). Francia.

Ruffinelli, Jorge

2001 «La cámara inquieta de los noventas». *Ecuanex*. Fecha de consulta: 23 de julio 2005. <<http://listas.ecuanex.net.ec/pipermail/novedades/2001-September/000448.html>>

2005 «Documental político en América Latina: un largo y un corto camino a casa (década de 1990 y comienzos del siglo xxi)» En Torreiro y Cerdán 2005: 285-347.

Rulfo, Juan Carlos

2009 «Memoria y documental». En Muestra Internacional Documental 2009:31-33

Rulfo, Juan Carlos (guionista)

1999 *Del olvido al no me acuerdo*. Largometraje documental. Juan Carlos Rulfo (director). México

Ruttman, Walter (guionista)

1927 *Berlín, sinfonía de una ciudad*. Largometraje documental. Walter Rutman (director). Alemania.

Sábato, Mario (guionista)

2008 *Ernesto Sábato, mi padre*. Largometraje documental. Mario Sábato (director). Argentina.

Sacsa, Franklin (guionista)

2010 *A un paso del cielo*. Cortometraje documental. Franklin Sacca (director). Perú: Toulouse Lautrec

Sadoul, Georges.

1989 *Historia del cine mundial: desde los orígenes.* – México, D.F: Siglo XXI Editora Iberoamericana.

Sagástegui, Leonardo (guionista)

1999 *Solicitud de personal.* Cortometraje ficción. Leonardo Sagástegui (director). Perú: Universidad Federico Villareal

2002 *Un día.* Cortometraje documental. Leonardo Sagástegui (director). Perú: Universidad Federico Villareal

2003 *La tortuga, la liebre y los lobos.* Cortometraje ficción. Leonardo Sagástegui (director). Perú: Universidad Federico Villareal

2005 *En el día de los enamorados.* Cortometraje documental. Leonardo Sagástegui (director). Perú: Universidad Federico Villareal

Salles, Joao Moreira (guionista)

2006 *Santiago.* Largometraje documental. Joao Moreira Salles (director). Brasil.

Schefer, Raquel

2008a *El autorretrato en el documental.* Buenos Aires: Catálogos. Ediciones Universidad del Cine.

2008b «Vi-deo memoria: Autobiografías, autorreferencialidad y autorretratos». *Travaux en cours. Departement des Peintures.* Fecha de consulta: 04 julio 2011. <<http://www.hernankhourian.com.ar/txt/schefer.html>>.

Scorsese, Martin (guionista)

1974 *Italianamerican.* Mediometrage documental. Martin Scorsese (director). EE.UU.

Selva, Marta

2005 «Desde una mirada feminista: los nuevos lenguajes del documental». En Torreiro y Cerdán 2005: 65-84.

Senepo, Salomón (guionista)

2010 *La frontera.* Largometraje documental. Salomón Senepo (director). Perú.

Solanas, Fernando y Octavio Getino (guionista)

1968 *La hora de los hornos.* Largometraje documental. Fernando Solanas y Octavio Getino (director). Argentina....

Solanas, Fernando *Pino*

1989 «La hora de los hornos (1968). Carta a los espectadores en ocasión al reestreno en mayo de 1989». *Fernando Pino Solanas. Sitio oficial.* Fecha de consulta: 04 julio 2011. <[http://www.pinosolanas.com/la\\_hora\\_info.htm](http://www.pinosolanas.com/la_hora_info.htm)>.

Spurlock, Morgan (guionista)

2004 *Supersize me.* Largometraje documental. Morgan Spurlock (director). EE.UU.

2008 *Where in the world is Osama Bin Laden?* Largometraje documental. Morgan Spurlock (director). EE.UU.

Stubbs, Liz.

2002 *Documentary Filmmakes Speak.* – New York: Allworth Press.

Suárez, Jorge (guionista)

1976 *En la orilla.* Cortometraje documental. Jorge Suárez (director). Perú.

1982 *Lamas, cambio y tradición.* Cortometraje documental. Jorge Suárez (director). Perú.

1985 *Ashaninkas de Cutivireni.* Cortometraje documental. Jorge Suárez (director). Perú.

Taccetta, Natalia

2011 «Acontecimiento modernista y subjetividad en el documental. Entre lo preformativo y el dispositivo». *Secretaría de Derechos Humanos.* Fecha de consulta: 12 Octubre 2011

<[http://www.derhuman.jus.gov.ar/conti/2011/10/mesa\\_10/taccetta\\_mesa\\_10.pdf](http://www.derhuman.jus.gov.ar/conti/2011/10/mesa_10/taccetta_mesa_10.pdf)>.

Tajari, Rea (guionista)

1992 *History and Memory.* Mediometraje documental. Rea Tajari (directora). EE.UU.

Temple, Michael, James S. Williams y Michael Witt (editores)

2007 *For ever Godard.* Londres: Black Dog Publishing

Tetsuo, Kogawa.

1995 «Toward a reality of “reference”: the image and the era of virtual reality».

*Yamagata International Documentary Film Festival: Documentary Box, N° 8.*

Fecha de consulta: 10 mayo 2011.

<<http://www.yidff.jp/docbox/8/box8-1-e.html>>

Toledo, Teresa.

1990 *10 años del nuevo cine latinoamericano.* La Habana: Sociedad Estatal Quinto Centenario. Verdoux, S.L.

Torregosa, Marta.

2008 «La naturaleza del cine de no ficción: Carl Plantinga y la herencia pragmatista del signo». *Zer*, Vol 13, N° 24, pp. 303-315, Navarra.

Torreiro, Casimiro

2010 *Realidad y creación en el cine de no-ficción.* Madrid:Ediciones Cátedra.

Torreiro, Casimiro y Josetxo Cerdán (editores)

2005 *Documental y vanguardia.* Madrid: Ediciones Cátedra.

Tren de sombras

2005 *Tren de Sombras*, N° 3, enero, Lima.

Tudela, Andrea (guionista)

2011 *Coliflor*. Cortometraje documental. Andrea Tudela (directora). Perú: Toulouse Lautrec.

Urbina, Melania (guionista)

2004 *Para Lucía*. Cortometraje documental. Melania Urbina (directora). Perú.

Valdez Morgan, Jorge Luis

2009 «La sociedad filmada. Apuntes sobre la Historia del Perú a partir de tres películas». Fecha de consulta: 12 octubre 2011.

<<http://labitacoradehobsbawm.blogspot.com/2009/02/la-sociedad-filmada-apuntes-sobre-la.html>>.

Valencia, Carla (guionista)

2010 *Abuelos*. Largometraje documental. Carla Valencia (directora). Ecuador.

Valenzuela, Valeria

2006 «Yo te digo que el mundo es así: giro preformativo en el documental chileno contemporáneo». *DOC on line. Revista digital de cinema documental*. Fecha de consulta: 04 julio 2011

<[http://www.doc.ubi.pt/01/artigo\\_valeria\\_valenzuela.pdf](http://www.doc.ubi.pt/01/artigo_valeria_valenzuela.pdf)>.

Vallejo, Aída

2010 «Género, autorepresentación y cine documental. Les Glaneurs et la glaneuse de Agnès Varda». *Cinema y Feminismo. Quaderns de cine*, N° 5, pp. 101-117, Barcelona.

Van der Keuken, Johan (guionista)

1974 *Vacaciones de un cineasta*. Mediometraje documental. Johan Van der Keuken (director). Holanda.

2000 *Vacaciones prolongadas*. Largometraje documental. Johan Van der Keuken (director). Holanda.

Varda, Agnès (guionista)

2000 *Los espigadores y la espigadora*. Largometraje documental. Agnes Varda (directora). Francia.

2008 *Las playas de Agnes*. Largometraje documental. Agnes Varda (directora). Francia.

Vega, Marianela (guionista)

2001 *Ausencia*. Cortometraje documental. Marianela Vega (directora). Perú.

2002 *Away*. Cortometraje documental. Marianela Vega (directora). Perú.

2004 *Distancia*. Cortometraje documental. Marianela Vega (directora). Perú.

2005 *Conversation*. Cortometraje documental. Marianela Vega (directora). Perú.

2007 *Conversations II*. Cortometraje documental. Marianela Vega (directora). Perú.

Vega, Marianela.

2011 Pagina oficial de Marianela Vega. Fecha de consulta: 04 julio 2011.

<<http://www.marianelavega.com/>>.

- Velázquez, Sofía (guionista)  
2009 *Altares*. Cortometraje documental. Sofía Velázquez (directora). Perú.  
2010 *Soy eterno*. Cortometraje documental. Sofía Velázquez (directora). Perú.
- Vigo, Jean  
1930 *A propósito de Niza*. Cortometraje documental. Jean Vigo (director). Francia.
- Villafuerte, Lilia (guionista)  
2007 *Sueños binarios* Cortometraje documental. Lilia Villafuerte (directora). Perú-España.
- Villegas, Paula  
2009 «Trópico de Gianfranco». Revista Kepes, Año 6, N° 5, enero-diciembre, pp 157-168, España.
- Vivas, Fernando  
2000 «Aproximación al territorio de la no ficción». *Caretas version 2.0*. Fecha de consulta: 04 julio 2011  
< <http://www.caretas.com.pe/2000/1629/secciones/cultural.phtml>>.
- Von Trier, Lars y Jorge Leth (guionista)  
2003 *Las cinco obstrucciones*. Largometraje documental. Lars Von Trier y Jorgen Leth (directores). Dinamarca.
- Wagner, Alberto (guionista)  
2001 *Espacio-tiempo*. Cortometraje documental. Alberto Wagner (director). Perú.
- Walker, Janet y Diane Waldman (editoras)  
1999 *Feminism and documentary*. EE.UU: The University of Minnesota Press.
- Weinberger, Michael.  
1990 «Defining documentary». *Cornell University*. Fecha de consulta: 01 julio 2005.  
<<http://instruct1.cit.cornell.edu/courses/comm230-scherer/Documentary%20Films.htm>>
- Weinrichter, Antonio  
1998 « Subjetividad, impostura, apropiación: en la zona donde el documental pierde su honesto nombre» En *Archivos de la filmoteca N° 30*. Valencia: Paidós, pp. 109-123.
- Wiener, Christian  
1995 «El cine peruano en los noventa: la historia sin fin. producción». En *La Gran Ilusión 1995*: 96-104.  
1997 «Disparen sobre el jurado: Los bemoles de la ley 26370». En *La Gran Ilusión 1997<sup>a</sup>*:100-103.
- Wikipedia

2011 «Foley (filmmaking)». *Wikipedia. The free encyclopedia*. Fecha de consulta: 01 julio 2005 <[http://en.wikipedia.org/wiki/Foley\\_\(filmmaking\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Foley_(filmmaking))>

Wiseman, Frederick (guionista)

1968 *High School*. Largometraje documental. Frederick Wiseman (director). EE.UU.

Yáñez, Murillo

2007 «La sensibilidad primigenia y la sofisticación de los métodos» *DOCS Observaciones de lo real. Revista documental*. N° 1, pp. 81-90, Barcelona.

Yáñez, Mauricio

2000 «Entrevista a Patricio Guzmán». *Revista Chilena de Antropología Visual*. Fecha de consulta: 02 julio 2011 <[http://www.antropologiavisual.cl/entrevista\\_guzman.htm](http://www.antropologiavisual.cl/entrevista_guzman.htm)>

Yepes, Gabriela (guionista)

2006 *Vivir es una obra maestra*. Cortometraje documental. Gabriela Yepes (directora). Perú.

Welles, Orson (guionista)

1973 *Fraude*. Largometraje documental. Orson Welles (director). Francia-Irán-Alemania.