

José María Caparrós Lera (1943) es doctor en Filosofía y Letras, y Profesor Titular de Historia Contemporánea y Cine en la Universidad de Barcelona. Director del Centre d'Investigacions Film-Història de la UB (Parc Científic de Barcelona), es autor de una treintena de libros especializados. Entre sus últimas obras cabe destacar *El cine español de la democracia* (1992); *100 grandes directores de cine* (1994); *100 películas sobre Historia Contemporánea* (1997); *La guerra de Vietnam entre la historia y el cine* (1998); *Historia crítica del cine español* (1999); y *Breve historia del cine americano* (2002). Miembro de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de España, es el editor de la revista *FilmHistoria Online* y actualmente colabora en la sección de cine del suplemento de ABC.

Francisco Javier Zubiaur Carreño
Universidad de Navarra

Paulo Antonio Paranaguá (ed.), *Cine documental en América Latina*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2003. 539 pp. Traducciones de Jung Ha Kang y María Calzada Pérez. ISBN. 84-376-2060-0. Col. Signo e imagen. Rústica. 25,00 €

Preámbulo de Nelson Pereira dos Santos; Orígenes, evolución y problemas [Paulo Antonio Paranaguá]; Para un observador lejano: el documental latinoamericano en España [Alberto Elena y Mariano Mestman]; El descubrimiento de América Latina por los documentalistas viajeros [María Luisa Ortega]; La Hispanidad en la pantalla del NO-DO [Vicente Sánchez Biosca] (pp. 11-119). CINEASTAS: Humberto Mauro (Brasil) [Fernão Pessoa Ramos]; Jorge Ruiz (Bolivia) [Alfonso Gumucio-Dagron]; Manuel Chambi y los documentales del Cusco (Perú) [Ricardo Bedoya]; Santiago Álvarez (Cuba) [Juan Antonio García Borrero]; Jorge Prelorán (Argentina) [Jorge Ruffinelli]; Sara Gómez (Cuba) [Juan Antonio García Borrero]; Geraldo Sarno (Brasil) [José Carlos Avellar]; Vladimir Carvalho (Brasil) [Amir Labaki]; Marta Rodríguez y Jorge Silva (Colombia) [Isleni Cruz Carvajal]; Patricio Guzmán (Chile) [Marina Díaz López]; Eduardo Coutinho (Brasil) [Consuelo Lins]; Luis Ospina (Colombia) [Isleni Cruz Carvajal]; Joao Moreira Salles (Brasil) [José Carlos Avellar]; Juan Carlos Rulfo (México) [Jorge Ruffinelli]; Andrés Di Tella (Argentina) [Clara Kriger] (pp. 123-266). PELÍCULAS: cincuenta títulos del período 1921-2000 (pp. 269-446). CUESTIONAMIENTOS: *Anotaciones para los jóvenes documentalistas* (1948) [Alberto Cavalcanti]; *El free cinema y la objetividad* (1960) [Tomás Gutiérrez Alea]; *El manifiesto de Santa Fé* (1962) [Fernando Birri]; *Arte y compromiso* (1968) [Santiago Álvarez]; *Prioridad del documental* (1971) [Fernando E. Solanas y Octavio Getino]; *Una imagen recorre el mundo* (1975) [Julio García Espinosa]; *Postulados del tercer cine* (1976) [Carlos Álvarez]; *El antidocumental, provisionalmente* (1978) [Arthur Omar]; *Provocaciones sobre cine documental y literatura* (1980) [Jesús Díaz]; *Diálogo sobre cine documental* (1986) [Carlos Velo]; *La mirada en el documental y en la televisión* (1992) [Eduardo Coutinho] (pp. 449-495). BIBLIOGRAFÍA de cerca de novecientos títulos por Paulo Antonio Paranaguá (pp. 497- 527).

Tras una impactante cubierta, que muestra la imagen de un niño cargando a su espalda seis pesados ladrillos, tomada de *Chircales* (1967-1972), la película colombiana de Marta Rodríguez y Jorge Silva, se ofrece este documentadísimo estudio —valga la redundancia— sobre el cine documental en América Latina. Un género escasamente valorado en general y, en el caso concreto del continente sudamericano, además, prácticamente desconocido. Hasta el advenimiento de la democracia, sólo era posible ver los documentales latinoamericanos en algunos cine-clubs y en sesiones clandestinas, dada su carga ideológica y de comprometida denuncia socio-política. Éramos, por tanto, en afortunada definición de Alberto Elena y Mariano Mestman *observadores lejanos* de aquél cine tan independiente, como alternativo y perseguido —incluso “borrado” de algunas filmografías en el caso de la cubana Sarita Gómez— por los poderes públicos.

En España tuvimos la suerte de contar con dos aproximaciones históricas al fenómeno documental latinoamericano que despertaron un interés por él, satisfecho años más tarde en las sesiones de la Filmoteca Española y por las cadenas de televisión con sus programaciones especializadas. Me refiero al *Nuevo Cine Latinoamericano* de Augusto Martínez Torres y Manuel Pérez Estremera (Barcelona, Anagrama, 1973) y a *El Cine Militante* de Andrés Linares (Madrid, Castellote, 1976), que empezaron a llenar una laguna imperdonable.

Ahora, varias décadas más tarde, cuando el género documental se ha revalorizado al compás de la aparición de nuevas generaciones de investigadores, docentes universitarios, y de la internacionalización de las comunicaciones, aparece oportunamente este libro presentado en la primavera durante el Festival de Málaga, que lo financia en parte, bajo la competente dirección de Paulo Antonio Paranaguá, un historiador brasileño que, por sus estudios acerca del cine del continente sudamericano, la Universidad de La Sorbona I (París) le concedió el doctorado honorífico.

El libro tiene un solo antecedente, la obra colectiva dirigida por Julianne Burton, *The Social Documentary in Latin America* (publicado por la Universidad de Pittsburg en 1990 y hasta el momento sin traducir al español), que, si bien goza del mérito de ser pionero en este campo, no trasciende como éste de Paranaguá —que es más rico en “miradas”— la vertiente del testimonio social o el compromiso político, limitándose además al cine de la segunda mitad del siglo XX.

La más aparente virtud del denso libro editado por Paranaguá es la de estar redactado por investigadores naturales del ámbito que describe, idealmente capacitados para entender el contexto en que se produce el documental y con la total garantía de haber podido acceder a los títulos referenciados: cincuenta películas particularmente consideradas, pero muchas

más citadas, además de complementadas con textos programáticos que analizan o cuestionan el por qué y para qué de una manifestación tan comprometida como intensa en realizaciones, que se ha caracterizado también por la voluntad experimental de sus creadores. Son traídos en particular a sus páginas los brasileños Mauro, Sarno, Carvalho, Coutinho y Salles; el boliviano Ruiz; el peruano Chambi (Manuel); los cubanos Álvarez y Gómez; los argentinos Prelorán y Di Tella; los colombianos Rodríguez, Silva y Ospina; el chileno Guzmán; y el mexicano Rulfo, cuyos trabajos se desarrollan a lo largo de los últimos ochenta años.

Uno de los aspectos más interesantes del libro es aquél en que se analizan los contactos entre los cineastas latinoamericanos y occidentales, contactos que se mantienen *in situ*, frente a la *verdad* sudamericana, en palabras de la realizadora cubana Sara Gómez, no ante una “ilusión de la realidad”. Es un tema analizado por Paranaguá y María Luisa Ortega, que nos recuerdan el papel específico de “formadores” que tuvieron cineastas europeos como John Grierson (en Uruguay), con su característico enfoque docente y reformador; Cesare Zavattini (en México), y su visión de una nueva realidad natural; Joris Ivens, Agnès Varda, Chris Marker, Roman Karmen y Theodor Christensen, llegados a Cuba atraídos por la posibilidad de narrar en imágenes objetivas y con sonido directo, gracias a los medios técnicos modernos, la revolución castrista; el papel del danés Arne Sucksdorff en Río de Janeiro... y de otros muchos, cuyo estudio en profundidad está pendiente, así como el del trabajo de los documentalistas latinoamericanos en la diáspora, que, como reconoce Paranagua, queda para otra ocasión.

Si se leen con atención pausada las páginas de este libro puede terminarse coincidiendo con Juan Diego Caicedo, el realizador colombiano graduado en la escuela de Lodz, que reconoce en la evolución del documental latinoamericano varias etapas, la primera de las cuales estaría presidida por la ingenuidad, hasta la década de 1960, en que, a partir de entonces, se emplearía el cine como una forma de guerrilla, bien en forma de panfleto como intentando el compromiso. A finales de los ochenta se extendería una etapa de veracidad e inventiva que aún no se habría cerrado. La militancia que pasó a la historia, prosigue Caicedo, no es la que tuvo que ver con el panfleto, sino con aquellos filmes que, al margen de la crítica que encerraban, tuvieron un rigor estructural, y un tratamiento plástico y fotográfico afortunado. Entre éstos, el libro recoge varios títulos de antología.

Dentro de la primera orientación se encontrarían documentales antropológicos, bajo la tradición de Flaherty, como los realizados por Manuel Chambi con el espíritu etnográfico de su padre Martín, el fotógrafo de Cusco (*Estampas del carnaval de Kanas*, 1956), o por el argentino Jorge Prelorán, autor del film etnobiográfico *Hermógenes Cayo (Imaginerio)* (1969),

paradigma de tantos documentales destinados a glosar personalidades marginales, desclasificadas en un mundo cada vez más globalizado. Dentro de esta orientación positiva se encontrarían autorreflexiones críticas como las de Sara Gómez (*Crónica de mi familia*, 1966), Geraldo Sarno o Vladimir Carvalho (*Aruanda*, 1960), donde los realizadores se buscan a sí mismos a través del estudio de los demás.

Dentro de la segunda orientación, el libro dedica páginas muy esclarecedoras a cineastas que intentaron un documental para la “toma de conciencia” ante condiciones sociales de extrema pobreza, como es el caso del argentino Fernando Birri, con su revelador filme *Tire dié* (1958-1960), o de sus compatriotas Fernando E. Solanas y Octavio Getino, con *La hora de los hornos* (1968), uno de los monumentos del documental latinoamericano junto a *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1975-1979), muy influidos por la estética de Joris Ivens y, particularmente el de Solanas-Getino por el lenguaje de oposiciones provocadoras inspirado en S. M. Eisenstein, como no podía ser de otra manera entre cineastas revolucionarios. *El palacio negro* (1976) del mexicano Arturo Ripstein, documental incómodo sobre el ambiente carcelario de la Ciudad de México, cerraría este panorama sobre documentales correspondientes al Nuevo Cine Latinoamericano.

Finalmente, en esa orientación de mostrar las cosas como son, a mediados de los ochenta surgen documentales sobre la condición femenina (*Elvira Luz Cruz, pena máxima*, Dana Rotberg y Ana Díez, México, 1985; *No les pedimos un viaje a la luna*, Mari Carmen de Lara, también México, 1986) o infantil (*Cien niños esperando un tren*, Ignacio Agüero, Chile, 1988), y, como sostiene Caicedo, resurge el interés por innovar explotando todas las posibilidades representativas de la imagen dinámica, del que *Ilha das flores* (1989), del brasileño Jorge Furtado, es el ejemplo más claro.

Para terminar, el libro aborda unos cuestionamientos finales imprescindibles para entender las ideas que guiaron la práctica documental, desde los consejos que Alberto Cavalcanti —un cineasta brasileño de importante trayectoria profesional aún mal conocida— da a los futuros documentalistas, a las posiciones de arte comprometido con la realidad de Tomás Gutiérrez Alea y Fernando Birri, pasando por el deseo de superar la división entre cine documental y de ficción, confluencia donde se encuentran Julio García Espinosa, Arthur Omar, Jesús Díaz y Carlos Velo, que nombres como Solanas, Getino y Santiago Álvarez llevarán hasta la exigencia de un *cine de acción* “capaz de disparar veinticuatro fotogramas por segundo”, antípoda del cine entendido como mero entretenimiento.

Cine documental en América Latina es producto de una investigación esforzada y compleja, alejada de posicionamientos políticos, que favorece el

intercambio de puntos de vista, y, sin duda, revaloriza el papel del cine como documento-memoria imprescindible para conocer la Historia.

Paulo Antonio Paranagua (Río de Janeiro, 1948) es el autor de *Cinema na América Latina: Longe de Deus e perto de Hollywood* (Porto Alegre, L&PM, 1985), *Le cinéma brésilien* (París, Centro Pompidou, 1987), *Le cinéma cubain* (París, Centro Pompidou, 1990), *Le cinéma mexicain* (París, Centro Pompidou, 1992), *Mexican cinema* (Londres, British Film Institute, 1995), *Arturo Ripstein: la espiral de la identidad* (Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1997), *Le cinéma en Amérique latine: Le miroir éclaté, historiographie et comparatisme* (París, L'Harmattan, 2000), *Brasil entre modernismo y modernidad* (monográfico de *Archivos de la Filmoteca* n° 36, Valencia, octubre de 2000), *Luis Buñuel: Él* (Barcelona, Paidós, 2001), *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (Madrid-México, Fondo de Cultura Económica, 2003). Es coautor del *Diccionario del cine* (Madrid, Rialp, 1991), de la *Historia general del cine* (Madrid, Cátedra, 1996) y del monográfico *Mitologías latinoamericanas* (*Archivos de la Filmoteca*, n° 31, Valencia, febrero de 1999).

Francisco Javier Zubiaur Carreño
Universidad de Navarra

Libros recibidos

