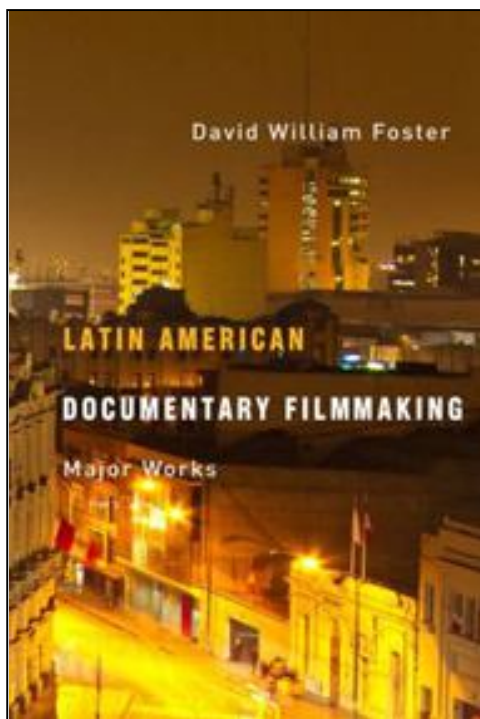


Sobre Foster, David William. *Latin American Documentary Filmmaking: Major Works*. Tucson, Arizona: The University of Arizona Press, 2013, 232 pp., ISBN-13: 978-0816523894

por Kyle K. Black*



Latin American Documentary Filmmaking: Major Works, de David William Foster es un texto singular en varios sentidos, empezando con el hecho de que es el primer libro escrito en inglés que explore el mundo de producción cinematográfica documental de Latinoamérica basado en el análisis interpretativo de la estructura discursiva del grupo de obras principales elegidas (x). Si se piensa en el documental como el género fundador del cine (en Latinoamérica o en el mundo entero, si se quiere) y, de allí, como la producción cinematográfica más apta

para la divulgación de cierto objetivo de representación auténtica, socio-cultural o ideológica sobre el continente americano, el libro de Foster espera ser un aporte considerable a todo lo que se ha hecho (y no hecho) dentro de los estudios del cine documental.

Operando desde la perspectiva que acepta al cine artístico como una producción comprometida a promover el diálogo social sobre Latinoamérica y sus sociedades nacionales en el siglo XX, este volumen no es una concepción histórica del documental ni es una periodización de ejemplos fílmicos del continente en sí (xi). Lo que sí tiene como objetivo es proveer un análisis semántico, retórico y socio-histórico de doce filmes que, por lo que ofrece el

documental sobre la realidad social en Latinoamérica, su libro podría ser un recurso accesible para una clase sobre este tema como lecturas de complemento, por lo menos. Si no, como texto mismo podría servir de referente a no sólo un grupo de películas a las cuales se hace referencia general en el estudio panorámico del cine documental latinoamericano, sino también como ejemplo estructural a cómo realizar un análisis completo y multidisciplinario sobre el documental (xi). La selección de filmes ofrece una mirada analítica a esta colección de textos según su estructura y la eficacia de su proceso de significación; la organización de los 12 filmes en cuatro secciones permite la clasificación de las películas por lo que tienen en común dentro de sus métodos discursivos (xii). Estas cuatro secciones se titulan: 1. *Filming the Socially Absent*; 2. *Gender Problems*; 3. *Working Clandestinely*; y 4. *Historical Present*. El acercamiento analítico de Foster logra formular un balance entre la configuración estructural de los textos y su ubicación socio-histórica, sin sobreponerse a la revisión semiótica inherente de cada documental.

La primera sección (*Filming the Socially Absent*), se dedica a cuatro filmes referidos a los sujetos sociales que existen sin poder hablar por sí mismos: esos sujetos cuya voz en las películas sirve de suplemento a su realidad social como los niños de la calle en Argentina, los prisioneros en México, los habitantes de un basural en Brasil o las víctimas del femicidio en Ciudad Juárez (xii). Las conexiones teóricas del capítulo inicial: “The Role of Narrator in Fernando Birri’s *Tire dié* (Argentina, 1960)” se basan, por ejemplo, en la relación funcional del narrador como representante de la voz de los niños que piden limosna a los pasajeros de los trenes viajando entre Santa Fe y Buenos Aires durante los años 1950 y 1960. “Nostalgia as a Discursive Practice in Arturo Ripstein’s *El palacio negro* (México, 1976)” considera la presencia y el impacto de la cámara sobre los sujetos encarcelados en la Cárcel Preventiva de la Ciudad de México. Este capítulo es seguido por “Metafilmic Devices in Eduardo Coutinho’s *Boca de lixo* (Brasil, 1993)” que presenta la dinámica de cómo (re)presentar en el documental la vida de las personas que viven de, con

y dentro del basural de Itaoca en el suburbio de Río de Janeiro, Sao Gonçaga. En resonancia con el objetivo de explorar cómo se filma lo socialmente ausente, “Documenting Femicide in Juárez: Rhetorical Decisions in Lourdes Portillo’s *Señorita extraviada* (United States, 2001)” explica, entre otros factores, la importancia de por qué se hace una película de este tema (el femicidio) y cuáles son las consideraciones técnicas y fílmicas de la directora de representar a aquellas mujeres que ya sólo pueden hablar desde el sepulcro.

La segunda sección se llama Gender Trouble y este título implica un doble sentido: no quiere decir que la cuestión del género necesariamente tenga problemas en sí, sino que los conflictos pueden surgir dentro de las maneras en que la mujer o lo queer sean representadas en la pantalla. El quinto capítulo, “This Woman Which is One: Helena Solberg’s *The Double Day* (United States, 1976)” razona los motivos de explorar las condiciones laborales de la mujer en varios países latinoamericanos y examina la ideología del discurso documental subyacente en esa película. “Documenting Queer, Queer Documentary: Cuban Sexualities” es el único capítulo que contiene el análisis de más de una película y en su presentación de las tres que se estudia, Foster brinda un breve resumen del contexto documental queer hecho en o sobre el contexto de Cuba después de la Revolución. “Gender Dissonance in Fernando Pérez’s *Suite Habana* (Cuba, 2003)” es el título del capítulo siete y su interés es investigar cómo se muestran las formas de transgresión sexual en la isla, siendo explícita o implícitamente expuestas en las doce vidas vistas en este film.

La penúltima sección, “Working Clandestinely”, invita a que el lector considere el trabajo del director en su organización de películas sobre la Revolución Mexicana en “Contesting a Revolution: Raymundo Gleyzer’s Documentary *México, la revolución congelada*” y el golpe de estado en Chile en “Hiding the Camera in Miguel Littin’s *Acta General de Chile*”. Los dos filmes reflexionan

sobre la ética de la representación, uno desde la perspectiva de un argentino exiliado en México que produjo un film histórico de aquel país y el otro a partir de la intrusión de la cámara en una sociedad cuyo gobierno prohibía no sólo la máquina de grabar sino cualquier comentario crítico (105).

Se cierra el libro con “Presente histórico” y el análisis de los últimos tres documentales: “Privileged Spectatorship in Carmen Toscano’s *Memorias de un mexicano* (México, 1950)”; “Metonymic Discourse in Fernando E. Solanas’ *La hora de los hornos* (Argentina, 1968)”; y “Patricio Guzmán’s *La batalla de Chile* as Sociohistoric Bildungsroman (Chile-Cuba, 1975-79)”. Aquí el énfasis se centra en unos filmes que establecen lazos importantes entre los grandes conflictos históricos y la vida actual nacional, siendo la Revolución Mexicana, el contexto en Argentina después del derrocamiento de Perón y la historia social de Chile en el contexto después del gobierno de Salvador Allende, respectivamente (xiii).

En paralelo a la base de las orientaciones analíticas, la cuestión del impacto de la cámara —tanto sobre el individuo grabado como el proceso de capturar el momento histórico en sí— subyace el énfasis socio-cultural que Foster delinea al lector interesado en el cine y en la realidad de América Latina del siglo XX. Al no tener una conclusión per se, se puede resumir que el trabajo de él llega a ser otro ejemplo de su obra académica dedicada a los estudios culturales y a la justa representación de los individuos que a menudo quedan alejados de la membresía de sus sociedades.

* Licenciado en Letras Modernas (St. Cloud State University, '03), Maestría y Doctorado en Estudios Culturales Hispánicos (Arizona State University, '12) y docente en St. Mary's University of Minnesota donde dicta cursos sobre cine y literatura latinoamericanos desde 2012. Su tesis de doctorado analiza la (re)representación del sujeto (in)migratorio en el cine argentino y español contemporáneo, con un enfoque en las manifestaciones de la violencia y el discurso racista, el trato de la mujer global y la estética del humor.