

Sobre relatos hegemónicos y contrahegemónicos: la presencia de los presidentes latinoamericanos en el documental reciente

Pablo Hernán Lanza
UBA CONICET
Argentina

Ponencia presentada en el Tercer Congreso Internacional Artes en Cruce
Agosto 2013 - Argentina

Introducción

Los lazos entre el cine documental en América Latina y la política han sido estrechos desde sus comienzos, caracterizados por una posición de independencia y una visión oposicional, muy probablemente llegando a su culminación en las décadas del sesenta y setenta con el cine militante. Sin embargo, en los últimos años se produjo una serie de films que ha tenido a los presidentes de la zona como protagonistas, pero no a la manera habitual de film biográfico, sino con la participación de los gobernantes. Previo a esta época el acceso a estas figuras era prácticamente impensable,¹ pero la peculiaridad es que la mayor parte de dichos films suelen practicar un registro en presente y por lo tanto, no sólo cuentan con la aprobación de los sujetos observados, sino que en algunos casos los mismos pueden ser considerados instigadores de los proyectos. De esta forma la principal pregunta que surge al momento de abordar los films seleccionados es de qué forma aparecen representadas estas figuras.

Nos proponemos para el siguiente trabajo analizar los siguientes films: *Entreatos* (2004, João Moreira Salles), *Cocalero* (2007, Alejandro Landes), *La revolución no será televisada* (2003, Kim Bartley y Donnacha O'Briain) y el documental norteamericano *South of the Border* (2009, Oliver Stone).² Las temáticas de los films seleccionados van desde el registro de campañas electorales, la narración de un intento de golpe de estado, hasta una serie de entrevistas a distintos líderes; por lo tanto, encaran diferentes aproximaciones a los sujetos y ensayan distintas formas narrativas. A partir de un análisis comparativo pretendemos dar cuenta de cuestiones tales como la construcción de nacionalidades, el distinto nivel acceso a los medios de representación, la caracterización de los sujetos y su relación con electorado, y el discurso

propagandístico. Para efectuar el mismo agruparemos a los films en dos grupos según su procedencia –primero los documentales latinoamericanos y luego los realizados por cineastas anglosajones, criterio que nos permitirá señalar las características estilísticas que comparten.

En campaña

Los dos documentales de los que nos ocuparemos en este apartado se ocupan de una misma temática mediante procedimientos similares: *Entreatos* y *Cocalero* retratan, respectivamente, de la elección presidencial de Brasil del año 2002 en la que triunfó Luiz Inácio Lula da Silva, y la de Bolivia en 2006, que tendría por ganador a Evo Morales, el primer presidente indígena de la zona. Ambos pueden ser caracterizados, siguiendo la tipología propuesta por Julianne Burton (1990) y Bill Nichols (1997), como documentales observacionales: películas que priorizan una actitud pasiva por parte de los realizadores, quienes deciden no intervenir sobre la realidad sino que intentan registrarla de forma no mediada. Dado que estas categorías funcionan como construcciones teóricas, es necesario aclarar que ambos documentales contienen escenas que se alejan de esta idea de no intervención, principalmente recurriendo al uso de la entrevista, pero en estos pocos momentos se busca el borramiento de la presencia del equipo de filmación.

Tanto el estilo de estos películas como su temática nos obliga a hacer referencia al clásico documental estadounidense *Primary* (1960), comúnmente señalado como la piedra fundacional del cine directo estadounidense –movimiento que mejor caracteriza al modo observacional tal como lo describe Nichols–, realizado por el grupo liderado por Robert Drew que incluía a los futuros reconocidos documentalistas Richard Leacock, D.A. Pennebaker y los hermanos Albert y David Maysles. En este documental se narraban las elecciones primarias del estado de Wisconsin en 1960 en el que se enfrentaron los candidatos John F. Kennedy y Hubert Humphrey, razón que lo convierte en un claro antecedente de los films que nos ocupan. Al igual que *Primary*, ambos films respetan la cronología de los hechos sin alteraciones, apoyándose en la competencia electoral para erigir una fuerte estructura narrativa. Stephen Mamber, uno de los primeros autores en estudiar al cine directo observó que la mayor parte de los films de la

factoría Drew poseían armazones narrativas similares a las que denominó “estructuras de crisis”.³ Estas se apoyan en la búsqueda de un momento de tensión en la vida de los personajes y supone una estructura dramática similar a la de ficción, en este caso una competencia –que consiste en una campaña, los debates y los actos públicos— que tendrá un concluirá con el anuncio del ganador.

Más allá de compartir todas estas características, cada film plantea algunas particularidades con respecto al modelo de *Primary*, las cuales le otorgan rasgos únicos. *Entreatos* comienza con un breve relato en voz over del director Joao Moreira Salles, en el que expone dos cuestiones claves: la primera tiene que ver con la necesidad de adelantar el rodaje, ya que si bien el plan original era registrar la campaña de Lula durante la segunda vuelta electoral, las encuestas comenzaban a sugerir que el candidato del Partido de los Trabajadores podría vencer en la primera instancia. Algo importante de esta cuestión es que aquí se adelanta que la competencia entre los candidatos no será muy reñida y por lo tanto el suspenso que la situación genera no puede ser caracterizado como tal, cuestión que la diferencia de *Cocalero* en la que sí hay una búsqueda más consciente de apelar al suspenso. Si bien cualquier espectador sabe que Morales triunfará, el resultado no se revelará hasta el final del film, en el que Landes construye una secuencia bastante espectacular en la que se muestra a parte del electorado que no puede encontrar el lugar donde votar hasta último momento.

La segunda cuestión que Moreira Salles plantea en el breve relato inicial tiene que ver con el proceso de montaje, al cual se refiere de la siguiente forma:

Durante la etapa de montaje, noté que el material que más me interesaba era aquel de escenas no públicas de Lula. Lula en los autos, los hoteles, en los aviones, en los camerinos. De las innumerables películas que podrían surgir del material en bruto decidí montar una que privilegiara las escenas más reservadas.

Este enfoque del realizador centrado en las pausas le otorga originalidad a su proyecto y permite distinguir a *Entreatos* de *Primary*, ya que si bien esta última contaba con una escena que retrataba el tras bambalinas de una nota periodística, el objetivo de la misma era demostrar la superioridad del enfoque observacional frente al periodismo clásico.⁴

A pesar de que se establece la gran capacidad oratoria de Lula, la película no presenta ninguno de sus discursos, utilizando un fundido a negro previo a los mismos, sino que las pausas lo retratan como un hombre sencillo, un integrante más del mismo pueblo que lo elegirá como su representante. Los momentos más relevadores de este enfoque son las múltiples escenas que transcurren en el avión, particularmente la primera de ellas, en la que no sólo se lo muestra leyendo el diario, comiendo y expresando sus temores sobre la pérdida de ciertas libertades cuando tenga que ocupar su cargo, sino que se entrevista brevemente a un sujeto anónimo al cual Lula encontró varado en el aeropuerto y le ofreció un aventón. Este personaje, emocionado, expone su impresión acerca del cambio de la imagen de los políticos, sobre cómo el pueblo descubrió que no tienen por qué ser miembros de la “elite” y que recuerda los discursos de Lula en televisión en los que se comía las letras “s” y “o”.

Apelando a varias de las mismas herramientas que *Entreatos*, el film de Alejandro Landes, *Cocalero*, busca ilustrar el cambio radical que encarnan estas nuevas figuras públicas. El film abre con un intertítulo que caracteriza a Morales como el líder indígena Aymara del sindicato de cultivadores de coca del CHAPARE,⁵ haciendo su aparición frente a cámara en una parada de un viaje para desayunar: una vez más se priorizarán los pequeños momentos de la campaña electoral.

El futuro mandatario es retratado como un hombre sencillo y honesto que llega a sus comitivas caminando solitariamente sin parafernalia ni seguridad, escena precedida por otra en la que gente cercana le sugiere que necesita custodios. Casualmente, *Cocalero* comparte varios momentos similares con *Entreatos*, entre ellas escenas en peluquerías en las que se señala que son las mismas a las que van hace muchos años, y más claramente a través de la vestimenta. En el caso de Lula, lo observamos probándose ropa para una sesión de fotos mientras se queja que le han conseguido a un “costurero famoso *chic*” que le hace todas sus camisas mal. Morales suele vestir con remeras de fútbol, pero hacia el final de film se preguntan cómo debería vestirse para la asunción de su cargo. Las últimas escenas nos muestran la confección del famoso traje con el que el presidente boliviano ha vestido durante sus cargos, que representa otra forma de cambio, una especie de mezcla de traje tradicional con motivos y telas indígenas.

A diferencia del film anterior, *Cocalero* también cuenta con una segunda protagonista, la senadora Leonilda Zurita, a través de quien se refuerza la idea del equipo de Morales como representante de la comunidad indígena boliviana. Este sentido de colectividad es logrado particularmente mediante el uso del montaje paralelo que posibilita comparar dos escenas distintas: en la primera, Leonilda junto a su marido y una colega intentan hacer unas cuentas con una calculadora sin lograr comprender el funcionamiento de la máquina; mientras que en otra escena asistimos al aprendizaje de los integrantes de la comunidad indígena analfabeta del sistema de votación por medio de colores. Al yuxtaponer estas dos escenas se refuerza la idea de que estos futuros representantes poseen los mismos rasgos que el pueblo que los eligió.

Un último aspecto a destacar es que tanto en *Cocalero* como en *Entreatos* casi no aparecen representados los oponentes de Morales y Lula; en la primera sólo podemos observar al candidato Jorge Fernando “Tuto” Quiroga Ramírez a través de publicidades gráficas en las calles con su slogan “Una nueva Bolivia con progreso y paz”, lo que pareciera sugerir al espectador que si Evo es un político activo, su oponente se encuentra en un estado estático. Esto representa otra diferencia con respecto a *Prprimary*, en la que la supuesta objetividad del cine directo quedaba patente en la decisión de registrar la campaña de ambos oponentes.

Miradas externas

A diferencia de los dos documentales analizados hasta aquí, que tenían una temática y estilo similar, en este apartado los films que nos ocupan ensayan distintas aproximaciones a un mismo sujeto, el presidente de Venezuela Hugo Chávez. Por lo tanto la primera, evidente, diferencia que podemos señalar es que tanto *South of the border* como *La revolución no será televisada* retratan a un presidente en ejercicio.

La revolución no será televisada se ocupa del intento de golpe de estado de 2002 contra Chávez. El enfoque aquí está puesto por un lado en el registro de los eventos y por otro en el análisis de la cobertura de los medios de comunicación. Aprovechando el evento que se cubre no sorprende que el documental posea una clásica estructura narrativa en tres actos. La escena inicial, que tiene lugar previo a los créditos, sugiere el conflicto presentando a los principales actores: por un lado el presidente Chávez (y el

pueblo venezolano) dando un discurso en el que identifica al enemigo y declara que está dispuesto a sacrificarse por el pueblo de Venezuela, y por otro a periodistas y políticos estadounidenses que adelantan los eventos que serán el centro del conflicto a la vez que se resalta la importancia del petróleo en el mismo.

Durante las secuencias de presentación accedemos a varios momentos íntimos y públicos con Chávez: en un avión exponiendo sus ideas sobre el neoliberalismo y la globalización en una conversación, junto al pueblo venezolano en las calles cantando, en sus programas de radio y televisión, una entrevista con los realizadores en la que habla de su abuelo, y otras en las que lo muestra ganando la confianza de los militares, que serán sus aliados una vez que se desencadene el conflicto. Una vez que el golpe de estado entra en acción Chávez es secuestrado y no volverá a aparecer hasta el final del film, que concluye con un discurso suyo.

Las escenas de la primera sección privilegian un enfoque observacional, el cual da la impresión de que los eventos se narran solos, pero también podemos advertir que Chávez domina con su presencia la puesta en escena. Un concepto clave para comprender esta posición es el de auto-puesta en escena, definido por Claudine de France como

una puesta en escena propia, autónoma, en virtud de la cual los personajes filmados muestran de forma más o menos ostensible, o disimulan al prójimo, sus actos y las cosas que los rodean, en el curso de las actividades corporales, materiales y rituales. La auto-puesta en escena es inherente a todo proceso observado (en Comolli: 2007: 170).

Por el contrario, *South of the Border* el realizador norteamericano Oliver Stone propone una mezcla de estilos y recursos documentales –utilización de material de archivos y entrevistas principalmente–, para en última instancia ofrecer un anticuado ejemplo de un documental expositivo gracias a la omnipresente presencia del director. El film comienza con un breve montaje de fragmentos de noticieros (algunos bastante ridículos) de los Estados Unidos en los que se caracteriza de forma colectiva a todos los presidentes latinoamericanos como dictadores comunistas y enemigos de la democracia. Rápidamente aparece la voz *over* de Stone, con un tono calmado y de autoridad, para contradecir a las imágenes, comparando el tratamiento de los medios al que se hizo de la guerra de Irak guiando la lectura del espectador. Partiendo de las preguntas “¿Quién es

Hugo Chávez? ¿De dónde viene?”, procede a hacer un breve racconto de los principales eventos de su carrera política (el frustrado intento de golpe de estado que lideró en 1992, sus peleas con el Fondo monetario internacional y el fallido golpe de estado que es el foco de atención de *La revolución no será televisada*), una vez más mediante la utilización de archivos interpretados por el relato del realizador, al que suma pequeños fragmentos de entrevistas al presidente.

Esta armazón se repite a lo largo de todo el film, en el que seguimos el viaje que realiza el director por los distintos países donde entrevista a sus mandatarios (Bolivia, Argentina, Brasil y Paraguay). En cada caso realiza un repaso mediante archivos y relato en over tras una serie de brevísimas entrevistas en las que se hace hincapié en las representaciones erróneas que hacen los medios de comunicación estadounidenses (los cuales constituyen los villanos de la narración), pero la operación realizada reemplaza un estereotipo por otro ya que ninguno de los personajes contará con matices. La entrevista a Evo Morales es ejemplar en este sentido: tras proveer un fragmento en el que unos periodistas lo retratan como un drogadicto adicto a la “coca”, Stone se presenta con una bolsa de hojas de coca y le pide que le enseñe cómo se consume, en un intento de desmitificar a la audiencia sobre los atributos de la hoja. Esta y una secuencia que lo muestra jugando al fútbol son las únicas que se ofrecen sobre el mandatario boliviano.

La narración del director explica que Chávez “organiza una nación bolivariana e invita al resto a participar”, erigiéndose como una especie de líder de casi toda Sudamérica. Morales, Cristina Fernández (a la que presenta como “llena del mismo espíritu bolivariano”), Néstor Kirchner y Fernando Lugo son todos personajes secundarios de la narración sin atributos que permitan individualizarlos. Retomando el concepto de auto-puesta en escena descripto anteriormente, resulta llamativo que Chávez aquí pareciera seguir las direcciones de Stone, quien incluso lo hace andar en bicicleta en una extraña escena para intentar retratarlo como a un niño.

Observaciones finales

Siguiendo el análisis de los films es interesante notar que, mediante distintas herramientas, en general se proponen lecturas similares. Por un lado, ilustran una nueva

forma de hacer política, en la que los mandatarios son caracterizados como el pueblo. Los cambios de la clase dirigente quedan patente en *Entreatos* y *Cocalero* en aspectos como la ropa utilizada, mientras que el film de Oliver Stone lo enuncia directamente en sus diálogos. Es aquí que podamos encontrar el motivo tras la decisión de no ofrecer casi discursos de estas figuras en ninguno de los films, operaciones que, como señala Verónica Urbanitsch en su análisis de *Cocalero*, tienen el objetivo de “desviar al espectador de lo central, es decir, su discurso (dominio de lo público), [para] configura[r] al futuro mandatario de Bolivia desde un ámbito cotidiano, privado o familiar” (212).

Teniendo en cuenta la división que efectuamos considerando los distintos orígenes de los films, podemos señalar una diferencia, seguramente relacionada con el espectador modelo que cada una construye. Tanto *South of the border* como *La revolución no será televisada* tienen como finalidad develar una verdad oculta o distorsionada por los medios de comunicación, motivo por el que sus adversarios cuenta con una mayor presencia. *Cocalero* y *Entreatos*, en cambio aprovechan la clásica estructura de crisis del cine directo, para ofrecer un retrato más íntimo obviando a sus opositores políticos.

Por último, nos interesa recuperar la productiva hipótesis propuesta por Stella Bruzzi en su análisis sobre la imagen de los presidentes estadounidenses en el cine documental:

Lo que se ha alterado desde que Kennedy fue representado en *Primary* y se convirtió en presidente no es la conciencia de los políticos sobre la importancia de los medios y la *performance*, sino el reconocimiento de los espectadores de que la imagen de los políticos es una construcción artificial (152).

A través de los aspectos performativos que se encuentran presentes en mayor o menor medida en todos los films seleccionados estos films retratan a líderes simples, bondadosos, con apoyo popular, dispuestos a sacrificar libertades individuales por el bien de su pueblo, que les brinda su cariño y apoyo de múltiples formas, ya sea a través del voto o con su lucha para evitar un golpe de Estado.

© Pablo Hernán Lanza

Notas

1 Una excepción son los films que el Grupo Cine Liberación realizó en torno a la figura de Juan Domingo Perón mientras se encontraba en el exilio: *Perón, la revolución justicialista* (1971) y *Perón: Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* (1971).

2 A estos films podemos sumar otros como *Yo presidente* (2006, Mariano Cohn y Gastón Duprat), que consiste en una serie de entrevistas a los presidentes argentinos desde el retorno de la democracia hasta el presente de la filmación, y *Peões* (2004, Eduardo Coutinho), documental biográfico de Lula que forma una especie de tándem con *Entreatos*.

3 Este nombre hace referencia a otro de los films de Drew sobre Kennedy titulado *Crisis: Behind a Presidential Commitment* (1963).

4 La propuesta de Salles también permite señalar una línea autoral si consideramos su siguiente film como director, *Santiago* (2007), que consiste de los descartes de una antigua entrevista al mayordomo de su familia.

5 El intertítulo es el siguiente: “Los cultivadores de coca del CHAPARE han organizado un sindicato para detener la erradicación de COCA. Su líder es el indígena Aymara EVO MORALES”.

Bibliografía

BURTON, Julianne. “Towards a history of social documentary in Latin America”, en BURTON, Julianne (ed.) *The social documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

BRUZZI, Stella. *New documentary: a critical introduction*. Londres: Routledge, 2000. Impreso.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver y poder: la inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires: Aurelia Rivera y Nueva Librería, 2007. Impreso.

DA SILVA, Vagner Benites. *Cinema e propaganda: As múltiplas construções de Lula em Peões (2004) e Entreatos (2004)*. Tesis de graduación inédita. Porto Alegre, 2008.

MAMBER, Stephen. *Cinema verite in America. Studies in uncontrolled documentary*. Boston: MIT Press. SALLES, 1974. Impreso.

NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997. Impreso.



URBANITSCH, Verónica. “Ídolos y líderes. Sus operaciones de configuración en el documental”, en DEL COTO, María Rosa y VARELA, Graciela (eds.) *Ficción y no ficción en los medios. Indagación semiótica sobre sus mixturas*. Buenos Aires: La Crujía, 2012. Impreso.