

Cinémas d'Amérique latine

26 | 2018
30 ans de Rencontres

30 años de documental. El punto de vista sobre el documento

MARÍA JOSÉ BELLO

p. 68-79

Traduction(s) :

30 ans de documentaire. Quand le point de vue passe avant le document [fr]

Résumés

Español Français

Este artículo explora tres tendencias del documental latinoamericano contemporáneo: el cine social apegado a una tradición política, el documental reflexivo que refuerza una mirada personal sobre la realidad, y el documental de autor que se plantea el rodaje desde la misma complejidad que el rodaje de una ficción.

L'article explore trois tendances du documentaire latino-américain contemporain : le cinéma social lié à une tradition politique, le documentaire réflexif qui souligne un regard personnel sur la réalité et le documentaire d'auteur qui envisage le tournage d'un documentaire comme aussi complexe que le tournage d'une fiction.

Entrées d'index

Keywords : documentaire, discours, réflexivité, vérité, subjectivité, mémoire, auteur, non-fiction, nouvelles générations, mécanismes narratifs

Palabras claves : documental, discurso, reflexividad, verdad, subjetividad, memoria, autoría, no ficción, nuevas generaciones, mecanismos narrativos

Texte intégral

El salvavidas (2012) de Maite Alberdi



- 1 El cine documental latinoamericano está más vivo que nunca. Se trata de un género que, sin embargo, ha estado en constante redefinición en las últimas décadas, especialmente en relación al desplazamiento de sus límites con respecto a la ficción. La noción del documento y de la imagen documental como prueba de la realidad entró en crisis con la postmodernidad, y a partir de esta desconfianza hacia el concepto de verdad que el documento vehicula, se ha reconfigurado todo el espectro de lo visible en el cine. La pérdida de la inocencia con respecto a la capacidad de representación de lo real ha motivado que el cine documental ya no pueda entenderse como el referente básico, puro, fijo, inamovible de la historia. “La elaboración de una estética de la objetividad y el desarrollo de amplias tecnologías de la verdad capaces de promover lo que está bien y lo que está mal en el mundo¹” es algo obsoleto.
- 2 Esta crisis de la representación ha significado una oportunidad para el documental latinoamericano. La necesidad de reinventarse, de buscar otros dispositivos narrativos, ha provocado una reconfiguración de la construcción del relato en sí. En este artículo he optado por referirme a tres tendencias que a mi juicio ayudan a ordenar los caminos por los cuales han estado transitando este tipo de filmes desde los años 1990: el cine social apegado a una tradición política; el documental reflexivo que refuerza una mirada personal sobre la realidad; y el documental de autor que se plantea el rodaje de un documental desde la misma complejidad que el rodaje de una ficción. No se trata de tres categorías excluyentes entre sí, sino de tendencias que permiten trazar un mapa de los mecanismos de representación que se han destacado en el último tiempo.

El documental social

- 3 El documental latinoamericano de los años 1960, 1970 y 1980 estuvo marcado por una visión política de izquierdas, por el rol contra-hegemónico de películas que -muchas veces desde el exilio o la clandestinidad- buscaban hacer frente a dictaduras militares. Dos de las grandes obras maestras de la historia del documental de la región surgen en este contexto, *La hora de los hornos* (1968) de Fernando “Pino” Solanas y Octavio Getino en Argentina, y la trilogía *La batalla de Chile* (1975-1979) finalizada en el exilio por Patricio Guzmán.
- 4 Hago mención a estas obras para destacar que la impronta social y política de la cinematografía de no-ficción de la región de estas décadas influyó directamente en lo que ocurriría a partir de los años 1990. Hay toda una vertiente de cineastas que sigue trabajando el documental como un dispositivo discursivo y argumentativo para denunciar situaciones de injusticia.

Memoria del saqueo (2003) de Fernando “Pino” Solanas

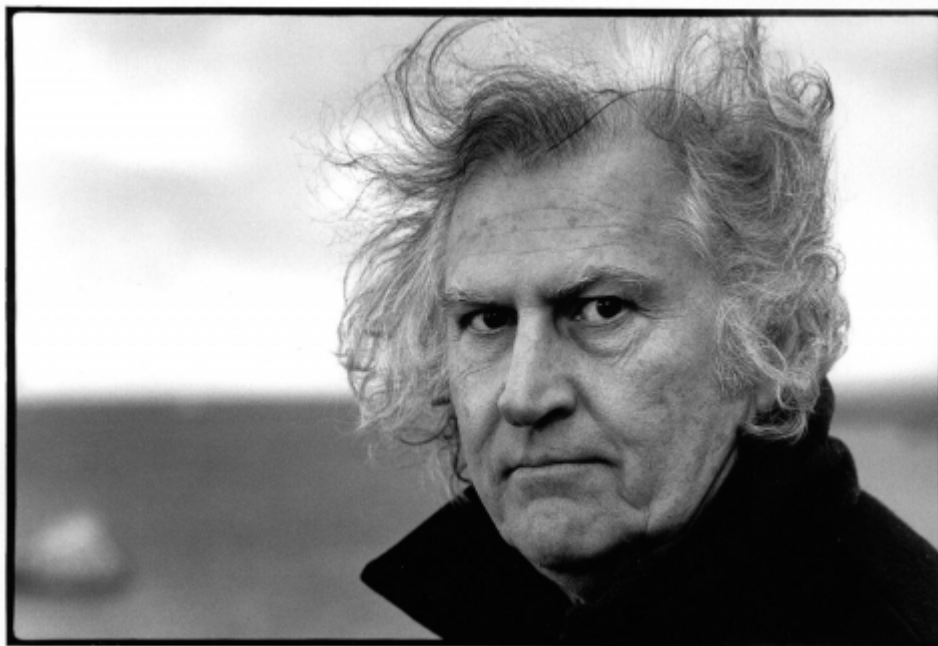


- 5 Se trata de un cine con un arraigo popular, que está del lado de los más desfavorecidos y que aborda temáticas medioambientales, indígenas o coyunturas políticas específicas como la crisis argentina en 2001. Fue precisamente este acontecimiento el que llevó a Solanas a reencontrarse con el documental con *Memoria del saqueo* (2003). A través de esta película, el cineasta articula una explicación de los orígenes del *corralito* y documenta la resistencia del pueblo argentino ante la más absoluta precariedad económica. El director utiliza una narrativa que va en la misma línea de *La hora de los hornos*: voz en *off* explicativa, escenas callejeras, entrevistas a expertos, entrevistas a afectados, capítulos e intertítulos, todo bajo un ritmo trepidante de relato.
- 6 Solanas representaría de este modo la continuidad de un modelo de cine social-militante heredero de la vertiente documental de antaño en el subcontinente. Un cine que ha sido mantenido vivo por antiguos directores consagrados como él, pero que también ha sido adoptado por las nuevas generaciones. Es un cine que si bien no innova en las formas de representación, sí actualiza los conflictos, las luchas y presenta a los nuevos actores sociales.
- 7 Dentro de la misma línea de documental social, quisiera destacar *En el hoyo* (2006) del mexicano Juan Carlos Rulfo. En este filme, el director registra el proceso de construcción del segundo piso de la autopista periférica de Ciudad de México. El foco está puesto en la cotidianidad de las rutinas de los trabajadores. Su pobreza es evidente, así como las precarias condiciones de trabajo, la falta de seguridad y de equipamiento. Hay un interés por documentar esta realidad, pero la manera de hacerlo es muy sutil. No se adopta un tono de denuncia, sino que prevalece un ambiente de complicidad entre el director y los obreros, quienes comparten con naturalidad sus historias ante la cámara, hablan de

trabajo, de dinero, de amores. Prevalecen la distensión y el humor. El ritmo del filme es pausado, sentimos los tránsitos entre el día y la noche, y la cámara acompaña de cerca a los personajes a través de largos planos secuencia, en la línea del *cinéma-vérité*.

- 8 A pesar de las críticas que han surgido a raíz de los usos y abusos de la imagen documental realista con vocación de verdad, las películas que se enmarcan dentro de esta línea siguen cumpliendo una función social importante en nuestra época porque designan un sitio de comunicación común, “en una era de globalización, donde las formas tradicionales de lo social están destruidas y los lenguajes nacionales han sido reducidos a idiomas locales, éstas ofrecen orientación en un mundo siempre en expansión²”.

Fernando “Pino” Solanas réalisateur de *Memoria del saqueo* (2003)



El filme reflexivo

- 9 La tendencia que caracteriza a un gran corpus de documentales a partir de fines de los años 1990 es la prevalencia de una narración intimista en primera persona. Se trata de relatos que por una parte abandonan la intención de dar cuenta de la gran historia y se centran en la exploración de la experiencia, y que además ponen de manifiesto la fragilidad del proceso creativo, desvelando la toma de decisiones, las certezas y sobre todo las dudas de los directores. Son filmes que encantan por su honestidad. Lo que importa es el punto de vista, por encima de cualquier dato o documento.
- 10 Este tipo de narración la encontramos en *Santiago (uma reflexão sobre o material bruto)* (2006) del brasileño João Moreira Salles. En esta película el director reconstruye la historia de Santiago Bariadotti, un argentino que fue mayordomo de su adinerada familia durante más de treinta años. La película se inició en 1992 –que es el año en que Moreira Salles lleva a cabo las entrevistas a Santiago en su departamento de jubilado– pero finalmente el montaje fue finalizado en 2006. En el mismo filme, la voz en *off* del cineasta reconoce el fracaso de su primera tentativa:

“No pasó mucho tiempo hasta que interrumpí el montaje. En el papel, mis ideas parecían buenas, pero en la edición no funcionaron. Fue la única película que no terminé.”

- 11 Moreira Salles retomó *Santiago* a los 40 años, en un momento personal y profesional complicado para él³. Había señalado que la motivación de volver al filme tenía que ver con

un interés de volcarse a la infancia, a su familia, a la casa en que creció...todo esto con la esperanza de encontrar respuestas a sus dudas personales y existenciales de ese momento. Se internó así en el montaje como una posibilidad de autoconocimiento y sanación, con el deseo de hacer algo para sí mismo.

En el hoyo (2006) de Juan Carlos Rulfo



- 12 Es así como el retrato de Santiago, quien es un gran personaje, finalmente da pie para el autorretrato del propio director. Reconocemos en esta obra un gran uso del metalenguaje, de la puesta en abismo y una prolijidad en la narración. Hay una exploración de los encuadres, un cuidadoso uso del blanco y negro y la utilización de imágenes poéticas que refuerzan los contenidos.
- 13 Así como el documental reflexivo significó un alejamiento del documento como verdad y un acercamiento a la mirada de los sujetos que narran, también se puede afirmar que es un cine que rescata a personajes cotidianos. Esta es una característica del documental contemporáneo en general: para hacer una película ya no se requieren ni grandes historias ni grandes héroes. En un mundo postmoderno donde no existen grandes modelos éticos o políticos a imitar, el espectador agradece historias puras y auténticas, que muchas veces emocionan por la capacidad de empatizar con ellas.
- 14 Una temática de las últimas décadas que está muy vinculada con el tránsito hacia la reflexividad en el relato es el cine de la memoria de las dictaduras. Se trata de un cine sanador y liberador. Uno de los primeros en experimentar este giro subjetivo fue Patricio Guzmán con *Chile, la memoria obstinada* (1997) donde hace interactuar a jóvenes con *La batalla de Chile* a través de situaciones de visionado colectivo de la obra, registrando lo que va ocurriendo en distintos contextos tras la confrontación de las nuevas generaciones a la historia del Golpe de Estado. El comentario del cineasta está presente ya no desde una lógica discursiva o argumentativa, como fuese la narración en su gran trilogía de los años 1970. Su locución es aquí parte fundamental de la estructura de la película porque aporta contenidos que no vemos en pantalla, sino que son parte de una aproximación emocional a lo que estamos viendo.

***Chile, la memoria obstinada* (1997) de Patricio Guzmán**



- 15 En una de las secuencias del filme vemos entrar a Juan, un antiguo escolta de Salvador Allende al palacio de La Moneda. Mientras lo vemos recorriendo el espacio, Guzmán relata lo siguiente: “Juan nunca ha dejado de recordar el combate de La Moneda, era el día de su boda y casi fue el día de su muerte. Ahora entra al Palacio como ayudante de nuestro equipo de filmación para evocar algunos momentos. Igual que yo, es la primera vez en 23 años que vuelve a este lugar. Ni él ni yo queremos hablar demasiado, los mejores amigos de Juan desaparecieron aquí.” Guzmán prosigue su relato y explica que se trata de uno de los tantos personajes anónimos que él filmó en esa época para hacer *La batalla de Chile*.
- 16 Este tipo de documental reflexivo presenta una particular articulación entre situaciones que van siendo provocadas por los cineastas (aspecto performativo) y el posterior comentario personal acerca de lo que se está viendo en pantalla. Es un mecanismo narrativo que Guzmán ha ido perfeccionando y profundizando con los años hasta llegar a sus obras más recientes de gran éxito internacional: *Nostalgia de la luz* (2010) y *El botón de nácar* (2015). A partir del año 2000 no solo directores consagrados como él han trabajado en esta línea. Los documentales contemporáneos sobre la memoria nos hablan de la historia de las dictaduras latinoamericanas a partir de las experiencias personales de una generación de nuevos directores.

Alamar (2008) de Pedro González Rubio

- 17 Esta corriente de películas no se centra en los hitos históricos, sino que expresa la relación personal de los realizadores, muchas veces hijos de víctimas de las dictaduras, con estos hechos. Si bien abordan temáticas políticas, lo hacen desde un posicionamiento subjetivo para dar cuenta de cómo el devenir de sus países afectó la vida familiar y el desarrollo identitario de los protagonistas. Lo cotidiano y lo memorable se entretajan en un relato que se vuelve universal al indagar en lo íntimo.
- 18 La pionera en esta línea de trabajo fue la directora argentina Albertina Carri con *Los rubios* (2003) una película que se teje como una búsqueda por recuperar la historia de sus padres Roberto Carri y Ana María Caruso, detenidos desaparecidos de la dictadura. La realizadora se sirve de muchos recursos narrativos fragmentarios e híbridos para intentar recomponer la fractura familiar y social que aborda su película: fotos, relatos, escenas con muñecos de Playmobil, la actuación de una actriz.
- 19 Dentro de esta misma sintonía surgen una serie de relatos que buscan recomponer historias familiares truncadas por el devenir político como *Mi vida con Carlos* (2009) de Germán Berger, *El edificio de los chilenos* (2010) de Macarena Aguiló, *El eco de las canciones* (2010) de Antonia Rossi, *Allende mi abuelo Allende* (2015) de Marcia Tambutti, *Venían a buscarme* (2016) de Álvaro de la Barra, entre otros.
- 20 En estos filmes la narración es en primera persona y ahonda en historias, sentimientos y anécdotas individuales. “Documentos como vídeos familiares en súper 8, 16 mm y digital, fotografías, dibujos infantiles, y cartas son el componente esencial de estas narraciones. Imágenes y objetos se constituyen en huellas visuales con el efecto de testimoniar, de dar cuenta de un momento situado en el pasado, además de enfatizar la unicidad de la experiencia. El clásico concepto de material de archivo eclosiona en estos relatos: los documentos no ilustran, sino que contribuyen a ampliar el sentido, a crear nuevas relaciones y a materializar lo que es singular⁴.”

Santiago (uma reflexão sobre o material bruto) (2006) de João Moreira Salles



El documental de autor

21 En esta tercera tendencia a delimitar, quisiera referirme al aporte de cuatro películas específicas en la expansión de los límites del documental en América: *Alamar* (2008) de

Pedro González Rubio, *Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo* de Yulene Olaizola (2008), *El salvavidas* (2011) de Maite Alberdi y *El viento sabe que vuelvo a casa* (2016) de José Luis Torres Leiva. La última década (2008-2018) ha sido una de las más prolíficas y ricas en cuando a creación documental en la región y los avances a nivel del sello autoral de las creaciones han sido sobresalientes.

- 22 *Alamar* es un filme de una belleza conmovedora que de alguna manera se resiste a ser enmarcado en las categorías de documental o de ficción. Cuenta con la actuación de una familia mexicano-italiana compuesta por el padre, Jorge Machado, la madre, Roberta Palombini y su hijo Natan donde todos se interpretan a sí mismos. Lo que destaca de esta cinta es la mirada profunda sobre el entorno natural donde se desenvuelve. Banco Chinchorro, el arrecife de coral más rico de México, se manifiesta en todo en su esplendor. González Rubio crea un universo filmico particular, un “in between” que transforma los intersticios entre ficción y no ficción en un espacio pantanoso y ambiguo, pero esencialmente rico y dinámico.
- 23 Gracias a una fotografía sobresaliente y a un diseño sonoro concordante con la propuesta de realismo, entramos en el mundo natural con todos los sentidos. Es una película para ver, escuchar y oler. Los productos del mar con sus texturas y aromas parecen cobrar vida en la pantalla. Es también un filme sobre el amor, de un padre por un hijo y del hombre hacia su hábitat. Todos los elementos del relato han sido articulados con cuidado y maestría. El director, quien ensambla la pieza audiovisual con la precisión de un relojero, logra transmitir la sensación de estar inmerso en ese entorno paradisíaco y salvaje, un reducto de paz único dentro de un mundo convulsionado.
- 24 *Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo* (2008) de Yulene Olaizola es otra de las obras maestras de la última década. Pocos documentales logran dosificar la entrega de información como lo hace este filme. Olaizola desarrolla una narrativa propia, donde lleva los códigos del thriller y del cine negro al territorio del documental. Es un relato que comienza de manera muy coloquial, introduciéndonos al mundo de la casa de la abuela de la directora, situada en la intersección de las calles Shakespeare y Víctor Hugo de Ciudad de México, y que se va enredando a medida que obtenemos datos acerca de la pensión que ella regentaba en ese espacio donde vivía un hombre muy particular. Vamos recibiendo detalles cada vez más escabrosos sobre este personaje ausente, cuya imagen se va amplificando a medida que avanza la narración, pero sobre quién tendremos a fin de cuentas más preguntas que respuestas. El documental abre diversas especulaciones acerca de su carácter y sus acciones que van desde el mero seductor hasta el presunto asesino en serie.

***Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo* (2008) de Yulene Olaizola**



- 25 *El salvavidas* (2011) de Maite Alberdi consolida una mirada autoral sobre la realidad. La directora chilena ha desarrollado una línea de trabajo coherente que no solo innova en

el resultado (la película) sino en todo el proceso creativo. Alberdi ha cambiado las metodologías de realización de documentales. Para filmar *El salvavidas* llevó a cabo una investigación de tres años durante los cuales entrevistó a más de cien salvavidas, para finalmente seleccionar a Mauricio, el protagonista de la película, en un particular proceso que mezcla la investigación documental con el *casting* propio de la ficción.

“La minuciosa investigación y la metódica observación por más de un mes en el lugar de la acción brindó las herramientas para la elaboración de un documental que, en muchos sentidos, tiene la construcción narrativa de una ficción con protagonistas, antagonista y conflictos⁵.”

- 26 La mirada sobre las relaciones humanas en el balneario de El Tabo es lúcida y atenta, con un gran sentido del humor y con un punto de vista estético sobre el entorno. *El salvavidas* es un relato con una cámara omnipresente, que parece estar en todos los rincones de la playa. Se acerca para poner el acento en la humedad de la piel, o en un detalle de un traje de baño y luego se aleja para situarnos en un contexto de acción más amplio. El color es protagonista, un color saturado con toques *kitsch* que se convertirá ya en una marca registrada de la directora en *La Once* (2014). El sonido es limpio y cuidado, en un entorno sonoro complejo y propicio a la saturación. Se trasluce en este trabajo una coordinación de los integrantes del equipo propia de la ficción, con un cuidadoso énfasis en el arte, en la fotografía y en los planos sonoros que no es para nada casual, sino fruto de la implicación de la directora con su proyecto y su equipo.

***El viento sabe que vuelvo a casa* (2016) de José Luis Torres Leiva**



- 27 *El viento sabe que vuelvo a casa* (2016) de José Luis Torres Leiva es una película que surge a partir de la admiración del director por el documentalista Ignacio Agüero quien emprende un viaje a la isla de Chiloé, en el sur de Chile, para buscar información para una nueva película. Torres Leiva lo acompaña en esta búsqueda. El filme es un *road movie* que se centra en el encuentro con el otro. Jóvenes y adultos van pasando frente a la cámara dejando lo mejor de sí en una especie de *casting* filmado, se esmeran en cantar, en bailar, en tocar instrumentos y la película se va armando a través de estos fragmentos de encuentros, con lo que estos personajes nos dicen acerca de sí mismos y de la isla.
- 28 El director del documental señala que si bien había hecho un guion, finalmente solo lo utilizaron para la primera escena de la película. “El resto fue surgiendo de esas dos semanas de grabación. Las personas y situaciones que iban apareciendo casi por casualidad se transformaron en el principal motor para que la realización siempre estuviera viva. Para mí eso fue un gran aprendizaje. Estar atento a lo que nos deparaba y hacer del azar un elemento fundamental para el desarrollo de la película⁶.” El director va al encuentro de la realidad, de las situaciones y de las personas. La riqueza de su relato

surge de su capacidad para escuchar, de su maestría para encuadrar y de su destreza para construir una nueva realidad en el montaje.

Yulene Olaizola, réalisatrice de *Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo* (2008)



29 Torres Leiva ejerce un trabajo autoral fundamental al ensamblar esta historia, que va desde la selección de los fragmentos –donde privilegia la emotividad, la pureza y el humor– hasta los tiempos que les dará a cada una de estas situaciones en la cinta. Y esos tiempos tienen que ver con qué es lo cinematográfico finalmente. ¿Una entrevista comienza cuando la persona comienza a hablar, cuando nos dice lo que esperamos que nos diga o cuando entra en escena desde su performance particular? En este sentido Torres Leiva desarrolla una temporalidad propia, incorporando fragmentos que para otros directores serían de descarte, dejando que las escenas fluyan a su propio ritmo, permitiendo que aparezca lo imprevisto y lo genuino.

José Luis Torres Leiva, réalisateur de *El viento sabe que vuelvo a casa* (2016)



30 Para salir de los usos tradicionales de la imagen documental es necesario que el cine de no ficción libere nuestra mirada sobre el mundo creando un punto de vista nuevo sobre nuestro entorno y nuestras maneras de mirar: “el documentalismo crítico no debe mostrar lo que está disponible, su incrustación en esta condición que llamamos realidad. Desde esta perspectiva una imagen es realmente documental cuando muestra lo que aún no existe y que tal vez puede venir⁷.”

Le documentaliste Ignacio Agüero, protagoniste d'*El viento sabe que vuelvo a casa* (2016) de José Luis Torres Leiva



Notes

1 Minh-ha Trinh T, "The totalizing quest of meaning, en M. Renov (Ed.), *Theorizing documentary*, Routledge, Nueva York, 1993, p. 94. Traducción propia.

2 Steyerl Hito, "A language of practice", en J. Stallabrass (Ed.), *Documentary*, Whitechapel Gallery, Londres, 2013, p. 146. Traducción propia.

3 Entrevista con João Moreira Salles, por Yaíma Leyva Martínez, Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana (<http://www.casamerica.es>). Última consulta 10 de enero de 2018.

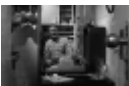
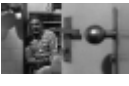
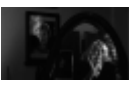
4 Bello María José, "Documental contemporáneo y memoria chilena", en *la Fuga*, 12, 2011. Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/documental-contemporaneo-y-memoria-chilena/436>. Última consulta 10 de enero de 2018.

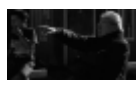
5 Estévez Antonella, "El Salvavidas: Mirándonos con cariño", en www.cinechile.cl.

6 Entrevista a José Luis Torres Leiva en www.miradoc.cl.

7 Steyerl Hito, *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*, Turia + Kant, Viena, 2008, p.16. Última consulta 10 de enero de 2018.

Table des illustrations

	Titre	<i>El salvavidas</i> (2012) de Maite Alberdi
	URL	http://journals.openedition.org/cinelatino/docannexe/image/4050/img-1.jpg
	Fichier	image/jpeg, 456k
	Titre	<i>Memoria del saqueo</i> (2003) de Fernando "Pino" Solanas
	URL	http://journals.openedition.org/cinelatino/docannexe/image/4050/img-2.jpg
	Fichier	image/jpeg, 96k
	Titre	Fernando "Pino" Solanas réalisateur de <i>Memoria del saqueo</i> (2003)
	URL	http://journals.openedition.org/cinelatino/docannexe/image/4050/img-3.jpg
	Fichier	image/jpeg, 480k
	Titre	<i>En el hoyo</i> (2006) de Juan Carlos Rulfo
	URL	http://journals.openedition.org/cinelatino/docannexe/image/4050/img-4.jpg
	Fichier	image/jpeg, 364k
	Titre	<i>Chile, la memoria obstinada</i> (1997) de Patricio Guzmán
	URL	http://journals.openedition.org/cinelatino/docannexe/image/4050/img-5.jpg
	Fichier	image/jpeg, 184k
	URL	http://journals.openedition.org/cinelatino/docannexe/image/4050/img-6.jpg
	Fichier	image/jpeg, 88k
	Titre	<i>Alamar</i> (2008) de Pedro González Rubio
	URL	http://journals.openedition.org/cinelatino/docannexe/image/4050/img-7.jpg
	Fichier	image/jpeg, 176k
	Titre	<i>Santiago (uma reflexão sobre o material bruto)</i> (2006) de João Moreira Salles
	URL	http://journals.openedition.org/cinelatino/docannexe/image/4050/img-8.jpg
	Fichier	image/jpeg, 152k
	URL	http://journals.openedition.org/cinelatino/docannexe/image/4050/img-9.jpg
	Fichier	image/jpeg, 104k
	URL	http://journals.openedition.org/cinelatino/docannexe/image/4050/img-10.jpg
	Fichier	image/jpeg, 96k
	Titre	<i>Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo</i> (2008) de Yulene Olaizola
	URL	http://journals.openedition.org/cinelatino/docannexe/image/4050/img-11.jpg
	Fichier	image/jpeg, 188k
	Titre	<i>El viento sabe que vuelvo a casa</i> (2016) de José Luis Torres Leiva

	URL	http://journals.openedition.org/cinelatino/docannexe/image/4050/img-12.jpg
	Fichier	image/jpeg, 412k
	Titre	Yulene Olaizola, réalisatrice de <i>Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo</i> (2008)
	URL	http://journals.openedition.org/cinelatino/docannexe/image/4050/img-13.jpg
	Fichier	image/jpeg, 332k
	Titre	José Luis Torres Leiva, réalisateur de <i>El viento sabe que vuelvo a casa</i> (2016)
	URL	http://journals.openedition.org/cinelatino/docannexe/image/4050/img-14.jpg
	Fichier	image/jpeg, 188k
	Titre	Le documentariste Ignacio Agüero, protagoniste d' <i>El viento sabe que vuelvo a casa</i> (2016) de José Luis Torres Leiva
	URL	http://journals.openedition.org/cinelatino/docannexe/image/4050/img-15.jpg
	Fichier	image/jpeg, 192k

Pour citer cet article

Référence papier

María José Bello, « 30 años de documental. El punto de vista sobre el documento », *Cinémas d'Amérique latine*, 26 | 2018, 68-79.

Référence électronique

María José Bello, « 30 años de documental. El punto de vista sobre el documento », *Cinémas d'Amérique latine* [En ligne], 26 | 2018, mis en ligne le 24 juillet 2019, consulté le 03 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cinelatino/4050> ; DOI : 10.4000/cinelatino.4050

Auteur

María José Bello

María José Bello (Valdivia, 1982) es periodista de la Universidad Católica de Chile, magíster en Artes del espectáculo mención estética audiovisual de la Universidad de Toulouse II y doctora en Artes y educación de la Universidad de Barcelona. Ha trabajado en programación y formación de audiencias en Cinelatino Toulouse, Cinespaña Toulouse y en el Festival Internacional de Cine de Valdivia. Actualmente coordina el proyecto de formación de audiencias para primera infancia "Cine-Fábrica" y es profesora de Historia del arte e Historia del diseño en la Universidad Santo Tomás de Valdivia, Chile.

Articles du même auteur

Nuevos autores para el cine chileno [Texte intégral]

Les nouveaux auteurs du cinéma chilien [Texte intégral | traduction | fr]

Paru dans *Cinémas d'Amérique latine*, 17 | 2009

Marialy Rivas pionera del cine de temáticas homosexuales en Chile [Texte intégral]

Entrevista de María José Bello

Marialy Rivas pionnière du cinéma gay au Chili [Texte intégral | traduction | fr]

Entretien de María José Bello

Paru dans *Cinémas d'Amérique latine*, 18 | 2010

Droits d'auteur



Cinémas d'Amérique latine est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.