

Copacabana y la Redefinición del Documental Etnográfico

Irene Depetris Chauvin*

Resumen: Encargado por el canal de televisión de la ciudad de Buenos Aires en el 2006, *Copacabana*, primer documental del escritor y cineasta argentino Martín Rejtman, es un registro distanciado de los preparativos que los inmigrantes bolivianos en Argentina hacen para la festividad de Nuestra Señora de Copacabana. Se puede hablar de una tensión entre la estética modernista de Rejtman y el retrato de una comunidad de inmigrantes que es de las más discriminadas en la Argentina. Sin embargo, la apuesta estética de *Copacabana* promueve una contradicción productiva al abrir una reflexión sobre los límites de la representación del “otro” que lleva a repensar varios de los supuestos del género del documental etnográfico. En este ensayo me interesa discutir la productividad crítica del documental de Rejtman prestando atención a la estructuración del espacio en el filme y a cómo éste da cuenta de una mediación tanto de la mirada del director como de la propia identidad de la comunidad retratada.

Palabras clave: Nuevo Cine Argentino – Migraciones – Espacio – Bolivia – Documental etnográfico.

* Investigadora Asistente. Universidad de Buenos Aires CONICET. Irene Depetris Chauvin obtuvo su doctorado en la Universidad de Cornell (NY, Estados Unidos) en el año 2011 con una tesis que estudia representaciones de la cultura juvenil en relación a los discursos neoliberales en Argentina, Chile y Brasil. Actualmente es investigadora asistente en el CONICET y en la Universidad de Buenos Aires de Argentina con un proyecto que considera las intersecciones entre desplazamientos, prácticas espaciales y afectividad en el cine latinoamericano contemporáneo.

Abstract: Commissioned by a Buenos Aires television channel in 2006, *Copacabana*, the first documentary by Argentine filmmaker and writer Martín Rejtman is a distant portray of the preparations Bolivian immigrants make for the celebration of Nuestra Señora de Copacabana. There is a tension between Rejtman modernist aesthetics and a portrait of a community of immigrants that is one of the most discriminated in Argentina. However, the aesthetics proposal of *Copacabana* promotes a productive contradiction because it opens a reflection on the limits of the representation of the “other” that leads to rethink several of the assumptions ethnographic documentary genre. In this essay I am interested in discussing the critical productivity of this documentary paying attention to the structure of the space in the film and how it gives an account of a mediation of both the gaze of the director as to the identity of the community portrayed.

Keywords: New Argentine Cinema – Migration – Space – Bolivia – Ethnographic documentary.

Con apenas tres filmes, el escritor y cineasta Martín Rejtman estableció nuevos puntos de partida para el desarrollo, dentro del nuevo cine argentino, de una vertiente abocada a retratar a jóvenes apáticos salidos de la clase media en crisis. En películas como *Rapado* (1992) o *Silvia Prieto* (1998) la apatía es más que el tema, la mirada meticulosamente distanciada que Rejtman posa sobre sus personajes es un rasgo estilístico que lo convierte en el iniciador de una corriente de cine *slacker* en la Argentina¹. Esta distancia forma parte de una estética modernista que se manifiesta también en el minimalismo

¹ A partir del éxito de *Slacker* (1991), film dirigido por el norteamericano Richard Linklater, el término *slacker* comenzó a ser ampliamente utilizado para referirse a la falta de motivación y el desapego al trabajo recurrente en muchos jóvenes de los '90. Pero el término no sólo da cuenta de las actitudes de la nueva generación, también refiere al modo desafectado en que varios cineastas americanos dan cuenta de sus personajes. En el caso del Cono Sur, la influencia de Rejtman es evidente en aquellos trabajos abocados a retratar la apatía de los jóvenes de clase media, tales como los de Ezequiel Acuña (*Nadar solo, Como un avión estrellado*), Diego Lerman (*Tan de repente, Mientras tanto*), Juan Villegas (*Sábado*), Diego Kaplan (*¿Sabés nadar?*), Ana Katz (*El juego de la silla, Una novia errante*), Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll (*25 Watts, Whisky*).

narrativo, el trabajo a partir de lo preconstituido –clichés visuales y lugares comunes de la lengua— y el cuidadoso encuadre de tomas fijas, todos elementos que apuntan a reforzar el carácter de superficie de lo registrado por la cámara.

En relación con esta trayectoria cinematográfica y la preocupación de Rejtman por el purismo de la forma, *Copacabana*, su primer documental, resulta extraño. Encargado por el canal de televisión de la ciudad de Buenos Aires en el 2006, este breve film es un registro distanciado de los preparativos que los inmigrantes bolivianos en Argentina hacen para la festividad de Nuestra Señora de Copacabana. Se puede hablar de una tensión entre el ascetismo de la cámara de Rejtman y el retrato de una comunidad de inmigrantes que es de las más discriminadas en la Argentina. La transición del punto de vista distanciado –característico de los filmes de ficción– al registro del documental radicaliza la estética modernista y produce cierta incomodidad. En la estética de vanguardia existe el riesgo de “el arte por el arte”, de la de la liberación de todo signo respecto a su vínculo con el mundo. Sin embargo, desde estos parámetros la apuesta estética de *Copacabana* promueve una contradicción productiva. El documental de Rejtman permite una reflexión sobre los límites de la representación del “otro” que lleva a repensar varios de los supuestos del género del documental etnográfico. En este ensayo me interesa discutir la productividad crítica del documental de Rejtman prestando atención a la estructuración del espacio en el filme y a cómo éste da cuenta de una mediación tanto de la mirada del director como de la propia identidad de la comunidad retratada.

Uno de los indicadores del impacto del proceso de globalización en la sociedad argentina fue el incremento de la inmigración de individuos provenientes de los países limítrofes. En particular, durante la década de los noventa miles de familias de bolivianos ingresaron al país en búsqueda de mejores oportunidades de trabajo.

La inmigración boliviana tiene una larga historia en la Argentina y los nuevos inmigrantes se unieron a los que hacía ya varias décadas venían celebrando su cultura alejados del origen. La fiesta de la Virgen de Copacabana en la ciudad de Buenos Aires es uno de los espacios identificados con la bolivianidad que ha adquirido mayor visibilidad en los últimos años. Según Alejandro Grimson, los inmigrantes bolivianos coinciden en que la recreación de la fiesta es parte de la reconstrucción de una “cultura nacional”, de una “tradición” que los agrupa en el contexto migratorio. Este discurso funciona hacia adentro, pero la práctica de la fiesta también construye un relato con el que los migrantes hablan a la “sociedad receptora”. La fiesta señala la adscripción nacional, el vínculo con el origen que lo diferencia de la sociedad local, pero el ritual se encuentra atravesado por relatos de la igualdad. En las fiestas patronales, la mayoría de los bailarines manifiesta su deseo de ascenso social eligiendo una de las danzas “típicas” de los sectores medios en Bolivia, el caporal, que pone en escena a los capataces y permite el uso de trajes modernos y música urbana².

Este desfile de los caporales es lo que Martín Rejtman decide mostrar como una vía de entrada para realizar un retrato distante de la comunidad boliviana de Buenos Aires. Antes que explicar, *Copacabana* “muestra” porque se trata de lo que Bill Nichols (1997) denominó hace algún tiempo “documental observacional”, una película cuyo único discurso posible recae estrictamente en la imagen y el sonido. Así, *Copacabana* evita el uso de la primera persona, las entrevistas a cámara e incluso el recurso de una voz en off que narre y explique

² La historia de la Virgen de Copacabana en la ciudad de Buenos Aires se remonta a 1972, cuando llegó una imagen, réplica de la famosa talla de la virgen que está en Bolivia, a la capillita de madera del barrio porteño de Charrúa. Desde ese año hasta hoy, este evento, el más multitudinario e importante de la colectividad boliviana en la Argentina, convoca a más de 50 mil personas que acuden al barrio durante el mes de octubre para disfrutar durante una semana de muestras de danzas y shows de música con trajes típicos bolivianos.

lo que la cámara muestra y, en cambio, apuesta a que el plano hable por sí mismo. La narración se arma a partir de la sucesión de una serie de imágenes bien encuadradas; a través del relato visual de la cámara, Rejtman muestra, primero, los festejos locales dedicados a la Virgen de Copacabana y sus danzas populares. Luego, va en reverso, hacia atrás, para mostrar la organización del festejo, los ensayos, los lugares de encuentro de los bolivianos, sus bandas, sus álbumes de postales y fotos, el trabajo en talleres textiles, la vida en condiciones humildes, para culminar en la frontera, en la ciudad boliviana de Villazón, con las imágenes del tránsito de nuevos inmigrantes bolivianos ingresando al país.

La fiesta, que es el eje temático de documental, no es en ningún momento explicada, ni se ofrecen discursivamente detalles sobre las características de su preparación y organización. Más bien, *Copacabana* apuesta a la observación e hila una información entregada sobre todo a través de una forma visual y sensorial. Si existe un conocimiento ligado al ámbito de la intuición y lo sensible, existe entonces también la posibilidad de un relato que se construya sobre estas huellas, un relato que se aleja del concepto de registro y pone de manifiesto una mirada. El "otro" es un campo potencial de infinitos relatos, pero el recorrido, la elección de los recursos audiovisuales, la forma, constituye una decisión entre muchas y se transforma en el verdadero depósito del sentido. En el caso de *Copacabana*, la "mirada" revelada cinematográficamente a través de la forma genera una mezcla de fascinación e incomodidad. Rejtman propone registrar una fiesta que desconocemos pero desarticula una posible reificación exótica al posar sobre sus personajes una mirada meticulosamente distanciada.

¿Por qué distante? A lo largo de la película, la cámara narra con una sucesión de planos frontales fijos muy cortos. Actuando como marco, las tomas que abren y cierran el film son travellings. Las primeras imágenes del documental es un travelling lejano desde un

automóvil, por dónde desfila, silencioso, el colorido de las tiendas callejeras del barrio, y los preparativos de la fiesta. Luego se ven una serie de planos frontales de los caporales (comparsas) ensayando sus pasos de baile, a los que se suceden tomas frontales de las actuaciones nocturnas. La cámara expone con parquedad las coreografías que se van sucediendo, y entre breves fundidos en negro, los planos fijos de Rejtman van trazando, en muy pocos minutos, un arco temporal que desemboca en una madrugada de calles vacías donde nuevamente el travelling desde el auto muestra lo que queda del festejo.

En ausencia de una narración en off, la utilización del travelling no sólo sirve para sintetizar un arco temporal, sino que inaugura una forma de mirar que sirve para establecer un contrato con el espectador. El uso del traveling parece sugerir que *Copacabana* se dirige al espectador como turista que voyeurísticamente observa a la distancia la vida de los bolivianos en los márgenes de la ciudad de Buenos Aires. El uso del plano travelling en las tomas del mercado marca una distancia porque este destaca que es la cámara en sí misma la que atraviesa físicamente un espacio, al contrario de un plano de paneo, en donde la mirada es más pasiva. Al mismo tiempo, la cámara en mano, utilizada en esta secuencia, responde a una técnica más personal y precaria y explícita, de este modo, la mirada subjetiva del director y del espectador.

Esta exposición del aparato cinematográfico, como un constructor de realidades subjetivas y parciales, y la sistematización de la reflexividad desestabilizan la estética realista y repercuten también en la representación de los espacios. A lo largo de la película, Rejtman saca los espacios de su contexto utilizando algunas técnicas específicas. Siempre el efecto de todos los planos escogidos es un recordatorio constante de la mirada, del director y del espectador. Luego del travelling inicial, *Copacabana* se presenta como una sucesión de planos objetivos de los ensayos de baile. Los planos objetivos, especialmente

los planos congelados, conservan la distancia establecida, no solamente porque son un plano general o medio, sino porque sirven como encuadres a la escena. De hecho, una gran parte de los escenarios tiene físicamente algún tipo de marco porque la cámara captura la acción a través de ventanas, pasillos o puertas. Aún en las escenas exteriores, o en cuartos sin marcos empotrados, la composición de los planos sugiere un ejercicio de dibujar la perspectiva que vincula el primer plano al fondo, como es el caso de la toma del barrio en el que las calles dibujan una diagonal que contrasta con el horizonte claro o una toma interior en un garaje en donde los bolivianos ensayan sus pasos de baile sobre un suelo de baldosas blancas cortadas por dos líneas negras.

Las escenas “encuadradas” encierran la imagen en espacio y tiempo, a la vez que ayudan a continuar la representación mediada de lo que el marco contiene porque presentan otro filtro: al marco de cualquier tecnología que el espectador utiliza para mirar la película, sea la pantalla de la televisión, la computadora o del cine, se le suma el marco que surge de lo filmado, y finalmente el marco del objeto real a través del cual se captura la acción. El efecto de tantos marcos es que la imagen que se contiene se congela en el momento de grabación, como es lo normal en una fotografía o en una pintura. Sin embargo, porque la característica definitiva de una película es que tiene movimiento y representan el paso del tiempo, las imágenes de este documental quedan en un presente perpetuo. Esta suspensión temporal hace que la construcción narrativa de la película sea muy pausada porque precisamente de lo que dan cuenta las tomas es del acto de contemplación.

De esta manera, como en todo documental, la estética de *Copacabana* presenta una tensión entre el objeto y la mirada, pero lejos de ser un límite esta tensión es una contradicción productiva para repensar el género del documental etnográfico. Desde sus orígenes,

el documental etnográfico ha sido frecuentemente asociado a un ejercicio de representación del “otro”, que supone una relación ambigua con la exploración de lo exótico. Ya documentales como *Las Hurdes. Tierra sin pan* de Luis Buñuel (1932) trabajaban sobre las premisas de la mirada para desarmar esa relación de exotismo y condenar los procedimientos de trabajo de campo, la descripción densa y la empatía humanística de la etnografía. Aunque *Copacabana* parece dirigirse al espectador como un turista que observa como *voyeur*, a la distancia, la vida de estos inmigrantes; por otro lado, el mismo documental cuestiona una noción de identidad fija ya que en el film los bolivianos no hablan, ni son objetos del habla, sino que ellos mismos “ensayan” su cultura.

Johannes Fabian, en su libro *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object* (1983) argumenta que una de las formas de la representación visual de la etnografía consiste en presentar al “otro” en un tiempo diferente al propio. Para este autor, la relación de la antropología con su objeto ha estado siempre organizada en torno a correlaciones de oposiciones, como aquí-allá y ahora-antes, que él interpreta como técnicas de distanciamiento entre el sujeto y el objeto de la práctica etnográfica. En este marco, las representaciones auténticas de los pueblos suponen la eliminación de la caracterización de cualquier signo de contemporaneidad o indicaciones de contaminación cultural. Las imágenes de *Copacabana* no borran los indicios de contaminación cultural, por el contrario señalan la superposición de lugares y tiempos, todos ellos sujetos a dispositivos de múltiples miradas que se evidencian en la estructura de los planos cinematográficos.

Las imágenes del presente de la comunidad boliviana dan cuenta de una superposición de tiempos y lugares y de una identidad que, al igual que la mirada del director, se asienta en la mediación. Cuestionando las fronteras entre ficción y documental, Rejtman renuncia a estructurar una narración que explica mediante el uso de una voz

en off o que reproduce el habla 'auténtica' de los personajes. En los pocos momentos en que la palabra de los protagonistas se hace presente se trata de un discurso que supone una mediación tecnológica. Los planos frontales y fijos de *Copabana* dan a ver al locutor de una radio boliviana pasando avisos sobre la comunidad y también las discusiones organizativas entre los distintos delegados de las caporales. Además de presentar una idea de comunidad en el presente, el dispositivo de mediación tecnológica también afecta la relación con el origen. En una de las escenas un plano medio muestra a una muchacha boliviana en un locutorio hablando con sus familiares que quedaron en Bolivia. El diálogo, entrecortado por silencios, da cuenta de forma subrepticia de la situación social de la inmigración: la discriminación, el maltrato, la esperanza. En otra escena, un personaje del cual no sabemos el nombre, nos muestra un álbum de fotos con postales y fotografías de Bolivia. El viejo inmigrante boliviano va pasando las páginas del álbum y comenta sobre la cultura boliviana con orgullo. Es interesante que el momento de mayor afectividad del film, donde se puede registrar un indicio de la experiencia de una comunidad surja a partir de la observación de las postales, que es una imagen prefabricada y estereotipada de la identidad cultural.

Este sentido de reflexividad que señala, por un lado, que el lugar de origen está mediado por un dispositivo de la distancia de la fotografía y la postal, permite dar cuenta, sin embargo, de una dimensión vivida de la colectividad en la que los ancianos inmigrantes y los ensayos de baile aparecen como la palabra y el cuerpo de la colectividad en el espacio público³. La propuesta de narrar al otro de *Copacabana*

³ A propósito de *Copacabana*, Gonzalo Aguilar (2009) sostiene que la "entrada en un país extranjero es la entrada en una invisibilidad que el documental de Rejtman se propone hacer visible (...) La comunidad boliviana vive camuflada en una ciudad que es totalmente indiferente a su existencia (como lo subrayan las excepcionales perspectivas urbanas de Rejtman) pero no por eso se diluye y abandona su trama secreta".

vuelve indiscernibles las dimensiones de lo subjetivo y lo objetivo pero el vaciamiento de la imagen que la estética modernista opera paradójicamente articula una experiencia (la de los bolivianos) y una mirada (la del director). Las imágenes contaminadas de *Copacabana* no sólo se desvían de la cronopolítica dominante de la etnografía que estructura la relación entre sujeto y el otro sino que también cuestionan las relaciones entre realismo y miserabilismo en la representación de los sectores popular, al derribar muchos de los estereotipos con los que el folklore multicultural pinta a los bolivianos.

Como todo documental, la estética de *Copacabana* presenta una tensión entre el objeto y la mirada, pero esta tensión es una contradicción productiva para repensar un género que desde sus orígenes, ha sido frecuentemente asociado a un ejercicio de representación del “otro”, y a una relación ambigua con la exploración de lo exótico. El retrato frío de Martín Rejtman nos aleja de la captura del otro como un ser exótico portador de trajes de baile. Antes que facilitar la simple recepción de una escena vivida como “auténtica”, la película propone una mirada cuidadosamente “desconectada” que no reifica lo exótico sino que, desde una respetuosa distancia, contribuye a visibilizar y reconocer la complejidad de un grupo y sus prácticas culturales.

Referencias

AGUILAR, Gonzalo. “Sobre la presencia del pueblo en el Nuevo Cine Argentino. De *La hora de los hornos* a *Copacabana*”, *La fuga, revista de cine* (primavera 2009). Dirección electrónica: <http://lafuga.cl/sobre-guion-la-presencia-del-pueblo-en-el-nuevo-cine-argentino/363>

ALBERDI, Maite e Iván PINTO. “Entrevista a Martín Rejtman a propósito de *Copacabana*”, en *La Fuga, revista de cine*, primavera, 2009. Dirección electrónica: <http://lafuga.cl/entrevista-a-martin-rejtman/39>

BERNADES, Horacio. “Martín Rejtman cuenta cómo hizo *Copacabana*”, en *El blog del lente creativo*, 25 de enero de 2010. Dirección electrónica: <http://lente creativo.wordpress.com/martin-rejtman-cuentacomo-hizo-copacabana/>

FABIAN, Johannes. *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object*, New York 1983.

GRIMSON, Alejandro. *Relatos de la diferencia y la igualdad: Los bolivianos en Buenos Aires*. Buenos Aires, Argentina: EUDEBA, 1999.

NICHOLS, Bill. "Documentary Film and the Modernist Avant-Garde". *Critical Inquiry* 27. 4 (Summer, 2001): 580-610.

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

REJTMAN, Martín. *Copacabana*. Documental, 2006.