



**Universidad de San Andrés**

**Departamento de Ciencias Sociales**

**Maestría en Periodismo**

***El documental periodístico político y social***

***en el período 2001-2016.***

***Reflejo de la Argentina convulsionada del siglo XXI***

**Autora de la investigación: Ana Perciavalle**

**Director de Tesis: Rodolfo Petriz**

**Agosto de 2018**

El documental periodístico político y social  
en el período 2001-2016.

Reflejo de la Argentina convulsionada del siglo XXI

Autora de la investigación: Ana Perciavalle

Director de Tesis: Rodolfo Petriz

Fecha: Agosto de 2018



Universidad de  
**San Andrés**

## **Abstract**

La crisis política, social y económica que afrontó Argentina en 2001 reportó un quiebre y generó nuevas miradas en el género documental. A su vez, hacia el año 2000, la aparición del formato digital abarató costos y amplió significativamente su producción.

El presente trabajo analiza el cine documental político argentino en el período 2001-2016, subrayando continuidades y rupturas con lo realizado precedentemente en el país.

Las variadas propuestas estéticas y narrativas surgidas en el nuevo siglo, así como también las diversas lecturas de la historia reciente que estas películas ofrecen, hacen de este período una etapa distinta en el documentalismo nacional.



## Índice

Capítulo 1: Introducción general: objetivos y metodología.....	pag.5
Capítulo 2: El documental como herramienta periodística.....	pag.11
Capítulo 3: El cine político.....	pag.19
Capítulo 4: Reseña histórica	
-El documental en el cine silente y en el período clásico industrial.....	pag.23
-El documental político como nuevo lenguaje cinematográfico (desde la Escuela Documental de Santa Fe hasta la crisis de 2001) .....	pag.34
Capítulo 5: El cine urgente	
-El llamado “cine piquetero”.....	pag.54
-Cine de la contra información.....	pag.65
-Las nuevas asociaciones y los cambios en los modos de producción.....	pag.73
Capítulo 6: El cine de la memoria	
- El cine de los HIJOS.....	pag.77
- El peronismo como indagación.....	pag.88
Capítulo 7: La historia argentina en primera persona.....	pag.96
Capítulo 8: El caso de Fernando “Pino” Solanas en la cinematografía argentina.....	pag.103
Conclusiones.....	pag.109
Bibliografía.....	pag.119
Filmografía analizada del período 2001-2016 .....	pag.124

## Capítulo 1

### Introducción general: objetivos y metodología

Tras el estallido político y social de 2001, los acontecimientos críticos y dramáticos de la historia reciente de nuestro país llevaron a que una nueva generación de documentalistas saliera a las calles a registrar su propia versión de los hechos.

En un país como Argentina en el que la existencia de herencias, tradiciones y referentes propios le otorga al cine documental “rasgos de identidad irreductibles a las tendencias y cinematografías de los países centrales” (Piedras, 2014: 242), este momento histórico puede leerse como una bisagra, a partir de la cual nuevas voces y distintas narrativas irrumpieron en la escena.

En este sentido, como señala Gustavo Aprea (2017: 56) en su texto “La crisis de representación y los nacimientos del cine documental en Argentina”, para el documentalismo, el año 2001 puede considerarse como “el momento de renacimiento que sostiene una expansión ininterrumpida hasta nuestros días”.

Así, al calor de las manifestaciones populares, se dio inicio a una etapa que se caracterizó por un estilo de cine de denuncia, contra informativo; un tipo de cine urgente que tuvo un punto de auge y luego mutó en otro tipo de experiencias fílmicas.

En este mismo sentido, el escritor y cineasta Edgardo Cozarinsky (2004: 106) precisa que “ciertas imágenes y formas de comportamiento” surgen y se hacen visibles a partir de la

crisis del 2001 y “evocan todo un país y su gente como si los estuvieran filmando por primera vez”.

En el presente trabajo, tomo el año 2001 como fecha de inicio de un análisis de quince años de historia del género documental, entendiendo que dicho momento puede analizarse como punto de inflexión para la producción de este tipo de cine.

Sobre la obra filmada en el período a analizar, plantea el catedrático español Alberto Elena en el prólogo del libro “Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009):

En los últimos quince años, lo diverso y lo fragmentario se han apoderado del más inquieto cine argentino –desplazado de aquellas viejas historias máximas a estas nuevas historias mínimas- para redefinir el ámbito político no tanto en clave de agitación y movilización como de puntillosa elaboración de un discurso sobre la otredad que engloba los rescoldos de lo que antaño fuera ese “pueblo” protagónico<sup>1</sup>.

Producto de un contexto sociopolítico de post crisis, los grandes relatos sociales, políticos y económicos pierden terreno, desplazados por nuevos emergentes que ocupan su espacio. “En el marco del cine de no ficción argentino, estos fenómenos dan cuenta de una nueva forma de leer e interpretar lo real y sus contornos”. (Piedras, 2011:29)

En esta línea, por medio de la investigación que a continuación detallo, me propuse determinar si existen características propias, distintivas e inherentes al documental periodístico político realizado en Argentina en los primeros quince años del siglo XXI.

---

<sup>1</sup> LUSNICH A.L y PIEDRAS, P. (editores) (2011) Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1969-2009) P.17

Partiendo de la hipótesis de que después de 2001, nace una nueva mirada en el documental político, que a diferencia de lo sucedido en el pasado, se ve mayoritariamente focalizada en las llamadas “micro-historias”, sostenidas en una postura muy crítica hacia los relatos totalizantes. Un cine que se aleja de una visión de tipo integradora y épica, para convertirse en un relato más bien fragmentario, que busca su legitimidad en el reconocimiento del espectador y en su empatía.

Para poder responder a esta pregunta, consideré necesario realizar un recorrido por la historia del cine documental en nuestro país. Vale precisar que existe en Argentina un grupo férreo de directores que hacia mediados de la década del 50 y durante los años 60 – la Escuela Documental de Santa Fe, el Grupo Cine Liberación y el Grupo Cine de La Base – consolidaron proyectos cinematográficos que hoy se definen como fundacionales (tanto por la realización independiente de sus filmes como por la comprensión del cine como un espacio de contra información e incluso de llamamiento a la intervención social). Así es que como continuidad o como ruptura, todo el cine documental que se realizó posteriormente remite a este período que podría definirse como la base de cine documental político, en tanto y en cuanto estableció un nuevo lenguaje.

Por otro lado, uno de los rasgos característicos de la etapa 2001-2016 es un notable incremento en la cantidad de documentales producidos, con lo cual se torna inviable a los fines de la investigación para esta tesis académica analizarlos en su totalidad. Es por ello que me vi obligada a efectuar un recorte en el universo de análisis y aunque toda selección de películas siempre parte de conceptos arbitrarios, he intentado que los títulos elegidos sean representativos del período en cuestión.

En cuanto a las películas que analizaré, la selección planteada responde al siguiente criterio: citaré aquellas que han cobrado mayor notoriedad, ya sea por el número de espectadores o por la reacción que han despertado en la crítica especializada o bien, en ciertos segmentos sociales aludidos en el film. Así como también mencionaré algunos títulos que considero que han aportado una mirada distinta o novedosa sobre un tema ya transitado por otros realizadores.

Los principales ejes temáticos sobre los que descansa este trabajo son los siguientes:

- 1) Definición actual del documental periodístico de temática política y social en Argentina.
- 2) Temáticas problematizadas en las películas documentales.
- 3) Objetivos del periodista / realizador de cine al momento de filmar y editar el material conseguido.
- 4) Tipo de documental producido, de acuerdo a la caracterización que propone Bill Nichols<sup>2</sup> en la que diferencia la modalidad expositiva, observacional, poética, reflexiva, performativa y participativa.
- 5) Utilización de la primera o la tercera persona en el documental.
- 6) Modalidad de producción (mediante créditos o subsidios estatales, o bien de factura independiente)
- 7) Canales de distribución y exhibición de las películas producidas.

En cuanto a la estructura general de esta tesis, plantearé una definición de documental en tanto género cinematográfico y herramienta de comunicación periodística, y elaboraré una

---

<sup>2</sup> En referencia a lo planteado en: NICHOLS, B. (1997) La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental.

delimitación sobre la definición de cine político para acotar el universo de análisis. Estas definiciones son dos puntos centrales sobre los cuales no existe una única respuesta, sin embargo, son útiles a los fines de esta investigación, en tanto plantean el lugar desde el cual se habla.

La historia del cine documental en Argentina será reseñada de la siguiente manera:

- En una primera parte, abordaré los años correspondientes al cine silente (fines de siglo XIX hasta fines de la década del 1920) y de tipo clásico industrial (de 1930 a 1955)
- En un segundo capítulo, que inicia a mediados de la década del 50 con la creación de la Escuela Documental de Santa Fe, me centraré en los principales títulos del género documental político, tal como lo entendemos en nuestros días.

Para analizar el período 2001-2016, consideraré las películas de acuerdo con dos categorías generales:

- cine urgente, en el sentido de toda producción audiovisual que trabaja con una temática del tiempo presente, denuncia, interpela y llama a una intervención social.
- cine de la memoria, donde subyace la perspectiva y la búsqueda de exponer una nueva mirada sobre un pasado común.

Además, dedicaré un capítulo al uso de la primera persona, debido a que en gran parte del material considerado, el realizador no es ajeno a la historia que narra sino que entabla un tipo de contrato mediante el cual “lo verdadero” se constituye como tal, en la medida en que es él mismo el que se involucra en algo que dice ser parte de su propia experiencia.

Por último y debido a que es un realizador atípico en la historia del cine documental argentino –filma ininterrumpidamente desde la década del 60 hasta la actualidad, su primera película “La hora de los hornos” (1968) es considerada un hito para el documentalismo nacional y además, en el período 2001-2016 dirigió ocho películas documentales- elaboraré un capítulo sobre Fernando “Pino” Solanas.

En virtud del panorama expuesto, buscaré dar respuesta a la pregunta inicial sobre la existencia de una nueva mirada del cine documental político argentino, en tanto se hayan observado las posibles líneas de continuidad con lo realizado décadas pasadas así como también los aspectos rupturistas y emergentes del nuevo siglo.

Para llevar a cabo este trabajo, que incluye la visualización de la películas mencionadas y una lectura posterior de la crítica especializada, entrevistaré a algunos realizadores e investigadores del período y me focalizaré en el entrecruzamiento de gran cantidad de trabajos y estudios teóricos, entre los que se destacan Ana Amado, Gonzalo Aguilar, Javier Campo, Gustavo Aprea, Emilio Bernini, Ana Laura Lusnich, Diana Paladino y Nicolás Prividera.

## Capítulo 2

### El cine documental como herramienta periodística

El nacimiento del cine implicó la llegada de un nuevo lenguaje que ofrecía una manera diferente de ver la realidad. Las primeras tomas cinematográficas, en las que la gente se veía a sí misma y observaba situaciones que se daban en otros lugares, constituían una manera de explorar el mundo y de informarse.

El cine fue el primer medio que usó la imagen en movimiento para hacer periodismo. Hasta que se inventó la televisión, eran las salas de cine el espacio en el que se exhibían noticieros y cortos documentales.

Con el desarrollo de la actividad y aun antes de que los aparatos de televisión se volvieran un producto de consumo masivo, quienes realizaban periodismo audiovisual a través del cine establecieron una diferencia entre las producciones meramente informativas -los noticieros- y aquellas que posibilitaban un espacio para la interpretación y reflexión. Ambas, destinadas a acercarse a la realidad y a comunicar sobre ella. Al respecto, Paul Rotha, realizador y teórico del género documental dice en su principal libro<sup>3</sup>, publicado en 1935:

Se suele sugerir que el documental tiene una gran similitud con el noticiario. Ambos son naturalmente confundidos por la Industria, porque lidian, cada uno a su manera, con material real. Pero allí termina la similitud. Su abordaje e interpretación de ese material es ampliamente diferente. La esencia del método documental radica en su dramatización

---

<sup>3</sup> ROTH, P. (1939) Documentary Films.

del material real. El mejor material para el propósito documental es naturalmente, y no artificialmente, un constructo [...] El documentalista debe atreverse a no ser neutral, o su trabajo se transformará en puramente descriptivo y fáctico.

A su vez, Roger Manvell, contemporáneo de la primera generación de documentalistas integrada por cineastas de la talla de Paul Rotha y John Grierson, señala en su libro “Film” (1964: 121-123) que en 1895 comenzaron a producirse cintas de noticieros mientras que los “verdaderos documentales” nacieron en la década del ‘20 con Robert Flaherty y sus contemporáneos ingleses.

En sintonía con la postura que marca Rotha, Manvell destaca que “la diferencia entre un noticiero y “Nanúk, el esquimal”<sup>4</sup> se plantea en que el noticiero es un registro de la realidad, mientras que Nanúk es una interpretación” (1964: 127).

Ya con una mirada más cercana en el tiempo, Gustavo Aprea (2012: 12) plantea que el “mega discurso mediático de la actualidad” tiene otro tiempo que el campo discursivo en el cual se construyen los films documentales, en el que su perspectiva excede la mera presentación de la información, un mecanismo propio de noticieros y otras formas periodísticas.

El documental, al igual que un formato de noticias, es objetivo con respecto a la realidad que representa y no necesariamente con respecto a la realidad en sí, entendiendo que ningún medio es capaz de reproducir una verdad absoluta. Podría entonces decirse que el

---

<sup>4</sup> Nanuk, el esquimal (título original: Nanook of the North) es un documental mudo con elementos de docudrama de 1922 dirigido por Robert Flaherty. Está considerado como el primer documental de la historia.

resultado de la captación de la realidad por parte de los medios tecnológicos es objetiva en la medida en que registra hechos que son comprobables, pero subjetiva en tanto que esos medios tecnológicos son utilizados por una persona.

Sostiene el investigador en cine Javier Campo:

Resulta imprescindible diferenciar entre documento como registro y cine documental, porque pueden confundirse con facilidad. Es necesario entender el cine documental, como se seguirá argumentando, como aquel que hace uso de documentos audiovisuales para reconfigurarlos de acuerdo a parámetros estéticos cinematográficos que superen el grado de registro de la realidad. Esto es, en un comienzo imágenes, y luego también sonidos, que no solamente funcionan como un registro de lo real sino que también lo ordenan, modifican temporal y espacialmente, fragmentan y modifican los sucesos; en definitiva, elaboran discursos.<sup>5</sup>

En relación a la estructura, Roland Barthes (1986: 99) señala la importancia del punto de vista en la representación: “Tanto en el teatro como en el cine o la literatura tradicional, las cosas aparecen vistas ‘desde algún punto’, tal es el fundamento geométrico de la representación: es necesario un sujeto fetichista que delimite el cuadro”.

Al respecto, vale la referencia de Santiago Álvarez, director cinematográfico y periodista cubano, al que muchos documentalistas argentinos citan como su maestro y califican como una autoridad en la materia, quien en la década de 1960 decía:

---

<sup>5</sup> CAMPO, J. (2015) Cine documental: tratamiento creativo (y político) de la realidad. P. 5

Yo recreo la realidad, pero yo no soy una cámara y no fotografío simplemente la realidad. Creo que uno debe meterse dentro de las cosas. No creo en la objetividad de nadie ni de nada. La objetividad es el falso pretexto con que uno se encubre para engañar al pueblo. Yo soy siempre muy subjetivo. Y muy parcial. Informo de los acontecimientos a partir de ideas que tengo sobre esos acontecimientos<sup>6</sup>.

De tal modo que entonces podría afirmarse que en el cine documental existe siempre un sujeto (el director) que realiza un recorte, delimita un cuadro, decide qué mostrar y de qué modo, ya que es su punto de vista el que se plasma en cada plano.

En el documental político, el cine es un cronista social privilegiado pero no un espejo de las tensiones, los conflictos y los hechos que registra. Al igual que la historia oral o el documento escrito, el cine destaca pero también recorta y omite.

Ahora bien, más allá de este concepto que establece a la figura del director como factor central en la realización del documental, Javier Campo, en su libro “Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política” (2012: 15) plantea la cuestión de la persistencia de lo real en el cine documental. Según escribe “no todo es construcción y punto de vista en acto en el cine documental”.

“¿Por qué tanta vergüenza debiese darnos afirmar que en la fotografía y en el cine algo de lo real persiste? ¿Hasta cuándo deberemos pagar las cuentas de aquellos que se excedieron haciendo un culto de las imágenes maquinístico-técnicas como transparencias de la realidad? Lo contrario,

---

<sup>6</sup> MC MAGNUS, J. (1968) Álvarez: Cine y Revolución. Declaraciones en La Habana. En Guardian. 24 de agosto de 1968.

depositar todo en favor de la subjetividad, también es un exceso, un error”<sup>7</sup>.

Campo reconoce que el cine es construcción pero que, a diferencia de lo que sucede en las artes plásticas, hay un referente natural que se presenta en imágenes que no son totalmente mediadas, sino que guardan algo de lo percibido realmente. “El cine documental no captura la realidad tal cual es, ni como quisiéramos que fuese. Pero algo de ella, aunque le pese a los antropocentristas de la imagen, persiste en el cine documental” (2012: 224).

En relación a la estructuración del documental y debido a los posteriores análisis que se incluyen en este trabajo de investigación, cabe precisar que en su libro “Modalidades documentales de representación”, el crítico y teórico del cine Bill Nichols distingue distintos tipos de patrones organizativos del texto fílmico documental: el modo observacional, el expositivo, el interactivo y el reflexivo.

En relación al modo observacional plantea:

La sensación de observación (y narración) exhaustiva no sólo procede de la capacidad del realizador para registrar momentos especialmente reveladores sino también de su capacidad para incluir momentos representativos del tiempo auténtico en vez de lo que podríamos llamar “tiempo de ficción” (el tiempo impulsado por la lógica de causa/efecto de la narrativa clásica, donde prevalece una economía de acciones bien motivadas y cuidadosamente justificadas). Se despliega tiempo “muerto” o “vacío” donde no ocurre nada de importancia narrativa pero los ritmos

---

<sup>7</sup> CAMPO, J. (2012), Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política. P.218

de la vida cotidiana se adaptan y se establecen. En esta modalidad de representación, cada corte o edición tiene la función principal de mantener la continuidad espacial y temporal subyacente, una continuidad que está en consonancia con el momento de la filmación, haciendo del cine de observación una forma particularmente gráfica de la presentación en “tiempo presente.”<sup>8</sup>

A su vez, en este tipo de documentales Nichols destaca la sensación ilusoria de hacer al público partícipe de un momento determinado. “El cine de observación ofrece al espectador una oportunidad de echar un vistazo y oír casi por casualidad un retazo de la experiencia vivida de otras personas” (1997: 76).

A diferencia del observacional, el modo expositivo es el que más se asemeja a la construcción informativa de un noticiero, dado que hace hincapié en la impresión de objetividad y de juicio bien establecido. Dice Nichols al respecto:

La exposición puede dar cabida a elementos de entrevistas, pero éstos suelen quedar subordinados a una argumentación ofrecida por la propia película, a menudo a través de una invisible “voz omnisciente” o de una voz de autoridad proveniente de la cámara que habla en nombre del texto. La sensación de toma y daca entre entrevistador y sujeto es mínima. (El texto expositivo determina férreamente las cuestiones de duración, contenido, los límites o fronteras de lo que puede y no puede decirse, aunque pueda haber elaboradas concatenaciones de pregunta y respuesta, o incluso diálogo entre entrevistador y sujeto. (...)) Las voces de otros

---

<sup>8</sup> NICHOLS, B. (1997) La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental. P.74

quedan entrelazadas en una lógica textual que las incluye y orquesta. Conservan escasa responsabilidad en la elaboración de la argumentación, pero se utilizan para respaldarla o aportar pruebas o justificación de aquello a lo que hace referencia el comentario. La voz de la autoridad pertenece al propio texto en vez de a quienes han sido reclutados para formar parte del mismo.<sup>9</sup>

Por su parte, el documental interactivo se estructura mediante imágenes de testimonio o intercambio verbal y en imágenes de demostración (imágenes que demuestran la validez o quizá lo discutible de lo que afirman los testigos). Vale decir que la autoridad textual se desplaza hacia los actores sociales intervinientes y son sus comentarios y respuestas los que constituyen la argumentación de la película. En este tipo de documental predominan varias formas de monólogo y diálogo (que puede ser real o aparente).

La modalidad interactiva transmite una sensación de parcialidad, de presencia situada y de conocimiento local que se deriva del encuentro entre el realizador y otro personaje. En ocasiones, una interacción más estructurada entre realizador y actor social -en la que ambos están presentes y son visibles- puede dar la impresión de que se trata de un diálogo, aunque siempre desde la dinámica en la que el iniciador de esa conversación es el entrevistador y en la que se considera al entrevistado como fuente de nueva información o conocimiento.

Finalmente, la modalidad reflexiva; última en aparecer en escena porque es en sí misma la que tiene una actitud menos ingenua y más desconfiada con respecto a las posibilidades de comunicación y expresión que las otras tres modalidades dan por sentadas.

---

<sup>9</sup> NICHOLS, B. (1997) La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental. P.72

En su forma más paradigmática, el documental reflexivo lleva al espectador a un estado de conciencia intensificada de su propia relación con el texto y de la problemática relación del texto con aquello que representa. A menudo, el montaje incrementa esta sensación de conciencia, que en este caso deriva en una mayor conciencia del mundo cinematográfico y del artilugio que implica a la hora de una realización documental.

La modalidad reflexiva pone énfasis en la duda epistemológica. Es decir, se basa en el análisis de la intervención deformadora del aparato cinematográfico en el proceso de representación propiamente dicho. Explica Nichols:

En vez de oír al realizador implicarse únicamente de un modo interactivo (participativo, conversacional o interrogativo) con otros actores sociales, ahora vemos u oímos que el realizador también aborda el meta comentario, hablándonos menos del mundo histórico en sí, como en las modalidades expositiva y poética o en la interactiva y la que se presenta a modo de diario personal, que sobre el proceso de representación en sí. Mientras que la mayor parte de la producción documental se ocupa de hablar acerca del mundo histórico, la modalidad reflexiva aborda la cuestión de cómo hablamos acerca del mundo histórico<sup>10</sup>.

En síntesis, en función de las categorías definidas por Nichols y en base al planteo de que la obra de cine documental se construye desde el punto de vista de su realizador – según fue desarrollado con anterioridad - es que se organizará el análisis del cine documental político argentino del período 2001-2016.

---

<sup>10</sup> NICHOLS, B. (1997) La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental. P.77

### Capítulo 3

#### El cine político

La presente delimitación de cine documental político a la que se refiere esta investigación lleva a la consiguiente pregunta: a qué alude el concepto calificativo de “político” y por ende, qué deja afuera.

“Todo cine es político (lo asuma o no de modo “militante”): la política no está en la intencionalidad del autor sino en su mirada sobre el mundo”, precisa Nicolás Prividera (2015: 183), realizador cuya obra figura como una de las elegidas del corpus a analizar en este trabajo.

Sin perjuicio de su afirmación, considero más pertinente a los límites de esta investigación lo que en relación a la categoría “cine político”, señala Ana Amado (2009: 7):

Como toda categoría, su asignación suele responder a una categoría indefinida de cuestiones que incluyen contenidos referidos a un real histórico, elementos críticos que conciernen a un colectivo social, proyectos enlazados a gestas militantes, entre otras propiedades que quizás resultaban más nítidas en el politizado clima cultural de los sesenta y setenta, cuando el cine, en sus diversos géneros y formatos, se convertía en herramienta de conciencia o agitación ideológica<sup>11</sup>.

El llamado “cine urgente” surgido en el fragor de la crisis de 2001, el cine crítico de la generación de HIJOS o bien el revisionismo histórico de ciertas figuras y hechos que

---

<sup>11</sup> AMADO, A. (2009) La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007).

marcaron el siglo XX coinciden en un punto: “Existen dimensiones que sustentan los universos simbólicos, entre ellas, la interrelación entre expresiones artísticas y procesos históricos, culturales y político institucionales que conforman un contexto contemporáneo a las mismas”. (Amado, 2009: 11)

Para poder dar una respuesta más acotada, y en referencia a lo planteado por Amado, el presente trabajo entenderá como cine político a aquellas obras de cine argentino en las que la realidad es aludida como cuestión (política) y a partir de ella se fundamenta una respuesta (artística, mediante la realización creativa de un documental).

A su vez, podría decirse que en el cine político, a diferencia de otro tipo de narración, la gran apuesta de su realizador está dirigida a la efectividad histórica, en tres aspectos temporales relacionados:

- A corto plazo, en la urgencia: en la revista Cahiers du Cinema, René Vautier (2001)<sup>12</sup> bautizó a este cine de inmediatez performática como cine de intervención social, porque tiene como propósito el éxito de una lucha y la transformación concreta de una situación de conflicto o injusticia.
- A mediano plazo, cuando el plan es hacer circular contra información y conmover al espectador.
- A largo plazo, en el que filmar tiene como objetivo mantener un registro de los hechos, con vista a la historia. Esta dimensión involucra al documento, el archivo y la transmisión a futuras generaciones.

---

<sup>12</sup> VAUTIER, R. (2001, Octubre). La seule chose à faire c'estait de prendre parti au moyen de l'image.

Por otro lado, existe socialmente un cierto prejuicio que establece que el cine documental político, al verse atrapado en las emergencias materiales de la historia, no trabaja su costado estético como si lo hace el cine de ficción u otro tipo de cine documental.

Sin embargo, el llamado “cine urgente” no es el único cine político posible y a su vez, según precisa la historiadora Nicole Brenez (2014), el cine de intervención también formula las preguntas cinematográficas fundamentales: “¿Por qué hacer una imagen?, ¿cuál hacer? y ¿cómo? ¿Con quién y para quién? ¿Con qué otras imágenes entra en conflicto? ¿Por qué? O, por ponerlo de otra forma, ¿qué historia queremos?”.

Sobre la forma narrativa del cine político reflexiona Prividera:

“No se trata de subordinar la estética a un fin político, sino de pensar lo político desde un fin estético: si está logrado, lo demás viene por añadidura (incluso si su causa urgente es derrotada). Como ha dicho para siempre Godard: no se trata de hacer films políticos, sino de filmar políticamente. Un film que no reflexiona sobre sus propias condiciones de producción no puede pretender ser revulsivo en ningún sentido, y asume desde el vamos su propia derrota”<sup>13</sup>.

Al producir un efecto de reconocimiento, aunque no necesariamente de mimesis, el cine político estimula un modelo de reflexión a la vez estético e ideológico, que se sostiene desde las ya legendarias y fundacionales películas como “El nacimiento de una nación” (1915) de D.W. Griffith y “El acorazado Potemkin” (1925) de Sergei M. Eisenstein.

---

<sup>13</sup> PRIVIDERA, N. (2015) El país del cine: para una historia política del nuevo cine argentino. P.184

En palabras de Ana Laura Lusnich, investigadora y directora del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CiyNE); puede entenderse como parte de un corpus de cine político a “aquellas obras que expresan una concepción del mundo y del hombre que cuestionan y toman distancia de las que construyen y difunden los proyectos culturales y comunicacionales hegemónicos” (2011: 25).

En este sentido, Ana Amado (2009:10) plantea una conceptualización de cine político amplia, que “no supone un vínculo obligatorio entre cine y realidad política y/o social, sino la construcción de una politicidad que, de modo directo o indirecto, alude a esa realidad, con formas de intervención que componen y descomponen la realidad por medio de una intervención poética”.

En síntesis, cine político puede entonces definirse como el corpus de películas que reflejan de modo creativo situaciones y conflictos representativos de una época y un espacio concreto; frente al cine concebido sólo como espectáculo de entretenimiento, dado que éste primero exige la toma de postura del espectador frente a la historia que se le cuenta. Es decir, un cine que apuesta a ser portador de algunas temáticas sociales relevantes en las tensiones propias de la esfera pública del siglo XXI.

## Capítulo 4

### Reseña histórica: El cine documental en Argentina

#### 4.1 - El documental en el cine silente y en el período clásico industrial

Argentina fue pionera en cuanto a exhibiciones cinematográficas en relación al resto de América Latina. El kinetoscopio en 1894 y posteriormente, el vivomatógrafo y el cinematógrafo dotaron de historias contadas mediante imágenes en movimiento a la ciudad de Buenos Aires de fines del siglo XIX.

El invento de Thomas Edison -el kinetoscopio- era un aparato destinado a la visión de una sucesión de tomas filmadas pero no permitía su proyección sobre una pantalla. Es decir, una especie de cine individual que en breve se vio opacado por los otros proyectores.

Según afirma el historiador de cine Manuel González Casanova:

“La primera proyección pública en Iberoamérica, de la que tenemos información, ocurrió el 6 de julio de 1896 en un salón de la calle Florida 344, en el centro de Buenos Aires, en la República Argentina, con un aparato de nombre sonoro: “Vivomatógrafo”, cuya vida útil puede rastrearse hasta fines de septiembre de ese año —muy probablemente hijo ilegítimo del aparato inventado por los hermanos Auguste y Louis Jean Lumière—, con el que se proyectaron no sólo algunas cintas de esa empresa sino también, y en su mayoría, cortos obra de William Paul, de la escuela de Brighton.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> GONZALEZ CASANOVA, M. (2016) “De cómo, cuándo y dónde llegó el cine a nuestra América. (Los dos primeros años)”. P. 247

Pocos días después, el 18 de julio del mismo año, se presentó también en Buenos Aires el cinematógrafo. La proyección se realizó en el Teatro Odeón de la mano del empresario Francisco Pastor y del periodista Eustaquio Pellicer (quien ofició además como operador del aparato). Las sesiones del cinematógrafo, a diferencia de las de su antecesor, tuvieron gran éxito porque el invento de los hermanos Lumière contaba con una calidad técnica y fotográfica muy superior. A su vez, mediante este medio, se dio inicio a la representación de lo real mediante la imagen: la Coronación del zar Nicolás, proyectada en Buenos Aires en 1896, fue el primer reporte de prensa mostrado fílmicamente al público argentino.

Al poco tiempo, los primeros registros fílmicos (fomentados por empresarios relacionados a la importación y venta de equipos fotográficos como Max Glusksmann, Federico Valle y Enrique Lepage) se centraron en vistas de las principales avenidas de la Ciudad o en paseos por zonas como Palermo. Dentro de una marcada tendencia a imitar a las filmaciones que llegaban de Europa, se encuentra en este período el registro del fotógrafo Eugenio Cardini quien recreó el primer film de los Lumière con su “Salida de los obreros” filmada en Buenos Aires en 1902.

En los años siguientes y en relación a los dos discursos políticos dominantes en el inicio del siglo XX en Argentina, Andrea Cuarterolo (2017: 147) analiza que mientras el discurso nacionalista optó por la ficción con películas que contaban la historia nacional como “La revolución de mayo” (1909), “El fusilamiento de Dorrego” (1910) y “Amalia” (1914) así como también con films en los cuales podían operar símbolos de identificación con el criollismo, la utopía agraria o el culto al honor –como en “Güemes y sus gauchos” (1910)

y “Juan Moreira” (1910)<sup>15</sup>; el otro discurso dominante, el del positivismo, eligió el cine documental, más propicio para la exaltación de los progresos técnicos y científicos de la modernidad.

Cortos como “Las operaciones del Doctor Posadas” (1900), “La expedición de la Uruguay al Polo Sur” (1903) y “Diversas prácticas de vuelo en El Palomar” (1913) fueron útiles para manifestar la idea de progreso indefinido y de fe en la ciencia.

En este punto es conveniente aclarar que en nuestro país, “del total de films producidos entre 1896 y 1933, el 95 por ciento se considera perdido” (Cuarterolo, 2017: 167). Es por esto, que los historiadores del cine se valen de material complementario como críticas, publicidades, afiches y fotografías para analizar esta etapa.

En la misma sintonía, escribe Alejandro Mafud:

La historia del cine mudo es la historia de una ausencia. En efecto, casi la totalidad de la producción fílmica de las primeras décadas del siglo se halla irremediabilmente perdida. Sin embargo, la producción cinematográfica argentina de esos años fue una de las más importantes de Latinoamérica, no sólo por la cantidad de films, sino por la calidad que alcanzaron algunos de ellos<sup>16</sup>.

En sus primeros años de vida, el cine argentino se pensó como una herramienta de difusión de un país que necesitaba exportar y darse a conocer en el resto del mundo. Es por este motivo que problemáticas como la pobreza y la marginalidad no fueron tema de los

---

<sup>15</sup> Ambos filmes se encuentran perdidos y sólo se conoce de su existencia por material complementario.

<sup>16</sup> MAFUD, L. (2016) La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. P.13

primeros realizadores. Sin embargo, esta parcialidad comenzó a cambiar en los años posteriores al Centenario cuando algunos directores como Alcides Greca o José González Castillo, hombres de fuerte compromiso social, decidieron darle visibilidad.

En relación a este período, afirma Andrea Cuarterolo:

En estrecha relación con este tipo de propuestas, surgieron por esa época una serie de estrategias narrativas y estéticas que serían retomadas por el cine político y social de las décadas siguientes. La primera de estas estrategias es el uso del registro documental en el marco de un cine de ficción, como una forma de dotar a los films de un mayor realismo. En efecto, en el cine de principios de siglo, ese límite tajante que posteriormente se percibió entre el género documental y ficcional era mucho más difuso. Los primeros films argumentales, realizados muchas veces con una sorprendente escasez de medios, solían incluir secuencias documentales, en un intento de otorgar una mayor verosimilitud a las narraciones. En el caso del cine político social, esta práctica permitía, además, aproximar el mundo de la ficción a su universo de referencia y mostrar así de una forma más “justa” los conflictos y hechos representados. Íntimamente relacionada con el uso del registro documental, otra de las estrategias narrativas utilizadas por estos films es la presencia de sujetos protagonistas que actúan sus propios conflictos.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> LUSNICH A.L., KRIGER, C. y CUARTEROLO A. (2017) Pantallas transnacionales: el cine argentino y mexicano del periodo clásico. P.149

Es en este sentido que puede analizarse que una película como “El último malón” (Alcides Greca, 1918) en la que el director filma a los propios protagonistas del hecho para contar su historia – una reconstrucción de la última rebelión de los indígenas mocovíes en San Javier, norte de la provincia de Santa Fe, ocurrida en 1904 – como una anticipación de documentales posteriores, por ejemplo, del tipo de experiencias que realizaba Fernando Birri en la Escuela Documental de Santa Fe.

De esos años, existe otra experiencia documental que considero importante reseñar, aunque de ella sólo queden testimonios gráficos en publicaciones de la época. Una visión del episodio conocido como “la semana trágica”<sup>18</sup>. Dice al respecto Andrea Cuarterolo:

En 1919, el director de origen italiano Pío Quadro, fundador de los talleres cinematográficos F.I.F.A., dedicados a la filmación de noticieros y documentales, realizó “La semana trágica”. Anunciado en los afiches de la época como una “interesante vista del natural tomada durante la huelga con grave peligro para su operador”, el film recopilaba violentas escenas de los acontecimientos que habían tenido lugar en la ciudad en enero de ese año (Excelsior, Nro. 256,5/2/19). Con oportunismo periodístico, la película fue estrenada en el cine Esmeralda de Buenos Aires, menos de un mes después de finalizado el suceso. Las críticas, sin embargo, fueron desfavorables. La revista Excelsior opinaba en su edición del 5 de febrero de 1919 que la película estaba mal encuadrada y le faltaban muchos

---

<sup>18</sup> La semana del 7 al 14 de enero de 1919 es conocida como La semana trágica de Buenos Aires. En esa fecha, Los 2.500 obreros de la fábrica metalúrgica Vasena, en huelga desde hacía más de un mes, ocuparon la empresa. Exigían aumento de salarios y mejores condiciones laborales, entre ellas una jornada laboral de 8 horas. Fueron reprimidos ferozmente por la acción conjunta de la policía, los bomberos, el ejército y bandas civiles paramilitares, tales como la Liga Patriótica Argentina. Se estima que el saldo de la masacre, fue de aproximadamente 700 muertos y más de 4000 heridos.

letreros explicativos y que los directores eran unos ilusos porque a pesar de esto pensaban hacerse millonarios. En la misma página, sin embargo, la publicación celebraba la buena opinión causada por el film “Juan Sin Ropa” durante su estreno en Chile.<sup>19</sup>

Cabe aquí precisar que “Juan sin ropa” (1918) se trató de una película de ficción -filmada por el cineasta francés George Benoit y producida por José González Castillo- que se realizó un año antes de la represión a los trabajadores de la metalúrgica Vasena.

Esta película se filmó dentro de un frigorífico que existió realmente y contó la siguiente historia: la reacción obrera frente al anuncio patronal de una baja en las remuneraciones, la decisión de una medida de huelga, la intransigencia patronal y el posterior llamado a las fuerzas armadas, que acuden a reprimir. En palabras de Octavio Getino (2005: 24) “...este film constituye el primer antecedente de una cinematografía ocupada de la problemática social del proletariado urbano”<sup>20</sup>.

A su vez, esta película tiene el mérito de haber sido pionera en su temática: en 1924, el célebre director ruso Sergei Eisenstein produjo en la Unión Soviética el film “La huelga”, obra cumbre del realismo cinematográfico. En otra dimensión artística y con menor trascendencia política, cinco años antes, se había filmado en Buenos Aires una película de contenido similar.

Fuera de este caso puntual mencionado, en la Argentina de la década del 20 primó el documental de tipo institucional; es decir, hecho por encargo. El principal exponente de

---

<sup>19</sup> LUSNICH A.L., KRIGER, C. y CUARTEROLO A. (2017) Pantallas transnacionales: el cine argentino y mexicano del periodo clásico. P.167

<sup>20</sup> GETINO O., (2005) Cine argentino, entre lo posible y lo deseable. Editorial CICCUS, Buenos Aires, 2005, Pág. 24.

este género fue Federico Valle, un inmigrante italiano que fundó la productora nacional de noticiarios y documentales más importante del período silente. Sus cámaras registraron imágenes de todos los puntos geográficos del país, algo inusual para la época.

“Valle se interesa por instituir una filmografía ligada a temas que se convertirían en recurrentes dentro de la cinematografía documental del país: la construcción de la identidad, la integración de las masas de inmigrantes, el reconocimiento de la geografía extensa y apartada ligada a un país privilegiado por sus ingentes riquezas”<sup>21</sup>.

Este tipo de documental institucional se estructuraba siempre alrededor de un tema o argumento que se desarrollaba a través de un montaje de imágenes combinadas de una u otra manera según las necesidades del relato. Estos films “tenían un discurso muy elaborado, casi un ensayo, en el que se distinguían dos realizadores: un responsable del discurso institucional, quien escribía el guión, y un documentalista, autor-realizador-productor, quien construía el texto con su propio estilo” precisa Irene Marrone en su investigación “Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino” (2003: 45).

Es por este motivo que en esta etapa, la matriz ideológica de estas películas está determinada por la figura del contratante que bien podía ser la Federación Agraria, el Partido Socialista o el gobierno de Hipólito Yrigoyen, así como también en sus antípodas, la Sociedad Rural, la Liga Patriótica o el gobierno de facto del General José Félix Uriburu.

---

<sup>21</sup> REMEDI, C. Apuntes para una historia del cine documental Argentino en DOCACINE.

Sin embargo, la figura de Valle suele ser rescatada por los historiadores del cine debido a que por sus innovaciones a la hora de filmar (tipos de planos, fundidos, ángulos de cámara) conseguía una buena respuesta del público y sus institucionales eran muy esperados por los espectadores. Al respecto, afirma Di Núbila (1996: 56): “Valle podía filmar lo que quisiese (...) y aprovechó esta libertad para hacer de las industriales un vehículo cultural y convirtió a muchas en documentales sobre temas ajenos a los intereses de sus sponsors”.

En 1926, un incendio en los depósitos de la Compañía Cinematográfica destruyó gran parte de su archivo fílmico. En su reciente catálogo sobre cine mudo, Lucio Mafud (2016: 13) explica que debido a que el material base de la película en la época, el nitrato, tenía la particularidad de ser altamente inflamable, esto provocó en gran medida la destrucción de depósitos fílmicos de diversas productoras y distribuidoras.

En el caso de la empresa Valle, las pérdidas materiales del incendio y poco después, el golpe de 1930 del General Uriburu y los sucesivos gobiernos militares que trajeron como consecuencia una fuerte censura y represión política, acompañada del fin de financiación a la industria cinematográfica nacional, fueron los factores que combinados, determinaron su quiebra.

La década de 1930, signada por la crisis mundial, lleva a un intento de industrialización del país en busca de su autoabastecimiento. En este marco, surge también la industrialización cinematográfica y la denominada “época de oro del cine argentino”. En tiempos de desarrollo del cine sonoro y del surgimiento de nuevos estudios que imitan los procesos productivos de Hollywood, Argentina se convierte en el principal productor y distribuidor de Latinoamérica desarrollando un “star-system” criollo. Son años en los que prevalece el

cine de ficción –las llamadas películas “de los teléfonos blancos”, más bien de tipo pasatista- por sobre el registro documental, que queda prácticamente acotado a los noticieros cinematográficos y a la línea editorial de los gobiernos militares de turno.

Por su tratamiento temático, sólo destacan en esos años los films de Mario Soficci como “Viento Norte” (1937), “Kilómetro 111” (1938) y “Prisioneros de la tierra” (1939) que hacen foco en las condiciones de explotación del trabajador rural.

El inicio de la Segunda Guerra Mundial marcó un cambio definitivo en el mercado cinematográfico, debido a la repentina escasez de la materia prima: la nitrocelulosa que se usaba para fabricar película virgen. Sobre este momento, analiza Clara Kriger que si bien la falta de insumos afectó al mundo entero:

Se hizo particularmente grave en la Argentina porque su principal proveedor, los Estados Unidos, implementó un boicot económico hacia el mercado local en respuesta a la posición neutral que el país mantuvo respecto del conflicto bélico. La medida provocaba también un efecto secundario: aplacar el crecimiento industrial del sector que aunque no implicaba un polo de competencia real para el cine hollywoodense, había logrado conquistar una porción de la plaza local y latinoamericana.<sup>22</sup>

En el período del primer peronismo, el formato documental estuvo asociado de forma directa a la propaganda política, algo que no sucedió en el terreno de la ficción, en el que se registra un universo más heterogéneo.

---

<sup>22</sup> KRIGER, C. (2009) Cine y peronismo. El Estado en escena. P.30

Los docudramas –mixtura de imágenes documentales y escenas de ficción- fueron creación de la gestión de Raúl Alejandro Apold a cargo de la Subsecretaría de Información y Prensa. En las esferas del poder se apostó a la construcción de un capital simbólico que desde, las pantallas de cine, otorgara identidad política a la sociedad.

Mediante la incorporación de la ficción, los problemas sociales se transformaban en familiares o personales, en los que se podía observar un rostro y sus emociones. Entonces, mientras las imágenes documentales daban cuenta de situaciones generales, las ficcionales apuntaban a lo particular.

En todos los casos, la temática se regía por una ruptura semántica entre el pasado inmediato y el presente de la enunciación: un pasado que era “el antiguo régimen” y un presente, que era la nueva Argentina justicialista. La única vinculación entre presente y pasado se remitía a la identificación positiva con ciertos próceres patrios o con personajes de ficción pertenecientes a textos gauchescos. Precisa Clara Kriger (2009: 130) que “frente a los conflictos sociales, las soluciones del Estado aparecen a la manera de un *deus ex Machina*, sin especificar el desarrollo de procesos, ni la participación de diversos factores”, a la vez que profundiza que “de una manera casi mágica, el Estado resuelve sin que medie ningún tipo de causalidad. Además no se expone ninguna diferencia entre las funciones del Estado y las del gobierno justicialista”.

Se trató de cortometrajes que fueron exhibidos en cines del circuito comercial como en teatros para niños, escuelas, colonias de vacaciones como en organizaciones gremiales, sociales y barriales. Analiza Kriger:

“En definitiva, estos cortometrajes se caracterizan por poner en crisis la matriz del documental tradicional y su concepción epistemológica de verdad. En primera instancia, la mixtura de las dramatizaciones y los documentales en el mismo nivel jerárquico obliga al espectador a reconocer el mismo nivel de verdad en ambos discursos. La verdad deja de ser algo objetivo que la cámara debe captar y comienza a ser mostrada como una construcción, enunciada por un responsable ideológico, en este caso el gobierno /Estado”<sup>23</sup>.

Luego de la autodenominada Revolución Libertadora (1955) y con el peronismo proscripto, comenzó a desarrollarse otro estilo de documental, ya con una veta más de tipo autoral y por ende, independiente. Muchos autores sitúan en esta etapa histórica al nacimiento de lo que hoy entendemos por cine documental, es por esta razón que reseñaré lo producido a partir de mediados de la década de 1950 en el apartado siguiente.

Universidad de  
San Andrés

---

<sup>23</sup> KRIGER, C. (2009) Cine y peronismo. El Estado en escena. P.132

#### **4.2 - El documental político como nuevo lenguaje cinematográfico (desde la Escuela Documental de Santa Fe hasta la crisis de 2001)**

El desarrollo del campo documental es seguramente mucho más complejo que un mero relato histórico; sin embargo, existen ciertos momentos puntuales que permiten ayudar a la comprensión de este proceso. Señala Gustavo Aprea (2017: 55) que “las lecturas que historizan la cinematografía nacional plantean generalmente como momento fundacional la vuelta de Fernando Birri al país en 1956, luego de sus estudios en Italia, y la creación del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral”.

Según Claudio Remedi<sup>24</sup>, esto se debe a que la figura de Birri representa no uno, sino cuatro puntos de quiebre en relación a cómo era hasta esa época el cine nacional; quiebres en la enseñanza, en la temática, en el modo de producción y en la distribución.

En tiempos del segundo gobierno peronista, el joven santafesino Fernando Birri intentó trabajar en la industria cinematográfica argentina pero fue rechazado por los grandes estudios. Fascinado por el neorrealismo italiano, decidió entonces viajar y estudiar en el Centro Sperimentale di Cinematografía de Roma, donde cursó estudios entre 1950 y 1953. Después de la caída de Perón e instaurada la autodenominada Revolución Libertadora, regresó a Argentina y a su ciudad natal, Santa Fe, en 1956.

Desde su trabajo docente y profundamente influenciado por las prácticas del italiano Césare Zabattini, Birri propuso a sus alumnos de la Universidad Nacional del Litoral, la realización de foto-documentales. El curso resultó un éxito y Birri, acompañado por las autoridades de

---

<sup>24</sup> REMEDI, C. Apuntes para una historia del cine documental Argentino en DOCACINE.

la institución educativa, organizó el Instituto de Cinematografía de dicha universidad, más tarde reconocida como la Escuela Documental de Santa Fe.

De aquellos primeros foto-documentales encargados a sus alumnos, surgió “Tire dié” (1958-1960) una influencia ineludible en todo el cine documental argentino posterior. Este mediodocumental muestra a un grupo de niños pobres que todos los días persiguen un tren, suplicando para que los pasajeros les arrojen algunas monedas. El título es un homónimo de la frase “tire diez” por “tire diez centavos”. La película también entrevista un número de adultos, cuyas voces están dobladas por actores.

La intención de esta película, a la que Birri calificó como “encuesta social” queda explicitada desde la redacción de su programa de presentación, que en un fragmento dice:

Utilizar el cine al servicio de la Universidad y la Universidad al servicio de la educación popular. En su acepción más urgente esta educación popular va entendida como toma de conciencia cada vez más responsable frente a los grandes temas y problemas nacionales, hoy y aquí. Ante una colectividad local y nacional en su mayor parte indiferente o en el mejor de los casos engañada o desengañada como la nuestra, "Tire dié" quiere ayudar a la formación de esa conciencia social por medio de la crítica social latente que en él se ejercita.<sup>25</sup>

La lectura de la realidad que propone Birri se fundamenta en dos corrientes estéticas: el documentalismo social británico y el neorrealismo italiano. Gustavo Aprea lo sintetiza:

---

<sup>25</sup> COLOMBRES, A (2005) Cine, antropología y colonialismo. P.136

Entre las diferentes variantes existentes que justifican la importancia del documental, Birri opta por los postulados de John Grierson que enfatiza los valores formativos e informativos en los filmes que se oponen a la idea de cine como espectáculo. La acción de los documentalistas debe centrarse en la presentación de problemas sociales que, al ser visibilizados, pueden ser comprendidos como un primer paso para su superación. La opción neorrealista lo lleva a trabajar con los hombres comunes en su cotidianeidad desde una mirada poética. Dentro de esta perspectiva, cualquier aspecto de la realidad social, sin importar su marginalidad, se vuelve un punto de partida válido para un retrato de los problemas de la sociedad.<sup>26</sup>

En relación a la instancia de cine fundacional del documental político nacional, plantea Claudio Remedi:

El primer quiebre en la historia del cine argentino es, entonces, la creación de un ámbito de enseñanza que socializa el conocimiento en un contexto industrial cerrado, jerarquizado y altamente ligado a las capas medias y altas de la sociedad. La primera escuela de cine en su tipo de Latinoamérica albergó amas de casa, obreros, estudiantes de otras carreras, empleados.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> IRIBARREN M. (comp) (2017) La imagen argentina: episodios cinematográficos de la historia nacional. P.59

<sup>27</sup> REMEDI, C. Apuntes para una historia del cine documental Argentino en DOCACINE.

Por otro lado, el quiebre en relación al universo temático, dado que hasta ese momento no se había puesto el foco en los sectores sociales más castigados y explotados, mediante técnicas de relevamiento, investigación y registro documental.

En cuanto a los modos de producción también existió un giro, que años después retomarán algunas organizaciones políticas y colectivos de cineastas: la metodología horizontal. Esto consiste en que las decisiones se toman de modo colectivo entre todos los realizadores de la película, desde la previa a la filmación, hasta la post producción.

A su vez, cambió el modo de financiamiento –muchos proyectos fueron financiados por entidades culturales- y se comenzó a filmar en soportes no convencionales (16 mm, súper 8 mm y 8 mm) al tiempo que se habilitó la idea de las duraciones variables que sumaron tanto al corto como al medimetraje.

El cuarto quiebre fue el distributivo: se trató de un cine ambulante, que buscó espacios de exhibición por fuera del circuito oficial y que de hecho, fue al encuentro de un público que no accedía habitualmente a las salas comerciales.

Vale precisar que para esta misma época - comienzos de los años 60- comienzan a proliferar en las ciudades del país los cineclubs, que se transforman en espacios de debate ideológico y político, donde se exhiben producciones que denotan un marcado tono crítico de la realidad mediante un montaje de imágenes, que según Bill Nichols (1997) podrían calificarse como documentales poéticos y reflexivos.

En este sentido, puede destacarse el cortometraje “Buenos Aires” (1958) de David Kohon y la película “Faena” (1960) de Humberto Ríos. El primero, un recorrido sobre la arquitectura de la ciudad, el tránsito frenético que la atraviesa a diario y a su vez, la vida en los

márgenes, en las llamadas “villa miseria”. La segunda, una alegoría de la sociedad de consumo cuya historia transcurre en un matadero. La película muestra la crudeza de la matanza del ganado vacuno mediante una sucesión de imágenes directas, que fueron posteriormente utilizadas en innumerables documentales. El montaje es acompañado por un relato en off que habla de la sociedad de consumo, del trabajo, de la muerte.

Plantea Gustavo Aprea (2017: 60) que los documentales surgidos a partir de la poética definida por Birri y el Nuevo Cine Argentino de la generación del 60 aparecen en forma simultánea, “ambas propuestas plantean una estética realista sostenida por un interés por mostrar y entender una sociedad en transformación” y cita a Leopoldo Torres Nilsson, uno de los principales directores de ficción de aquella etapa quien decía: “El cine en sí es un gesto revolucionario del hombre porque tiende a la síntesis, no al sometimiento. No genera el estancamiento de la niebla o la mentira porque, quiéranlo o no las censuras del mundo, el cine implacablemente, muestra”. (Torre Nilsson, 1965: 37)

Para esos años, Humberto Ríos al igual que Fernando Birri, se dedica a la docencia. Entre sus discípulos se destaca Raymundo Gleyzer, quien luego de su primera experiencia en el nordeste brasileño con el film “La tierra quema” (1963) lo convoca como camarógrafo en los documentales antropológicos producidos por la Universidad Nacional de Córdoba. El primer documental que realizan juntos es “Ceramiqueros de Traslasierra” (1965), en el que se registra la actividad artesanal de los pobladores de una pequeña localidad en la provincia de Córdoba.

Otro cineasta a destacar en el documental de la época es Jorge Prelorán, considerado el padre del documental etnográfico argentino. Con financiamiento de la Universidad

Nacional de Tucumán y el Fondo Nacional de las Artes, en el período que va de 1963 a 1969, Prelorán realiza veintinueve películas documentales sobre la vida de comunidades rurales muy lejanas al contacto con las grandes ciudades, entre ellas: “El gaucho argentino hoy” (1963), “Casabindo” (1966), “Salta y su fiesta grande” (1967), “Un tejedor de Tilcara”(1967), “Ocurrido en Hualfín” (1966) y “Quilino”(1966); las dos últimas mencionadas en co-dirección con Raymundo Gleyzer.

La idea de Prelorán distaba del cine de denuncia. En el libro “El cine etnobiográfico” lo explicaba así:

“viendo la relación entre los hechos y el porqué, explicado por los mismos protagonistas, nos ayudaría a ver que el comportamiento no es tan exótico ni está tan separado de nuestra propia realidad. Con suerte, el cineasta puede hacer ver que "los otros" se parecen mucho a nosotros, y que lo que queremos representar con nuestras costumbres no difiere mucho del significado que los otros dan a sus comportamientos. En otras palabras, el documento así encarado podría servir, si no para erradicar (ojalá lo lográramos), al menos para minimizar los sentimientos de racismo”<sup>28</sup>.

Para la misma época, la Escuela Documental de Santa Fe también opta por lo etnográfico y realiza una búsqueda similar. En la película “Los cuarenta cuartos” (1962) de Juan Oliva, se hacen visibles las condiciones de hacinamiento en las viviendas populares del interior del país. Luego de una proyección pública, la película fue censurada por el gobierno de Arturo Frondizi.

---

<sup>28</sup> PRELORAN, J. (2006) El cine etno-biográfico. P.18

Signada por una sucesión de gobiernos democráticos y golpes militares, así como por la condición de proscripción del peronismo, podría afirmarse que hasta ese momento, la década del sesenta es en Argentina el escenario del cine documental político en su máxima expresión.

En 1966, un joven Fernando “Pino” Solanas, con experiencias en cortometrajes y publicidades, se une a Octavio Getino –de formación documentalista– para crear el grupo Cine Liberación y su primera obra: “La hora de los hornos” (1966-68).

Este documental conforma un tríptico de más de 4 horas de duración, con una profusa utilización de archivo, filmaciones televisivas, registro directo, reconstrucción ficcional, gráfica y entrevistas. Se utilizan incluso imágenes de los documentales precedentes “Tire dié” de Fernando Birri y “Faena” de Humberto Ríos, e incluso Raymundo Gleyzer colabora haciendo cámara en algunas escenas.

El film incluye una entrevista al ex presidente Juan Domingo Perón en el exilio, quien ensaya una suerte de autocrítica con relación a no haber defendido su gobierno frente al Golpe. También hay un fuerte discurso que critica el rol de los partidos de izquierda y el papel de la intelectualidad, al tiempo que pondera la revolución cubana y los procesos insurgentes de Asia y África. En su desenlace, la película llama a la lucha armada en el marco del proceso de liberación nacional.

Diversos teóricos señalan que “La hora de los hornos” generó un nuevo quiebre en la cinematografía nacional, en tanto se constituyó como una película que interpeló de modo directo a su público, al instarlo a debatir sobre lo visto en la pantalla pero también a actuar. Es por esto que se afirma que la obra de Solanas y Getino se constituye como un film-acto

que toma como punto de partida la famosa frase de Franz Fanon: “todo espectador es un cobarde o un traidor”.

Debido al tono del film, fue una película de distribución y exhibición clandestina, que de todos modos logró ser muy vista y motivó amplios debates en sus presentaciones. Poco después, Cine Liberación presentó el manifiesto del Tercer Cine que influyó a nuevas camadas de cineastas. El documento, que llamaba a la realización de un cine revolucionario, de búsqueda y experimentación, “un cine de guerrillas” que según palabras de Solanas y Getino proletarizaba al cineasta, finalizaba con una reflexión:

---

“Somos conscientes de que con una película, al igual que con una novela, un cuadro o un libro, no liberamos nuestra patria, pero tampoco la liberan ni una huelga, ni una movilización, ni un hecho de armas, en tanto actos aislados. Cada uno de estos o la obra cinematográfica militante, son formas de acción dentro de la batalla que actualmente se libra. La efectividad de uno u otro no puede ser calificada apriorísticamente, sino a través de su propia praxis. Será el desarrollo cuanti y cualitativo de unos y otros, lo que contribuirá en mayor o menor grado a la concreción de una cultura y un cine totalmente descolonizados y originales. Al límite diremos que una obra cinematográfica puede convertirse en un formidable

acto político, del mismo modo que un acto político, puede ser la más bella obra artística: contribuyendo a la liberación total del hombre”.<sup>29</sup>

---

“La hora de los hornos” marcó con fuerza la posterior obra de Raymundo Gleyzer y la formación del colectivo Cine de la Base que, si bien retomó la praxis de un cine político militante, se alejó del peronismo con un fuerte discurso crítico. Cine Liberación profundizó en cambio su relación con el líder proscrito a partir de las dos extensas entrevistas realizadas en su exilio madrileño: “Perón: la revolución justicialista” y “Actualización política y doctrinaria para la toma del poder” (1971).

En relación a esta ruptura ideológica, en una carta fechada el 15 de septiembre de 1971, Gleyzer escribe a un amigo mexicano:

(...) O te juegas entero por la Revolución Socialista o te dedicas a realizar un cine tercermundista y andas escribiendo tu idea sobre lo que hay que hacer, sin hacerlo personalmente. Getino y Solanas, desde su óptica peronista, niegan en los hechos la lucha de clases en Argentina. Y sólo sacan a relucir su papel de brazo cinematográfico de Perón, que, como tal vez tú no sepas, es un viejo decrepito que desde Madrid imparte las más diversas y variadas y contradictorias órdenes a sus seguidores (el 70 % de la población). El hecho de que Getino y Solanas apuntalen la `estrategia' de Perón, con su política pendular, no es sino una evidencia más de la

---

<sup>29</sup> SOLANAS, F. y GETINO, O. (1969) Hacia un tercer cine. Manifiesto.

poca confianza que tienen en la fortaleza del proletariado argentino y su capacidad de crear.<sup>30</sup>

Más allá de esta clara diferenciación y de los diferentes anclajes ideológicos de ambos grupos, esto no invalidaría que Cine de la Base difundiera la “Hora de los hornos” e incluyera en sus películas personajes referenciales del peronismo como el abogado Jorge Ortega Peña que es entrevistado tanto en la película de Solanas y Getino, como en el último film realizado en el país por el grupo de Gleyzer.

Por otro lado, el grupo Los realizadores de Mayo –integrado por Humberto Ríos, Octavio Getino y Eliseo Subiela– que se agruparon para hacer “Mayo de 1969: los caminos de la liberación” reconstruyeron “el Cordobazo”<sup>31</sup> con una serie de cortometrajes filmados por cada integrante del grupo y elementos de animación. Con la concepción del público como participante activo y no como simple espectador, el film buscaba generar debate y movilización política.

Hacia 1973, bajo el gobierno peronista, el llamado “Tercer Cine” que había nacido bajo la clandestinidad, ganó un momento de breve pero intensa liberación con Octavio Getino al frente del Instituto Nacional de Cine. Películas que habían estado prohibidas como “Operación Masacre” (1972) de Jorge Cedrón, “México, la revolución congelada” (1971) y “Los Traidores” (1973) de Gleyzer fueron legalizadas y algunas hasta exhibidas en el circuito comercial.

---

<sup>30</sup> PEÑA, F.M. y VALLINA, C (1998) El cine como arma. Raymundo Gleyzer y los comunicados del ERP (1971-1972)

<sup>31</sup> “El Cordobazo” fue una insurrección popular sucedida en la ciudad argentina de Córdoba, el 29 y 30 de mayo de 1969 contra el gobierno militar del General Juan Carlos Onganía.

Son épocas de producciones de films que revisan críticamente la realidad política y social del país y que, además, logran aceptación de una parte del público.

Sin embargo, el objetivo de Cine de la Base no era el estreno comercial sino la difusión en barrios obreros y sindicatos, mediante proyectores portátiles.

Al respecto, señala Fernando Peña (1998) que un par de años antes, en 1971, el cineasta argentino Raymundo Gleyzer tenía detrás suyo media docena de documentales premiados y un merecido prestigio como periodista televisivo y que pese a esa visibilidad obtenida, decide pasar a la clandestinidad y unirse al FATRAC o Frente de Trabajadores de la Cultura, una iniciativa del PRT-ERP.

En esa etapa, Gleyzer y sus compañeros se organizaron en torno a modos de producción que les permitían estar ocultos y aun así registrar conflictos y manifestaciones. Explica Fernando Peña en su libro “El cine como arma. Raymundo Gleyzer y los comunicados del ERP (1971-1972)” que el soporte más accesible de realización y difusión con el que contaban era el 16 mm. blanco y negro, pero no descartaban otras opciones: "El videotape me parece muy importante", declaró Gleyzer en 1970 en el Festival de Cine de Pesaro. "En todas las casas más o menos hay aparatos de televisión, de manera que se puede llevar la cinta y pasar cine militante, cine que sirva a la lucha. Es más detectable una persona con un proyector que con un videotape, que inclusive se puede borrar si llega la policía".

Dentro de este marco sociopolítico que proponía el Cine de la Base, se destaca la realización de “Me matan si no trabajo y si trabajo me matan” (1974), que narra la precaria situación de los obreros metalúrgicos, quienes a causa del plomo y las malas condiciones de trabajo, enfermaban y morían de saturnismo. Esta película es además una de las últimas

apariciones públicas del diputado Rodolfo Ortega Peña, asesinado por la Triple A pocos días después de terminado este film.

El Golpe de Estado de 1976 trajo consigo la censura total de la temática política en el cine, la desaparición de algunas figuras centrales para la realización documental –como la de Raymundo Gleyzer y también la de Jorge Cedrón, que es asesinado en el exilio - además de la salida forzosa del país para muchos otros cineastas.

En palabras de Emilio Bernini, en su texto “La configuración de un relato. El cine argentino durante el terror de Estado”, la dictadura marca un quiebre absoluto:

---

1976 interrumpe por completo el proyecto de cine moderno en Argentina, cuyo inicio tuvo lugar hacia mediados de la década de los cincuenta, y que estuvo posibilitado tanto por la formación cinéfila, no industrial, de una nueva generación de cineastas (la llamada Generación del 60, contemporánea del Cine Novo Brasileño y de los nuevos cines europeos) como también por la mutación cinematográfica que produjo el peronismo en su periodo clásico (el peronismo de la década de los cuarenta y cincuenta transforma no sólo la política sino la cultura, los accesos a la cultura, en ello el cine muta de un modo notorio).<sup>32</sup>

---

---

<sup>32</sup> IRIBARREN, M. (compiladora) (2017) La imagen argentina: episodios cinematográficos de la historia nacional. P.132

En esta etapa de feroz represión, con la dictadura instalada en el país, el grupo Cine de la Base, ya desmembrado y desde el exilio, realizó desde Perú “Las AAA son las tres Armas” un cortometraje con fragmentos de la "Carta abierta de un escritor a la Junta Militar", escrita por Rodolfo Walsh.

En el ámbito comercial, se estrenó el documental “La fiesta de todos” (1979), una película sobre el mundial de fútbol de 1978 a la que su propio director, Sergio Renán, un hombre que curiosamente no estuvo ligado al aparato comunicacional del gobierno de facto, luego criticaría profundamente. Sobre la película, puntualiza Gustavo Noriega (2016: 51) “tiene todos los contenidos para ser considerada infame: representa una época nefasta, su ejecución es chapucera, no articula armónicamente sus elementos heterogéneos y la idea que subyace es la una fiesta que autoritariamente no admite disensos ni consensos”.

Las instituciones cinematográficas también fueron golpeadas por la dictadura: la Escuela Documental de Santa Fe y la carrera de cine de La Plata fueron clausuradas mientras que la escuela dependiente del Instituto Nacional de Cine (CERC) , fundada en 1965, permaneció abierta pero sólo ligada al cine de ficción industrial.

La salida de tanto silencio opresivo comenzó a gestarse en el cine alrededor de 1981, “por la descompresión del régimen militar que tuvo lugar bajo el General Viola, que permitió una mayor expresión política y cultural”, según opina Bernini (2016: 133). Aunque después de 1983 y ya con el gobierno del Dr. Raúl Alfonsín, “el llamado cine de la democracia vuelve explícito lo alegórico, evidencia lo alusivo, no tolera signos de equivocidad”. (2016: 134)

Los primeros años de transición, luego de las elecciones de 1983, fueron acompañados por un amplio sentimiento de valorización de la democracia. Se abrieron espacios de debate sobre temas sociales, y en esos casos, la exhibición de documentales así como de películas de ficción que habían sido sacadas de circulación –como el caso de “La Patagonia rebelde”<sup>33</sup> de Héctor Olivera, estrenada por pocos días en 1974 y reestrenada diez años después, en 1984- eran utilizados como disparadores. “La necesidad de ver y discutir sobre distintos aspectos políticos y sociales influyó en la diversificación de exhibición no tradicionales, en los que muchas veces los realizadores eran convocados para exhibir y debatir sus películas”, precisa Paola Margulis (2017: 145) en su texto “El documental argentino hacia el retorno democrático”.

De aquellos años, el documental que cobró mayor notoriedad fue, sin dudas, “La República perdida”, con guión del escritor Luis Gregorich y dirección de Miguel Pérez. Promocionada como un “un film sin miedo sobre la Argentina”, la película se estrenó en septiembre de 1983 acompañando la campaña del Partido Radical. Según Margulis (2017: 150), el nombre estuvo inspirado en una frase de Ricardo Rojas dicha después del derrocamiento de Yrigoyen: “hemos perdido la República, quien sabe por cuánto tiempo”.

En referencia a esta película, Noriega (2016: 69) afirma que “es el documental más exitoso de la historia de la Argentina (...) dado que sus dos millones de espectadores a lo largo de cuatro meses en cartel “anticipaba de alguna manera lo que en ese momento parecía muy dudoso: que el candidato radical era quien mejor expresaba las ansias de normalización republicana del país”.

---

<sup>33</sup> Basada en el libro de Osvaldo Bayer "Los vengadores de la Patagonia Trágica", el film relata los hechos que culminaron con la represión a los trabajadores de la lana en la provincia de Santa Cruz, en 1921.

Esta película, que aborda cincuenta años de historia entre el Golpe militar de 1930 hasta la última dictadura militar, fue organizada casi exclusivamente sobre el montaje de material de archivo –imágenes de noticieros televisivos, de películas, fotos, ilustraciones - sin la presencia de entrevistas ni testimonios. El documental comienza incluso con una frase en relación a esta materia: “La Argentina se está convirtiendo en un país sin memoria, la destrucción de documentos y archivos continúa consumándose, a veces por motivos políticos, a veces por desidia y abandono”.

En cuanto al contenido, la película expresa de manera didáctica (estructurada desde una voz en off) la lucha entre los movimientos populares (el yrigoyenismo y el peronismo) contra la oligarquía puesta al servicio de intereses extranjeros. “Buena parte no desentonaría con “La Hora de los Hornos”, especialmente en su mirada binaria sobre la sociedad”, puntualiza Noriega (2016: 71).

La contracara de “La República perdida” fue, un año después, “Evita, quien quiere ir que oiga”, dirigida por Eduardo Mignona y estrenada en 1984. Focalizada en la figura de Eva y en el primer peronismo, la película se centró en los orígenes del partido Justicialista, dejando absolutamente afuera las problemáticas que existían en aquel momento en el interior del espacio político.

A diferencia de su antecesora radical, la película no tuvo una voz en off explicativa, pero si una sucesión de entrevistas que unificaban y conducían el relato, así como también la ficcionalización de escenas, en su búsqueda por lograr un tono más emotivo.

En el caso de ambas películas, Margulis analiza:

La incertidumbre que marcó la coyuntura de la transición democrática volvió especialmente fértil el carácter probatorio del documental. En dicho contexto, el efecto de racionalidad y certidumbre aportado por la modalidad expositiva demostró una alta efectividad”<sup>34</sup>.

El público masivo –ambas películas fueron estrenadas en el circuito comercial, con gran convocatoria – les asignó el carácter revelador de una verdad que había sido oculta durante la dictadura. En síntesis, “hacia la transición, los documentales argumentativos se encargaron de imprimir en esta revisión del pasado, una sensación de orden” (Margulis, 2017: 163).

Sobre el cine político de los años 80, Ana Amado afirma:

El ciclo abierto en las post dictadura se caracteriza por un clima de conmoción de una sociedad ante la dimensión de los crímenes cometidos y también por el inicio de innovadoras actuaciones políticas de los familiares de las víctimas y de los organismos de Derechos Humanos, a través de expresiones públicas de marcado sesgo simbólico. Tienen relevancia diferentes modos narrativos de visibilización, denuncia y juzgamiento de los responsables (...) con relatos fundados en la inocencia de las víctimas de la violencia dictatorial, por entonces cercana en el tiempo<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> IRIBARREN, M. (compiladora) (2017) La imagen argentina: episodios cinematográficos de la historia nacional. P.162

<sup>35</sup> AMADO, A. (2009) La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007). P. 14

Cabe aclarar que en esa etapa, las películas de ficción –como “La historia oficial” (1984) de Luis Puenzo y “La noche de los lápices” (1986) de Héctor Olivera- acompañaron esta orientación con un marcado esquematismo sobre culpables e inocentes.

La excepción a este modo de narrar la dictadura y podría decirse también, una adelantada a su época, fue “Juan, como si nada hubiera sucedido” (1987) de Esteban Echeverría. La película, filmada en blanco y negro, es una investigación sobre el secuestro y la desaparición del estudiante Juan Marcos Herman, único desaparecido político de Bariloche, así como también una puesta en escena del silencio cómplice de la sociedad civil.

“El relato construido por Echeverría es complejo en su aparente simplicidad” (Piedras 2014: 51) porque la estructura se basa en la búsqueda de un joven periodista local, Esteban Buch, quien pone el cuerpo frente a cámara e interroga como si fuese un detective. Pero ese personaje que interpreta Buch puede leerse como un alter ego del director y en un punto, también de Juan, dado que Buch tenía al momento de la filmación la misma edad que Juan al ser secuestrado, 22 años.

Fue un film pionero en el uso de la cámara oculta, dado que así están grabadas las escenas que tienen lugar en el interior del edificio de la ex ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada), el centro clandestino de tortura, cuando todavía estaba bajo el control de las Fuerzas Militares. Allí, Buch entrevista y confronta con uno de los supuestos secuestradores de Juan.

Con esta película que cuestionó profundamente a la sociedad de una ciudad pequeña como Bariloche y puso en evidencia el entramado de mentiras y complicidades, Echeverría “fijó

un punto de referencia inicial, y anticipó varios de los procedimientos narrativos y simbólicos de décadas posteriores” (Anderman, 2015: 181).

Su difusión fue sumamente acotada: se exhibió en espacios como cineclubs, universidades, centros culturales y algunos otros espacios de tipo alternativo durante la década del 80 y 90. Recién en la década de 2000, cuando la película fue revalorizada en ámbitos académicos, es que fue emitida en la TV Pública, en el año 2007, en el programa “Cinemateca” de Fernando Martín Peña.

Por otro lado, también en un cine no comercial y con una llegada a un público mucho más acotado, Tristán Bauer, en contacto con Marcelo Céspedes y otros realizadores, filma “Los totos” (1982) que cuenta la vida de los niños en las villas miseria de Capital Federal. Más adelante, Céspedes junto a Carmen Guarini fundan el grupo Cine-Ojo, al estilo de cine directo que había sido dejado de lado; un cine directo, ya sea en su vertiente observacional o participativa. Guarini, formada en la tradición francesa de antropología visual de Jean Rouch, impondrá su estilo en la observación etnográfica en películas como “Hospital Borda” (1986).

Los años 90 – una década que se inicia con la promulgación del indulto, continua con la aplicación de políticas neoliberales y a su vez, se erige en una marcada frivolidad de sus principales dirigentes políticos – representó para el cine documental, una elaboración ya más profunda del pasado reciente de la dictadura.

Por primera vez, la organización guerrillera de los años 70, Montoneros, fue tema de dos documentales. “Cazadores de utopías” de David Blaustein y “Montoneros, una historia” de Andrés Di Tella, ambos de 1994.

En el caso de la película de Blaustein, el relato se estructura a partir de numerosos testimonios (la mayoría de ellos, ex militantes de Montoneros) y de imágenes de archivo del período 1955-1982. Propuesta como una mirada parcial, el film inicia con la frase “La recuperación de nuestra memoria no podría ser desapasionada ni imparcial”

Por otra parte, frente a lo estático del presente (las personas que dan testimonio siempre están sentadas), las imágenes del pasado son las que aportan el movimiento. Una quietud presente que contrasta con el pasado agitado.

El documental “Montoneros, una historia” se basa en el relato de Ana Testa, una ex militante montonera que guía la historia, mientras se suceden otros testimonios e imágenes de archivo. Ella estuvo detenida en la ex ESMA pero logró salir; de allí el tema que atraviesa el filme y que tiene que ver con la supervivencia, las traiciones y los reclamos que se dan en el círculo de quienes participaron activamente en la organización.

A su vez, también durante los años 90, la llegada de nuevos formatos como el VHS y luego el SuperVHS que remplazaron al “súper 8” en las producciones de bajo costo hicieron que grupos de cineastas y de estudiantes de cine salieran a filmar, a modo de resistencia a los cambios sociales y económicos planteados desde el gobierno menemista. Es el período en el que surgen realizaciones como “No crucen el portón” que narra el despido de los obreros de la empresa siderúrgica SOMISA luego de su privatización. Estos documentales que visualizan las luchas y conflictos sociales –producidos por grupos como Alavío, Cine Insurgente, Contraimagen y Ojo Obrero<sup>36</sup>– construyen retratos sociales de su propio presente.

---

<sup>36</sup> Colectivos de cineastas cuyos recorridos serán analizados en el capítulo “Cine urgente”

La gran recesión económica que vivió el país cuando promediaba la década del '90 y que continuó hasta 2001, bajo la presidencia del Dr. Fernando de la Rúa provocó un sentimiento generalizado de desconfianza y apatía que se vio reflejada en el cine, en una gran cantidad de títulos de ficción que representan casi un género en sí mismo. De acuerdo a lo que aseguran Manrupe y Portela:

El tipo de película que identifica a la segunda mitad de los noventa es el retrato del deprimente entorno general de una Argentina escéptica, en decadencia y previa su momento más crítico. Un retrato que por lo general proviene de los realizadores jóvenes o nóveles, ante la impasividad o al menos el silencio de los directores ya establecidos en décadas pasadas<sup>37</sup>.

El llamado “Nuevo Cine Argentino” a cargo de una generación de cineastas jóvenes “dialoga con el tiempo social y político a partir de coordenadas temáticas: memoria, pobreza, exclusión, márgenes” (Amado, 2009: 17) pero siempre desde el código de la ficción.

La crisis político-económica de 2001 representa un quiebre histórico y como tal, reconfigura el mapa del documental político argentino.

---

<sup>37</sup> MANRUPE R. y PORTELA M.L. (2004) Un diccionario de films argentinos II (1996-2002). P.13

## Capítulo 5

### El cine urgente

#### 5.1 - El llamado “Cine piquetero”

Desde el punto de vista del cine documental, las jornadas históricas del 19 y 20 de diciembre de 2001 fueron el inicio de una experiencia inédita dado que entre todas las personas que salieron a las calles, muchos lo hicieron munidos de sus cámaras de video, con el objetivo de registrar lo que estaba sucediendo.

A diferencia de los móviles de exteriores de los canales de televisión que filmaron los hechos desde un punto de vista observacional, estas personas se mezclaron entre la gente con sus cámaras –livianas y portátiles- y tomaron los testimonios más contundentes de aquellos días.

En diversa literatura sobre el tema, se habla de este momento como del renacer del cine militante y del documental urgente; un tipo de registro audiovisual al que se llamó de un modo más masivo “cine piquetero”.

En general, los documentalistas de este tipo de filmes han resistido esta denominación porque si bien los unificaba bajo el paraguas de realizar películas que tenían por protagonistas a desocupados, no les resultaba un nombre que los describiera. Vale aclarar que con la excepción de “Compañero cineasta piquetero”<sup>38</sup> (2002) del Proyecto Enerc, de la escuela de cine del Instituto de Cinematografía, no fueron los piqueteros quienes realizaron estos filmes.

---

<sup>38</sup> Se trató de un proyecto de la Escuela de Cine que consistió en darle una cámara a un joven desocupado del barrio de Solano para que a su modo y con total independencia, a lo largo de varios días, filmara su propio relato.

Ahora bien, cabe aquí preguntarse si este tipo de cine renacido al calor de las revueltas sociales del 2001 debe entenderse como aquel que se limitó a retratar los movimientos piqueteros de los trabajadores desocupados o si fue una relectura del Cine Liberación y Cine de la base (surgidos en los tardíos años sesenta) o del cine de la Escuela Documental de Santa Fe (del pionero Fernando Birri, en los finales de la década del cincuenta). Debe a su vez, analizarse si se trató fundamentalmente de un cine de denuncia o se planteó como un medio de acción y propuesta y por ende, cuál fue su rol.

Como punto de partida para este análisis precisaré, en relación a su origen, que se trató de un movimiento que “por la urgencia y la magnitud de los sucesos tiene su bautismo de fuego en diciembre de 2001 pero que en la práctica se venía desarrollando desde décadas atrás” (Paladino, 2009: 7). Tales son los casos de los colectivos de cineastas Cine-Ojo y Adoquín Video que se iniciaron promediando los años 80 y de Boedo Films, que lo hizo al comienzo de la década del 90.

**Cine Ojo** nació en 1986, con el objetivo de desarrollar el cine documental de creación. Fundada por Carmen Guarini y Marcelo Céspedes fue la productora pionera en Argentina dedicada exclusivamente a la realización de documentales de autor. Previamente, Céspedes había filmado los medimetrajes “Los totos” (1983) en la que asistentes sociales y maestros analizan los conflictos de los niños que viven en villas miseria y “Por una tierra nuestra” (1984) sobre la toma de tierras ocurrida en la localidad de San Francisco Solano durante la última dictadura militar. En 1986, Céspedes comenzó a trabajar con Carmen Guarini en la película “Hospital Borda: un llamado a la razón” y a partir de allí, junto a Alejandro Fernández Mouján realizaron sus siguientes producciones como Cine -Ojo.

Entre ellas se encuentran los títulos: “A los compañeros, la libertad” (1987) sobre los presos políticos heredados del gobierno de facto durante el gobierno de Raúl Alfonsín; “Buenos Aires, crónicas villeras” (1988); “La voz de los pañuelos” (1992) que registraba la actividad de la Casa de las Madres de Plaza de Mayo; “La noche eterna” (1991) perfil de los trabajadores de la mina de carbón de Río Turbio; “Jaime de Nevares” (1995) una biografía del obispo de Neuquén y “Tinta roja” (1998) que es una incursión a la sección de noticias policiales del diario Crónica mediante la observación y los testimonios que brindan los propios periodistas.

Sobre este colectivo de cineastas profesionales, señala Alejandro Ricagno<sup>39</sup> en la revista DOCA:

No estamos aquí frente a lo que sería un cine urgente o cine de intervención (Cine Ojo no ha participado de los diferentes colectivos de trabajo surgidos al calor de diciembre de 2001 que dio como resultado la formación de la Asociación de Documentalistas, ADOC). Sus trabajos, al igual que los de Boedo Films, llevan un tiempo de elaboración, un análisis que se desprende minuciosamente de la elección temática y estudio de investigación previa. La cuidada calidad de sus imágenes no cede al pintoresquismo, la elección de sus testimonios siempre es acertada, a la vez que incluyen la pregunta sobre la toma de posición del documentalista frente a lo que filma. Se evidencia a través de sus obras, en definitiva, la preocupación por la construcción de un relato. Cine Ojo

---

<sup>39</sup> RICAGNO, A “La vuelta de la revuelta. Documental político en Argentina: del cine testimonio al nuevo cine militante”, revista DOCA

ha demostrado la posibilidad de un acceso del documental a las salas comerciales, así como también ha sido difundido y premiado en numerosos festivales nacionales e internacionales.

**Adoquín Video** es una productora fundada en los primeros meses de 1988 por egresados del Seminario de Video realizado por la cooperativa de cine CECICO (Centro Cinematográfico Cooperativo) de la Ciudad de Buenos Aires.

Según lo cuenta su propio sitio web<sup>40</sup>: “Nació por el desarrollo de las cámaras camcorder, pensadas para grabar vacaciones y eventos familiares, pero que fue utilizada rápidamente, por su accesibilidad, para registrar la realidad social y los conflictos causados por la ola neoliberal de principios de la década de 1990 en Latinoamérica. Los principales objetivos fueron desde el principio apropiarse de la nueva tecnología y democratizar la producción audiovisual, producir colectivamente y encontrar nuevos espacios de difusión”.

Filmaron cortos y medimétrajes. Entre ellos se encuentran “Escuelazo” (1991) en el que muestran la oposición de padres, estudiantes y docentes que salen a la calle para rechazar la Ley Federal de Educación y “Hasta donde sea...” (2000) sobre un corte de ruta en la Provincia de Buenos Aires, cuyo dirigente, Emilio Alí, fue apresado por encabezar un pedido de comida a un supermercado. El documental se transformó luego en una herramienta para pedir por su libertad.

En 1992, el grupo formado por Claudio Remedi, Gabriela Jaime, Sandra Godoy, Candela Galantina y Sandra Rojas se constituyó como **Boedo Films** e irrumpió en escena con el

---

<sup>40</sup> <http://adoquinvideodigital.blogspot.com>

mediometraje “No crucen el portón” sobre la privatización y desmantelamiento de SOMISA, la empresa siderúrgica estatal argentina.

En 1994, produjeron “Después de la siesta”, una película en la que mediante testimonios, relataron la primera revuelta nacional contra el gobierno de Carlos Menem conocida como “el santiagazo”. Luego, el largometraje “Fantasmas en la Patagonia” (1996) narró el impacto del cierre de la mina de hierro de Sierra Chica en sus pobladores; quienes incluso fueron espectadores de su propia historia ya que la película se exhibió en la sala municipal del pueblo, así como también en otros cines del país. Al poco tiempo, y frente a la privatización de YPF, las puebladas de Cutral-Có de los años 96 y 97, cuna del fenómeno piquetero, fueron el eje del largometraje digital “Agua de Fuego”, que se estrenó en cines en 2001.

También hacia finales de los años 90, se estrenó en cines “Diablo, familia y propiedad” (1999), una película sobre la explotación de los trabajadores de la zafra, puntualmente en el ingenio Ledesma de Jujuy. El filme fue dirigido Fernando Krichmar, quien luego junto a Alejandra Guzzo y otros miembros del colectivo artístico “Argentina Arde” - colectivo de comunicación alternativa surgido en la crisis de 2001- creó el **Grupo Cine Insurgente**.

El manifiesto<sup>41</sup> de Cine Insurgente puntualiza:

“Nuestro grupo retoma experiencias grupales tales como la escuela de la Universidad del Litoral fundada por Fernando Birri, el grupo de cine Liberación y fundamentalmente el grupo de cine de la base de Raymundo Gleyzer.

---

<sup>41</sup> <http://www.cineinsurgente.org/quienes.htm>

Creemos que estas experiencias interrumpidas abruptamente con la dictadura militar del 76, marcaron un camino que hay que retomar. Cuando el poder económico cierra toda posibilidad de desarrollo artístico, la única salida es ligar la experiencia productiva audiovisual a la de aquellos que enfrentan este sistema”.

El estallido de 2001 trajo consigo manifestaciones masivas, huelgas, saqueos y enfrentamientos con las fuerzas de seguridad; los conflictos sociales se recrudecieron con la caída del gobierno de Fernando de la Rúa. Esta particular coyuntura política potenció y dio marco a una tendencia de películas que se venían realizando e interpeló a otros realizadores, que se sumaron al movimiento de filmar escenas de la crisis nacional.

Así fue como en 2001 surgió **Mascaró**, un grupo integrado por egresados de la carrera Investigación periodística de la Universidad Nacional de las Madres y “Ojo Obrero”, formado por estudiantes de Diseño de Imagen y Sonido de la Universidad de Buenos Aires, ligados al Partido Obrero.

Para la misma época también se constituyó como colectivo **Indymedia Argentina**. En realidad, Indymedia es un movimiento mundial que surgió en las protestas contra globalización que tuvieron origen en la ciudad de Seattle (Canadá) en 1999. Allí, una gran cantidad de activistas se organizó para brindar una cobertura autónoma. En Argentina, el primer sitio web se inauguró en abril de 2001, pero fue con los hechos del 19 y 20 de diciembre de ese año que el proyecto empezó a crecer. Una de las particularidades del colectivo es que funciona a partir de pautas internacionales y que prohíbe la intervención de los partidos políticos en su funcionamiento.

Por su parte, el 21 de diciembre de 2001, en plena crisis, se desarrolló la asamblea fundacional de la Asociación de Documentalistas de Argentina (ADOC), que incluía a los realizadores de los grupos previamente mencionados.

En enero de 2002 se constituyó el colectivo **Argentina Arde** – en homenaje a la muestra de 1968 “Tucumán arde”<sup>42</sup> – bajo el lema “Vos lo viviste, no dejes que te lo cuenten” que se dedicó a la realización de cinco video-informes que luego fueron difundidos en asambleas, fábricas recuperadas, universidades y organizaciones políticas.

Otro colectivo de realizadores surgido en esta etapa histórica fue **Kino Nuestra Lucha**, cuya diferencia con los anteriores es que desde su origen estuvo ligado al conflicto de las trabajadoras de la empresa textil Brukman. El grupo reunió a realizadores de Boedo Films, **Contraimagen** -cineastas vinculados al PTS (Partido de los Trabajadores Socialistas) y al FIT (Frente de Izquierda y de los Trabajadores)- y **El ojo izquierdo** (colectivo neuquino). Su trabajo, la trilogía “Brukman” estuvo compuesta por las películas “Control obrero” (2002), La fábrica es nuestra (2002) y Obreras sin patrón (2003).

En 2003, con motivo de las terribles inundaciones que tuvieron lugar en la provincia de Santa Fe, se formó el colectivo **Santa Fe Documenta**. La película filmada – “Inundaciones” (2003)- fue estrenada en Plaza de Mayo, donde estaba instalada la Carpa negra de quienes habían perdido sus viviendas. En la primera escena aparece el relato de un hombre que había trabajado como actor en la película “Inundados” (único film de

---

<sup>42</sup> “Tucumán Arde” fue una obra de concepción y colectiva y multidisciplinaria que se montó en noviembre de 1968 en las sedes de la CGT de Rosario y Buenos Aires. Formaron parte de ella, intelectuales y artistas de diferentes disciplinas. El objetivo era el de representar y exponer el cierre de 11 ingenios tucumanos decidido el 21 de agosto de 1966 por Jorge Salimei, ministro de Economía de la dictadura militar de Juan Carlos Onganía.

ficción de Fernando Birri) y que en esta ocasión narra su experiencia como inundado en la vida real.

En relación al universo retratado por este cine “urgente”, señala Gonzalo Aguilar:

La crisis de 2001 dotó de un nuevo tipo de visibilidad a las villas miseria de la Ciudad de Buenos Aires: ya no solo eran registradas por los medios masivos (que tendían a criminalizarlas) o medidas por su crecimiento demográfico (que desde entonces no se detuvo) sino que se manifestaban en los pobres que recorrían la ciudad buscando cartones entre la basura.<sup>43</sup>

En este sentido, tanto los cartoneros como los manifestantes piqueteros avanzaban sobre el territorio urbano y ponían en cuestión la idea de frontera, haciendo de la presencia de las villas miseria y de los pobres algo visualmente apremiante que ya no admitía su invisibilidad.

En esta etapa, el cine documental argentino se focalizó en estas nuevas figuras emergentes de la crisis y las filmó, como había hecho antes Fernando Birri en sus experiencias de la Escuela Documental de Santa Fe y David Kohon, en su cortometraje “Buenos Aires” (1958).

Un común denominador a este tipo de películas es el de pensar la obra como un instrumento de intervención social; una intervención que puede expresarse como denuncia o bien como exposición didáctica de una información que no circula por los medios de comunicación tradicionales. “No hay pretensiones de objetividad ni hay ambigüedades”

---

<sup>43</sup> AGUILAR, G. (2015) Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine. P. 143

(Paladino, 2009: 8). Son por lo general narraciones simples, de tipo expositivo, que registran un conflicto puntual y otorgan el relato a los excluidos.

Como sucedía con las películas de Cine Liberación y de Cine de La Base, dentro de los colectivos surgidos en 2001 se dio un funcionamiento horizontal reivindicado por sus miembros. En numerosos casos, las películas dejaron de tener un director para presentarse como obras de un realizador colectivo. A su vez, la proyección de estos filmes se hizo mayoritariamente en el circuito alternativo: fábricas recuperadas, universidades, escuelas de cine, asambleas barriales, organizaciones políticas; y su financiación estuvo ligada a las propias cooperativas u organizaciones políticas en que los realizadores comulgaban.

Al establecer una comparación de este tipo de cine urgente con el cine militante de los años sesenta, la historiadora Gabriela Bustos analiza:

Los nuevos grupos retoman y resignifican las experiencias de cine militante de aquel período. Si el cine de entonces era considerado subversivo y estaba por fuera de la ley, el de hoy no subvierte menos que aquel y está fuera de la ley de mercado. Así, lo que ayer era clandestinidad política, hoy es marginalidad económica.<sup>44</sup>

Una película que elijo resaltar de este tipo de cine, por considerarla representativa y a su vez, novedosa en su mirada es “Piqueteras” (2002) de Malena Bystrowicz, Verónica Mastrosimone y Miguel Magud que parte de la indagación en el movimiento de piquetero de Cutral Co (Neuquén), Ledesma (Jujuy) y General Mosconi (Salta). Allí, los realizadores notaron que la mayoría de los manifestantes eran mujeres aunque no era su voz la que

---

<sup>44</sup> BUSTOS, G. (2006) Audiovisuales de combate: acerca del video activismo contemporáneo. P. 161

usualmente se escuchaba. Así que dentro de la narrativa expositiva que plantea este tipo de cine, el film se elaboró como un recorrido de entrevistas junto a fotos e imágenes de archivo.

Otro ejemplo del período es “Tren blanco” (2003) de Nahuel García, Sheila Pérez Jiménez y Ramiro García, donde al igual que en “Piqueteras” se les da voz a quienes no solían aparecer en los medios masivos de comunicación, en este caso, los cartoneros que viajaban en unos furgones especiales que disponía la empresa Trenes de Buenos Aires (TBA) para que viajaran del Conurbano a la Capital con sus carros. El relato se construye con el viaje; desde la partida de los cartoneros de sus hogares muy temprano en la mañana hasta el regreso por la noche con los carros cargados de cartón. Sumado a los testimonios de los protagonistas y a las imágenes del interior del tren, que se ve destruido, en el que viajan a diario.

“La necesidad de una reconstitución política de los sujetos marginados excluidos, subyacen en los proyectos y reclamos materiales e inmediatos de estos movimientos sociales como un primer paso hacia la esfera pública”, precisa Pamela Gionco en su artículo “El pueblo unido... en las calles. Movilización social y esfera pública en documentales” (Lusnich Piedras editores, 2011: 160).

Con el correr de los años y con el apaciguamiento de la crisis, hacia los años 2004 y 2005 dejaron de producirse tantos títulos de este tipo de cine (en relación a su momento de auge, que fue el período 2001-2003). Muchos de quienes integraron los grupos y por aquel entonces estudiaban cine o eran nóveles realizadores, continuaron trabajando en la temática

de la exclusión pero con otra búsqueda estética y narrativa. Sobre ello ahondaré en el apartado siguiente.



Universidad de  
**SanAndrés**

## 5.2 - Cine de la contra- información

Dar a conocer relatos de la historia que no forman parte de la agenda de los medios masivos de comunicación y generar en el espectador un sentimiento de conmoción o empatía, ese es el principal objetivo del llamado cine de la contra información. En entrevista con Jean Luc Godard, afirma Fernando “Pino” Solanas:

Los medios de comunicación, los aparatos de la cultura, están en manos o controlados por el sistema. La información que se difunde es aquella que al sistema le interesa. El papel de un cine de liberación es sobre todo, elaborar y difundir nuestra información<sup>45</sup>.

Es en este sentido que este tipo de películas se inscribe en el llamado cine urgente porque formula una denuncia o visibiliza un lado oculto en el relato generalizado, trabajando sobre cuestiones que hacen al tiempo presente de los espectadores.

Alrededor de los años 2004 y 2005 - cuando el conflicto y la beligerancia en las calles argentinas había disminuido- y de ahí en adelante, ciertos jóvenes directores que habían formado parte del modelo de cine piquetero plantearon otras búsquedas narrativas, otra complejidad en las tramas, sin por eso abandonar una temática relacionada fundamentalmente con la exclusión y con todo aquello que sucede en los márgenes.

Tal es el caso de los cineastas Ernesto Ardito y Virna Molina, quienes en 2008 filmaron “Corazón de fábrica”, una película que por tema podría incluirse en la cantidad de audiovisuales sobre fábricas recuperadas realizados precedentemente, pero que a diferencia

---

<sup>45</sup> GODARD, JEAN-LUC, SOLANAS, FERNANDO, "Godard por Solanas. Solanas por Godard" en: Cinema Comparat/ive Cinema, vol. 4, n. 9, 2016, pp. 15-20

de éstos, expresa un cuidado estético en los planos y en el montaje, así como también apunta a establecer un paralelo histórico con la “semana trágica”<sup>46</sup> de 1919.

Para filmar esta película que retrata a la fábrica neuquina de cerámicos Zanón, en el período posterior a su quiebra y entonces ya auto-gestionada por sus trabajadores; Virna y Ernesto vivieron durante un año allí mismo, registrando la intimidad del conflicto humano y político. Esta cercanía con los protagonistas les permitió exponer las dudas e inconvenientes que se presentaron a partir del control obrero: por ejemplo, cómo se planteaba el manejo de la información interna, cómo se dirimía la rotación en el trabajo, así como también la decisión de dedicar o no energía a proyectos culturales y sociales.

Es importante señalar que ambos directores fueron formados en la carrera de Realización Cinematográfica en la Escuela de Cine de Avellaneda (IDAC) y reconocidos herederos de la mirada militante del Cine de la Base; de hecho, su primera película es “Raymundo” (2003) una biografía sobre el cineasta desaparecido Raymundo Gleyzer. “Cuando descubrí su cine fue un impacto muy fuerte porque representó darme cuenta de que su obra era mucho más cercana al cine que yo quería hacer que lo que había estado estudiando”, dijo Virna Molina en el ciclo “La imagen política / La(s) política(s) de la imagen. Sismos y reverberaciones del cine político argentino del 68 al presente”.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> La Semana Trágica es el nombre con el que se conoce la violenta represión sufrida por el movimiento obrero argentino, en la que fueron asesinadas cientos de personas en Buenos Aires, en la semana del 7 al 14 de enero de 1919, bajo el gobierno radical de Hipólito Yrigoyen.

<sup>47</sup> Seminario “La imagen política / La(s) política(s) de la imagen. Sismos y reverberaciones del cine político argentino del 68 al presente” organizado el 27 de junio de 2018 por la por la cátedra Historia del Cine Latinoamericano y Argentino de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires-

Sin perjuicio de esto, las películas que ellos realizan proponen un modelo de narrativa más complejo y elaborado que aquel que se estructuraba en un montaje básico y una lectura única de los sucesos.

En el mismo sentido, Francisco Márquez, realizador junto a Andrea Testa de la película “Pibe Chorro” (2016) y ex integrante del colectivo Contra-imagen (vinculado al PTS, Partido de los Trabajadores Socialistas y al FIT, Frente de Izquierda y de los Trabajadores), analiza:

Con todo lo valorable del cine urgente post 2001, creo que tiene un límite. Como narra desde una subjetividad bastante marcada, se posiciona desde un lugar muy claro, pero también deja poco lugar a las grietas. Es decir, filma en un sentido unilateral, con un carácter de denuncia; pero en términos de reflexionar sobre una temática, entiendo que es un poco limitado. No hay lugar a la construcción de un pensamiento colectivo ni de que el proceso de hacer la película te conduzca a una reflexión nueva<sup>48</sup>.

Ya desde su sinopsis de prensa, “Pibe Chorro” se presenta como “un documental ensayo” y expresa que su objetivo es el de “interpelar la construcción social que existe sobre el delito y la violencia para repensar la problemática de los niños y niñas que nacen con sus derechos básicos vulnerados”.

---

<sup>48</sup> En entrevista con la autora de esta tesis.

De carácter profundamente reflexivo – entendiendo por modalidad reflexiva a aquella definida por Bill Nichols<sup>49</sup> como la que lleva al espectador a un estado de conciencia intensificada de su propia relación con el texto y de la problemática relación del texto con aquello que representa- el film da inicio con la imagen de un viejo aparato de televisión emitiendo un capítulo del programa “Policías en acción”. Un programa que se estructuraba en torno a la narración del accionar de las fuerzas de seguridad, con compactos editados de los mismos operativos, siempre desde la mirada de la policía.

A su vez, el documental se nutre de otros recursos como las poesías de Vicente Zito Lema que invitan a reflexionar desde la literatura. En un tono completamente lírico, la voz en off del escritor pone en jaque discursos estigmatizantes con versos como: “Cuando abriste los ojos ya eras un niño muerto con los ojos cerrados”.

El punto de partida de la película en cuestión es la muerte de Gabriel, un joven militante de 17 años asesinado por un chico de su misma edad, que a su vez es detenido y luego muere en la cárcel en un episodio que nunca se aclara. Este hecho ocurrió a finales del 2010, luego de que el equipo ya había comenzado a grabar el documental. Al respecto, Márquez detalla:

Obviamente, lo primero fue un cimbronazo emocional. La puesta en eje de lo que podría ser mi vida y la fragilidad de la vida de los pibes de esos barrios. Y luego esto exigió repensar la película. Se volvió más dura, atravesada por la muerte. ¿Acaso íbamos a ir a buscar a otros pibes para cumplir con el guión? No. La realidad nos estaba interpelando, había que hacerse cargo de cómo esa dura realidad nos cruzaba. En ese sentido, la película fue tomando su propia forma, que podría definirse como un

---

<sup>49</sup> NICHOLS, B. (1997) La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental.

collage porque fue la estructura formal más honesta que encontramos para realizarla<sup>50</sup>.

La dupla de Ernesto Ardito y Virna Molina, así como la de Andrea Testa y Francisco Marquez plantean similitudes: si bien los cuatro comenzaron trabajando en el cine urgente post 2001, son también egresados de la carrera de cine, es decir, cuentan con una formación académica que les permite filmar y plantear una actitud reflexiva sobre lo filmado, incluyendo intertextualidades y referencias a otras películas. Por otro lado, en ambos casos incursionan en la ficción y el documental de manera indistinta.

En el caso de Virna y Ernesto, su película “Sinfonía para Ana” (2017) -la historia de una adolescente en los días previos al Golpe Militar de 1976, basada en la novela de Gaby Meik- obtuvo premios en festivales internacionales como el de Rusia y el Nueva York. Por su parte, la dupla de Testa y Marquez realizó la película “La larga noche de Francisco Sanctis” (2016), filmada posteriormente que “Pibe chorro” pero estrenada antes y ganadora del Bafici de ese año. Con un guión basado en el libro homónimo de Humberto Costantini publicado en 1984, narra el dilema de un hombre que recibe una información crucial y debe decidir si arriesga o no su vida por salvar a otro en tiempos de terrorismo de Estado.

Vale decir que más allá de que en ambos casos hayan elegido temáticas ficcionales ligadas a la historia del país, también han trabajado con ciertos recursos propios del cine de ficción, tanto estéticos como narrativos, en sus documentales. En ese caso, para apelar a la emoción del espectador; buscando que se sintiera conmovido más allá de haberse informado.

---

<sup>50</sup> En entrevista con la autora.

Otra película a analizar en este capítulo es “La crisis se cobró dos nuevas muertes” (2006) de Patricio Escobar y Damián Finvarb, que hoy es estudiada como ejemplo de contra información en distintas universidades del país.

Realizada y también guionada por un Licenciado en Comunicación (Escobar) que se define periodista antes que cineasta, la película cuenta con la particularidad de haber utilizado la expresión “el rol de los medios” dos años antes de que se convirtiera en muletilla y en eje de interminables discusiones en los programas políticos televisivos.

Puntualmente, se trata de un análisis de la cobertura que dieron los medios al episodio del asesinato de los militantes piqueteros Maximiliano Kosteki y Darío Santillán el 26 de junio de 2002 en el contexto de una represión feroz, ocurrida en el Puente Avellaneda. Un hecho que para la vida política argentina representó la salida acelerada del presidente Eduardo Duhalde y el adelantamiento de las elecciones; y que por uno o dos días fue mostrado como una agresión entre los propios piqueteros por parte de la prensa, hasta que se difundieron fotografías que evidenciaban que no había sido así.

En este sentido, la apuesta de Escobar es la de exponer como el relato transversal a los grandes medios criminalizó la protesta en un primer momento, para luego retroceder en esta postura ante la aparición de las pruebas fotográficas.

“La película deja registro de un momento especialmente dramático de la Argentina, en donde para una enorme cantidad de ciudadanos que habían quedado en estado de indefensión, la única salida posible era la militancia piquetera” (Noriega, 2016: 195) pero a su vez, “denuncia mediante la modalidad reflexiva que la represión estatal y la complicidad

de los medios construyen relaciones de sentido que anulan las posibilidades de configuración de un espacio público” (Lusnich, M. L 2011: 627).

Escobar no realizó “cine piquetero” post 2001, de hecho, este título fue su primera película. Sin embargo, se engloba en la tradición del cine militante: integra el colectivo “Artó Cine” que en su sitio web aclara que se trata de un espacio “dedicado a la creación, producción y distribución de cine documental. Un cine documental independiente que contribuya a la reflexión y al debate, porque estamos convencidos que un documental no puede cambiar la realidad, pero puede ser una herramienta para comenzar a transformarla”<sup>51</sup>.

Allí están alojadas y disponibles para ver online sus siguientes documentales: “¿Qué democracia?” (2013) sobre las contradicciones de la democracia representativa, “Sonata en si menor” (2014) sobre un operativo militar de 1977 en el que fueron secuestrados en Uruguay militantes argentinos, entre ellos, el reconocido pianista Miguel Angel Estrella y “Bienaventurados los mansos” (2017) sobre el rol de la Iglesia Católica en Argentina. Sobre la fecha cierre de este trabajo de tesis, también “Antón Pirulero” (2018), un documental sobre la desaparición forzada en democracia.

Otra distinta vertiente del cine de contra información que reapareció post 2001 es el cine observacional; aquel en el que el dispositivo fílmico consiste en la observación paciente de los personajes, con sus tiempos muertos y sus reiteraciones; una visión de la realidad que está ausente en los medios masivos de comunicación y en el cine de tipo comercial.

---

<sup>51</sup> [http://www.artocine.com.ar/1\\_2\\_quienes-somos.html](http://www.artocine.com.ar/1_2_quienes-somos.html)

Vale como ejemplo “El etnógrafo” (2012), una película de Ulises Rosell que retrata a la comunidad wichí de la localidad de Lapacho Mocho, en Salta. En una clara identificación con el cine de los años 60 de Jorge Prelorán, el film se detiene en el tiempo presente de la comunidad indígena con el objetivo de visibilizarla de un modo diferente al que suele hacerlo la televisión cuando realiza algún informe sobre la problemática de este sector de la población.

Otra película de este tipo ha sido “La toma” (2013) de Sandra Gugliotta en la que se filma mediante el registro directo la toma por parte de los estudiantes del colegio secundario Nicolás Avellaneda. Sin que medie ninguna entrevista, el relato se hilvana con el propio devenir de la historia y a través de unos carteles que aportan información de contexto.

“Tiene que ver con una actitud más reflexiva del lenguaje cinematográfico, del lenguaje audiovisual. Pensamos forma y contenido como una unidad dialéctica”, precisa Francisco Márquez en relación a la estructura narrativa que imprime sobre sus películas y es ésta una definición que podría aplicarse a todos los casos descritos en el presente capítulo.

En este mismo sentido, reflexiona el cineasta Andrés Di Tella (en Bernini 2003: 133) “Un documental bien hecho debe tener un punto de vista. Lo que sucede es que a veces el punto de vista “militante” o excesivamente ideologizado es una coartada para no tener un punto de vista propio”.

De alguna manera puede afirmarse que en la década del 2000, el cine documental político se enfrentó a la misma disyuntiva que vivió en la década de 1960: incorporarse a una estructura partidaria con lo que eso conlleva en cuanto a la realización de un film o bien, profesionalizarse.

### 5.3 Los cambios en los modos de producción y las nuevas asociaciones

Resulta imposible hablar de profesionalización del cine documental sin referirse al método de producción de una película y por ende, a su modo de financiación.

Es por esto que considero fundamental hacer mención a un cambio legislativo del INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) ocurrido en el período de tiempo que abarca esta investigación, dado que en el año 2007 abrió una vía de fomento fundamental para el realizador documental conocida como “Vía digital” o “Quinta vía documental” (Resolución N° 632/07/INCAA).

Cabe señalar que la dependencia del Estado no es la única posibilidad de financiamiento del documental; existen fundaciones, premiaciones y festivales del exterior que otorgan fondos así como también cooperativas –sociales, sindicales o ligadas a un partido político- que se autofinancian. Sin embargo, ha sido la vía de fomento del INCAA un modo de financiación que posibilitó el acceso a los fondos para gran parte de los realizadores argentinos de documental.

Esta línea de subsidio que concibió a la figura del documentalista como “realizador integral”; es decir, como responsable único de la producción, dirección y control de la película, contó básicamente con dos ventajas significativas en relación a los otros canales de promoción que sostenía el Instituto. Una es que permitió que se presentasen realizadores sin antecedentes; de esta manera, nóveles directores que todavía no tenían otras películas estrenadas pudieron presentar proyectos y aplicar al subsidio, sin necesidad de asociarse con productoras con experiencia. La otra ventaja fue que los jurados que evaluaban los

proyectos eran elegidos por las asociaciones de documentalistas, una cláusula que si bien fue modificada en el texto de la ley, se respetó como práctica habitual.

Vale precisar que la conquista de esta nueva reglamentación se debió, en gran parte, a la presión ejercida desde la crisis de 2001 por un amplio grupo de cineastas independientes, como así también a los reclamos ya de tipo corporativos que expusieron las asociaciones de documentalistas desde el año 2005 (2014: Piedras 71-72).

Haciendo una breve revisión; curiosamente, en medio del caos provocado tras la renuncia del presidente de la Nación Fernando De la Rúa, el 21 de diciembre de 2001, se organizó una asamblea de documentalistas a la que concurren más de sesenta realizadores y allí se conformó la Asociación de Documentalistas (ADOC). Al año siguiente, la asociación realizó el documental “Por un nuevo cine, un nuevo país” (2002) dirigida por Fernando Krichmar y Myriam Angueira sobre lo sucedido en diciembre de 2001 en base a una recopilación de material de fotógrafos y camarógrafos independientes.

Como antecedente a esta asociación, existía el Movimiento de Documentalistas, integrado por documentalistas, investigadores, docentes y estudiantes de la Escuela de Cine de Avellaneda que se inició en 1996 con la intención de crear espacios de difusión de documentales, así como también ser un espacio de reflexión sobre esta disciplina.

Al término del período de estudio de esta investigación, existen seis asociaciones de documentalistas en Argentina, asociaciones que fueron conformándose durante el período 2005-2010 (algunas han sido desmembramientos de otras, tal el caso de ADN de DOCA).

Ellas son: ADN (Asociación Nacional de directores y productores de cine documental independiente de la Argentina), DIC (Directores independientes de Cine), DOCA

(Documentalistas de Argentina), DocuDAC (Directores Argentinos cinematográficos), PCI (Proyecto Cine independiente) y RDI (Realizadores integrales de cine documental).

En base a la labor de estas asociaciones –cuyas diferencias sobre el rol del documental, el contexto político y las políticas públicas que ejerce o no el Estado exceden al foco de este trabajo- se han abierto también nuevos espacios de exhibición para las producciones documentales. Aunque este punto continúa siendo el gran tema pendiente para este tipo de realizaciones.

En declaraciones<sup>52</sup> a la agencia Télam, en diciembre 2017, el director Andrés Habegger (cuya obra es analizada en el capítulo “El cine de los hijos”) afirmó:

Cuando formamos ADN teníamos dos objetivos: que haya políticas culturales vinculadas al cine documental, que en un punto conseguimos con la creación de la Vía Digital, que es la principal vía de financiamiento de los documentales argentinos y que facilitó el aumento de producción de este tipo de cine en la Argentina, y dar la pelea por espacios de exhibición y distribución del documental, algo problemático para todo el cine argentino independiente. En ese marco de lograr visibilidad, la pelea por pantallas, la búsqueda de amigar al documental con el público y llegar y ganar nuevas audiencias, decidimos crear la Semana del Cine Documental Argentino, que presenta películas de miembros de ADN en carácter de preestreno.

---

<sup>52</sup> Artículo disponible en: [https://www.ciudad.com.ar/espectaculos/arranca-manana-semana-cine-documental-argentino-gaumont\\_90782](https://www.ciudad.com.ar/espectaculos/arranca-manana-semana-cine-documental-argentino-gaumont_90782)

Las distintas asociaciones coinciden en el punto de que la mayor problemática es la exhibición, en el sentido de las pocas salas que le asignan al cine documental.

Luego de la aplicación de la Vía Digital, se produce más de lo que se estrena, y lo que se estrena -entre 60 y 80 documentales por año después de 2007<sup>53</sup>- queda muy poco tiempo en cartel, además de que es muy escasa la promoción con la que se difunden gran parte de los documentales.

En cuanto al reclamo por la cuota de pantalla que exigen las asociaciones también está presente el pedido por la digitalización de las salas de cine de todo el país, en virtud de que si bien se han digitalizado las salas de los grandes centros urbanos, aún hay muchos cines de las provincias que no han sido reconvertidos y por ende, no pueden proyectar las copias en soporte digital con las que se distribuyen los documentales.

En este género, históricamente, el tema de la exhibición y distribución de copias fílmicas estuvo dificultada por los costos. En el nuevo siglo, el dispositivo digital ha abierto una puerta enorme posibilitando nuevos modos de acceso y de difusión, aunque hacia el final del período de estudio -año 2016- Argentina aún se encuentre a medio camino en ese proceso de reconversión tecnológica.

---

<sup>53</sup> Información disponible en los anuarios INCAA [http://fiscalizacion.incaa.gov.ar/index\\_publicaciones.php](http://fiscalizacion.incaa.gov.ar/index_publicaciones.php)

## Capítulo 6

### Cine de la memoria

#### 6.1 - El cine de los HIJOS

Desde la restauración democrática de 1983, la última dictadura militar fue tema recurrente del documental político argentino. Como centralidad o como referencia, lo sucedido en los años del Terrorismo de Estado estuvo presente en la gran mayoría de las narraciones posteriores. Sin embargo, el período post 2001 se caracterizó por una nueva mirada que hasta entonces, por una cuestión lógica de edad de sus realizadores, había estado ausente: la voz de los hijos de los militantes secuestrados y desaparecidos.

Sobre el final de los años 90, el tema de los niños que fueron apropiados ilegalmente aparece en dos películas documentales —cabe precisar que la temática ya había sido planteada en la década ochenta, con la película de ficción ganadora del Oscar “La historia oficial” (Luis Puenzo, 1985)- pero también como en ese caso, desde la mirada de quienes eran adultos en el período 1976-1983. Puntualmente, me refiero a los films “Por esos ojos” (1997) y “Botín de guerra” (2000).

El primero se trató de una coproducción uruguaya-francesa dirigida por Gonzalo Arijón y Virginia Martínez y producida por France 2-Point du Jour (Tele Europe), en colaboración con TV Ciudad (Montevideo), que fue exhibida en diversos festivales en la ciudad de Buenos Aires y tuvo considerable repercusión en Argentina. Narraba la búsqueda de la uruguaya María Esther Gatti de Islas para encontrar a su nieta Mariana Zaffaroni Islas, secuestrada en 1976 en Buenos Aires, junto a sus padres, de quienes nunca más se supo nada. En el momento del secuestro, la niña tenía 18 meses.

Tres años después, “Botín de guerra” -filmada por el cineasta David Blaustein y con música de un joven Jorge Drexler- puede considerarse casi como un institucional de Abuelas de Plaza de Mayo, ya que se trata de un documental clásico, de tipo expositivo, estructurado en base a testimonios sobre su búsqueda, su lucha por la restitución de los niños y adolescentes apropiados así como también por el relato de nietos recuperados que se sumaron a la organización.

A diferencia del tipo de relato que plantearon estos films, el nuevo siglo trajo otra lectura a la reconstrucción del pasado reciente encarnada en la voz de quienes fueron niños en esos años y que en la década de 2000, ya siendo jóvenes y habiendo estudiado cine, decidieron hacer de su propia historia de apropiación o de orfandad, una película.

Una voz que, a su vez, no se contentó con narrar lo sucedido sino que además se propuso un objetivo que hasta ese momento no se había manifestado: interpelar a la sociedad civil y cuestionar su entramado de silencios cómplices.

Vale precisar aquí que la excepción a este análisis es la película “Juan, como si nada hubiera sucedido” (1987) de Esteban Echeverría (comentada en la reseña histórica) en la que sí se expone la complicidad de ciudadanos civiles durante el Terrorismo de Estado pero que, como también ya fue previamente señalado, se trató de un film que tuvo una difusión muy limitada al momento de su realización y que recién fue recuperado y revalorizado hacia mediados de la década de 2000 por espacios universitarios y exhibida en la TV Pública en 2007.

La voz de los hijos está presente en un corpus de películas documentales, que ordenadas en un orden cronológico integran: “Panzas” (Bondarevsky, 2000), “(h) historias cotidianas”

(Habegger, 2001), “Los rubios” (Carri, 2003), “Papá Iván” (Roqué, 2004), “M” (Prividera, 2007), “El (im) posible olvido” (Habegger, 2016) y “La guardería” (Croatto, 2016).

De este listado, han sido “Los rubios” y “M” las más rupturistas en relación al formato de películas que se venían realizando sobre la dictadura ya que además de los propios relatos biográficos, han hecho eje en el cuestionamiento a la memoria en tanto construcción social, dejando en evidencia el artificio del mecanismo con el que se elaboran los recuerdos. Señala al respecto el historiador Javier Trímboli:

Los rubios o M, para poner los casos más interesantes, diferenciados también y de mayor circulación, abrían grietas en imágenes cristalizadas y se esforzaban por producir distanciamientos que, por su contundencia, obligaban a que solo se las pudiera ver si se estaba dispuesto a zambullirse con sus directores en sus búsquedas, en las idas y vueltas de un pensamiento<sup>54</sup>.

Antes de ahondar en esta cuestión que aquí presento, detallaré con una breve síntesis el resto de películas de este corpus.

“Panzas” (2000) fue la pionera de este grupo. Filmada en video digital y en Super 8, fue producida por Cine Ojo, y escrita y dirigida por Laura Bondarevsky, quien tenía 21 años y estudiaba cine en la Escuela de Cine de Avellaneda cuando la realizó. Incluye testimonios de catorce integrantes de la agrupación HIJOS que reflexionan sobre la problemática de la identidad y el sentido de la agrupación a la que pertenecen.

---

<sup>54</sup> BERNINI, E., BINDER, T. y SETTON, R. (2013) Un nuevo revisionismo: Conversaciones con Alejandro Fernández Moujan, Nicolás Prividera y Javier Trímboli en Kilómetro 111 Ensayos sobre cine, nro. 11. P.153

Un año después, Andrés Habegger - director de cine y televisión, e hijo de Norberto Habegger, periodista y militante político desaparecido durante la dictadura – estrena “(h) historias cotidianas”, una película que reúne los testimonios de seis jóvenes hijos de padres desaparecidos, donde se plantean la opción de continuar o no la lucha de sus padres, a la vez que expresan a cámara sus propios sentimientos de abandono y resentimiento. Ellos son Cristian Czainick (actor), Florencia Gemetro (activista de HIJOS), Victoria Ginzberg (periodista), Martín Mortola Oesterheld (nieto del autor del Eternauta), Úrsula Méndez (trabajadora) y Claudio Novoa (hermano de un miembro de la banda de música Los Pericos). Cada uno en su estilo, suma su propio recorrido a este relato coral sobre la reconstrucción de las memorias personales y familiares.

Catorce años después, Habegger abordará su propia historia en “El (im)posible olvido” (2016) buscando los rastros de su padre en un viaje a Brasil, dado que por la información con la que cuenta, se supone que fue secuestrado allá, en un operativo del Plan Cóndor, en el que actuaron en conjunto fuerzas represivas argentinas y brasileñas. “¿Cómo filmar lo que no está, lo que no tiene forma, lo que falta?”, se pregunta al principio de la película, que luego compondrá en base a sus propias reflexiones sobre un collage de fotos de aquella época, cartas y la lectura de un diario íntimo.

Como un viaje al pasado también se plantea “La guardería” (2016), la película de Virginia Croatto en la que retorna a una gran casa blanca con jardín y palmeras en La Habana (Cuba) que durante su infancia fue su hogar y también el de un grupo de más de 30 niños, cuyas edades iban de los 6 meses a los 10 años. Eran hijos de militantes montoneros, que pasaron una parte importante de su vida lejos de sus padres, y en algunos casos, nunca más los vieron.

Croatto viaja a Cuba pero también busca en el país a los adultos que fueron esos niños y los indaga respecto de sus recuerdos, confrontando las construcciones fantásticas propias de la infancia con el sentido de la realidad; haciendo foco en el temprano contacto que tuvieron con la idea de la muerte. La película reconstruye el modo en que esos niños entendían el exilio y las razones por las que estaban lejos, sin dejar de lado una lectura sobre cómo ven desde el tiempo presente su historia y cómo analizan las decisiones que sus padres tomaron y determinaron su infancia.

Del mismo modo en que desde la ficción, una película como “Infancia clandestina”<sup>55</sup> (Ávila, 2012) está narrada desde los ojos de Juan, un niño de doce años, que vuelve a Argentina junto a su familia (miembros de la organización Montoneros) después de haber estado exiliado en Brasil, México y Cuba; en el género documental, el cine de Habegger (en el caso de “El (im)posible olvido”) y el de Croatto hacen foco en sus propias vivencias infantiles, en una búsqueda de reconstrucción de la memoria que parte de sus propios recuerdos y los reinterpreta.

Otro camino es el que toma María Inés Roqué en su película “Papá Iván” (2004), una coproducción de Argentina y México, cuando ya desde el inicio postula: “preferiría tener un padre vivo a un héroe muerto”.

Juan Julio Roqué, su padre, fue uno de los miembros fundadores de la organización guerrillera Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) y dirigente de la organización Montoneros. Asesinado por la dictadura militar en 1977, había sido responsable, entre otras

---

<sup>55</sup> Película dirigida por Benjamín Ávila y estrenada en 2012. Coproducción de Argentina-España-Brasil; Habitación 1520 Producciones / Historias Cinematográficas Cinemania / Antártida / Academia du filmes

acciones, del asesinato del Secretario General de la Confederación General del Trabajo, José Ignacio Rucci, ocurrido en septiembre de 1973.

“Papá Iván” se estructura en torno a una carta que Roqué dejó a sus hijos en agosto de 1972, cuando decidió pasar a la clandestinidad. En la lectura que hace María Inés – mediante el recurso de la voz en off - se suceden fotos, entrevistas y fragmentos de noticieros de la época.

La película es la mirada de la hija sobre las elecciones de vida de su padre, una discusión sobre la vida pública y privada para la que opone los relatos de valentía que sostienen sus entrevistados con la afirmación personal de la falta de su presencia en la casa. “La mirada de tus padres te confirma, te hace, te construye...” dice la voz de María Inés Roqué en un fragmento de la película, haciendo público su reclamo de hija.

Ahora bien, como planteé al inicio de este capítulo, los documentales “Los rubios” y “M” de Albertina Carri y Nicolás Prividera respectivamente, son representativos de este corpus en tanto relatos generacionales de quienes fueron hijos de personas desaparecidas por la dictadura militar, pero también merecen un análisis aparte por el cuestionamiento que ambos manifiestan sobre los relatos sociales contados, repetidos en los medios masivos de comunicación y aceptados en relación a lo sucedido en dicho período de la historia. Señala al respecto Gonzalo Aguilar:

Disipar esta falsa dicotomía entre un pasado glorioso y un presente mezquino fue el trabajo de los documentales más originales e incisivos de los últimos años: “Los rubios” (2003) y “M” (2007) y su intervención

debería hacer pensar hasta qué punto buena parte de los documentales sobre la década de 1970 no están encerrados en una idealización estéril<sup>56</sup>.

“Los rubios” narra la búsqueda de Albertina Carri de la historia de sus padres, secuestrados y desaparecidos desde 1977, cuando ella tenía tres años. Para hacerlo, la película recorre lugares donde la familia vivió en la clandestinidad y formula entrevistas. Aunque a simple vista, parezca un documental clásico, la película resulta ser mucho más compleja.

En primer lugar, frente a cámara se ve a una actriz (Analía Couceyro) quien deja en claro quién es y que ella interpretará a Carri, a quien se la ve filmando. A su vez, los testimonios obtenidos no satisfacen a la directora por considerarlos muy distantes, como si fuesen parte de un discurso social armado y no de un recuerdo personal (Simbólicamente, estos testimonios son mostrados desde pantallas a las que la realizadora les da la espalda). Hay incluso una escena en la que el equipo de producción recibe un fax del INCAA en el que se le solicita atenerse a un formato más tradicional; una recomendación que obviamente la directora desestima. A su vez, no hay archivo histórico ni fotos de los padres –como expresión de su ausencia- y su secuestro está representado con muñecos Playmobil, en alusión a la mirada infantil que tenía en aquel momento la realizadora.

En relación a la ausencia de imágenes de militares en la película, Carri responde en una entrevista con Gustavo Noriega y Marcelo Panozzo:

Me parece que la película se permite, dentro de su insolencia, representar determinadas cosas de una manera ambigua. Y me parece que de algún modo esa ambigüedad es la que le da el cuerpo a toda esa historia porque

---

<sup>56</sup> AGUILAR, G. (2015) Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine. P. 77

es con la ambigüedad de lo real, con la que convivimos, y demás. Los militares eran parte de esta sociedad, vivían al lado de la casa de mi abuela probablemente y eran todos rubios además. Si no, estamos hablando de una cosa muy maniquea de la representación: los malos tienen que tener el bigote de Hitler y los buenos estar vestidos de blanco.<sup>57</sup>

Cabe precisar que en la narrativa de la película y de acuerdo con los testimonios de los vecinos, “los rubios” son los otros (los Carri, los militantes, los que no están, los desaparecidos, los que emigraron, los ausentes) aunque en tiempo presente, los rubios son, mediante pelucas, los que acompañan a la directora en su búsqueda.

En cuanto a la estructura formal del film existe una marcada similitud con “Juan, como si nada hubiera sucedido” (Echeverría, 1987), en tanto desdoblamiento del realizador en cronista (aquí en actriz) y el director/a en escena como método para enfatizar el artificio del recurso fílmico documental, así como también una reflexión constante sobre los huecos del relato oficial que frente a cámara ofrecen los entrevistados.

Por otra parte, “M”, la otra película a analizar, cuenta el recorrido que realiza Nicolás Prividera durante el año 2004 en búsqueda de saber sobre la vida y muerte de su madre, Marta Sierra. Primero recurre a diferentes organismos de derechos humanos, para luego entrevistar a varias personas que la conocieron (familiares, compañeros de militancia política, compañeros de trabajo). En todos los casos, sus entrevistas refuerzan la tesis de que el silencio cómplice se sostiene desde la sociedad civil.

---

<sup>57</sup> NORIEGA G. y PANOZZO M. 40.doc (2016) Una historia del documental argentino en 40 películas. P.168

Desde el comienzo del film, Prividera hace una afirmación contundente: “Hasta que no sepamos quienes son los responsables en cada caso de desaparición, va a ser muy difícil que podamos decir que vivimos en una democracia real y en una república verdadera”.

En un artículo suyo, publicado en la revista de cine “El Amante”, bajo el título de "Lo que hacemos con lo que nos han hecho", puntualiza: “la Historia no se cuenta sola. Hace falta interrogarla, exponer sus condiciones de producción, cuestionarla”.

Esta postura es la clave de toda la película. Es así que “M” hace suya una frase del libro de Pilar Calveiro “Política y/o violencia”<sup>58</sup> que aparece subrayada mientras la cámara muestra al realizador y protagonista leyendo: "Es necesario escrachar, poner en evidencia, impedir el disimulo de quienes se hacen los desentendidos en relación con las responsabilidades que les cupieron". También al final de la película, en una escena en la que se coloca una placa con el nombre de Marta Sierra en el espacio INTA donde ella trabajaba y militaba, se ve a Prividera que da un discurso y dice: “la memoria no es ni debería ser simple rememoración sino una condición para la acción”. Un texto que conjuga con su ensayo “Restos” – primer guión de la película – en el que puntualiza que “el único modo para romper el sinfín, la repetición (el eterno retorno de lo reprimido) es romper ese círculo: reflexionar, hablar, actuar”.

En cuanto a la estructura formal, Prividera (al igual que Carri) es egresado de la carrera de Cine, de modo que la intertextualidad con otras películas es un ejercicio propio del oficio estudiado. Aquí se observa en las imágenes del río en el inicio (evocando “(h) historias cotidianas” (2000) de Andrés Habegger), así como en otro momento se ve un fragmento de

---

<sup>58</sup> CALVEIRO, Pilar (2005) Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70, Norma, Buenos Aires, p. 19.

“Citizen Kane” (1941) de Orson Welles mediante un cartel con la leyenda “aquí no se puede pasar”, justo en el momento en que el realizador indaga sobre la actividad militante de su madre y sobre sus relaciones.

En una opinión general de estas películas, precisa Aguilar:

Las diferencias de perspectiva entre “M” y “Los rubios” son muchísimas, pero tal vez la más importante sea el modo en el que cada uno enfrenta la memoria. Porque, para decirlo sencillamente mientras la película de Carri afirma una y otra vez el presente (la opción de la hija de hacer cine), Prividera se interna en la memoria como en un laberinto. Ambas películas, con todo lo que las diferencia, comparten el rechazo de una temporalidad lineal y homogénea: no podemos narrar linealmente el pasado sino violentándolo.<sup>59</sup>

En este sentido, y en el marco de un análisis comparativo, podría afirmarse que Carri hace lo opuesto a lo que realiza la película “Cazadores de utopías” (1994) de Blaustein cuando entrevista a ex integrantes de Montoneros. En lugar de otorgarle primeros planos a los entrevistados, ella les da la espalda. Como si por medio de ese gesto, se uniera a lo que directamente formula María Inés Roque en “Papá Iván” cuando interpela a los entrevistados que mitifican a su padre y le otorgan un sentido de heroicidad que ella no comparte.

A su vez, otra vuelta de tuerca a los relatos oficiales que han circulado en el documental argentino sobre la militancia de los años 70, la hace Prividera, cuando intenta reconstruir la

---

<sup>59</sup> AGUILAR, G. (2015) Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine. P. 79

vida de su madre mediante los testimonios de los llamados “militantes de base”, lo que en la jerga de la época se conocía como “trabajo de superficie”.

Es por todo lo analizado previamente que puede afirmarse que tanto “Los rubios” como “M” complejizaron los documentales sobre la dictadura que se habían realizado hasta el momento, dado que al ser ambos directores de cine, lo plantean desde la puesta cinematográfica propiamente dicha.

En el caso de Carri, desde la ausencia de imágenes de archivo y de fotos de sus padres, como evidencia de la falta y como interpelación al espectador en tanto conceptualización de que el tiempo actual es una construcción articulada de recuerdos, olvidos y relatos. Prividera, en cambio, desde su ir y venir por diversos lugares que frecuentó su madre, “se interna en un pasado repleto de silencios para explicarse el presente” (Aguilar, 2015: 77).

Es así como estas películas marcan una ruptura con lo realizado precedentemente en torno a la dictadura militar y también en lo referido a la construcción social de la memoria, dado que los HIJOS se constituyeron como una nueva voz, que se instauró en el universo del cine político argentino con el objetivo de evidenciar y agrietar los artificios instalados del relato histórico generalizado.

## 6.2 - El peronismo como indagación

Desde mediados de la década del cincuenta -cuando el Partido Justicialista fue proscripto por las autoridades militares - hasta la actualidad, el peronismo es tema en la filmografía política argentina. Ya sea desde sus mitos, sus figuras centrales, su ideario o bien las violentas y complejas circunstancias que acompañaron su retorno en la década del 70, su presencia ha sido siempre recurrente en el cine.

Sobre su representación en el nuevo siglo y en virtud de la simultaneidad de referencias con las que el peronismo emerge, precisa la historiadora Ana Amado:

Su presente reaparición como experiencia estético-política y la visibilidad insistente de imágenes que lo tienen como referente, puede situarse aproximadamente en los inicios del gobierno de Kirchner. También en el marco del debate sobre el peronismo y post-peronismo trabajado por distintos ensayistas, de las políticas de corte popular y las remisiones a un ideario nacional con el que se identifica el propio gobierno y de las críticas de "populista" que recibe de parte de las posturas liberales.<sup>60</sup>

Para analizar esta categoría, elaboraré una revisión de cinco títulos documentales del período estudiado: “Pulqui, un instante en la patria de la felicidad” (2007) dirigida por Alejandro Fernández Mouján y producida por Cine Ojo, “Argentina latente” (2007) de “Pino Solanas”, “Alicia y John, el peronismo olvidado” (2008, Carlos Castro), “Néstor Kirchner, la película” (2012, Paula Luque) y “Néstor Kirchner” (2013, Israel Adrián Caetano).

---

<sup>60</sup> AMADO, A. (2007) Documental y peronismo. Universidad de Buenos Aires. P.103

“Pulqui, un instante en la patria de la felicidad” (2007) alude desde su título a un avión reactor de diseño y tecnología de punta fabricado durante el gobierno de Juan Domingo Perón en 1947 (Pulqui I), perfeccionado en 1951 (Pulqui II) y "caído" como proyecto junto también con su gobierno en 1955.

El “Pulqui” es una “figura emblema entre otras máquinas de producción nacional o fetiche de aproximación a las grandes potencias” (Amado, 2007: 106) porque para aquella época, paralelamente Estados Unidos presentaba los aviones Sabre F86 y la Unión Soviética, el modelo Mig 15.

La película de Fernández Mouján transcurre en 2005 (el año de su filmación) en un galpón-taller en el que el artista y pintor Daniel Santoro (de declarada filiación peronista) se propone realizar una réplica a escala y en material de aluminio del Pulqui, con el objetivo de hacerlo volar sobre “La ciudad de los niños” de la Ciudad de La Plata, otro ícono del justicialismo.

“El Pulqui es un objeto heroico, un objeto mitológico de la tecnología nacional”, dice Santoro sobre su objeto de recreación en una escena de la película. En su tarea lo acompaña Miguel, un viejo maquinista de teatro, junto a quien encarará el trabajo y así se estructura el film; podría afirmarse que en el registro del intento de dos hombres por revivir un mito.

Los dos trabajan en el armado del avión y a su vez, dialogan sobre la figura de Perón y su proyecto político, como por ejemplo en una escena en la que Santoro le explica a Miguel uno de sus cuadros donde el peronismo aparece como un espacio verde, al que describe “de vagabundeo ideológico” entre las rígidas estructuras de izquierda y derecha.

“Argentina latente” de Pino Solanas (2007) es la tercera película de la trilogía que componen “Memoria del saqueo” (2004) y “La dignidad de los nadies” (2005). En las tres, el realizador ensaya una especie de tesis sobre la situación crítica del país, responsabilizando a las políticas de corte neoliberal que se aplicaron desde la década del 70 con la dictadura militar y se profundizaron en los 90, justamente en un gobierno identificado con el peronismo.

En esta tercera película de su trilogía, se narra también la historia fallida del Pulqui pero se hace en el contexto de una serie de relatos sobre el malogrado desenlace de la industria tecnológica nacional. “Fue el primer reactor fabricado en el hemisferio sur y el octavo en el mundo”, explica a cámara el ingeniero Francisco San Martín desde la fábrica nacional de aviones de Córdoba. “Esta fábrica fue la más grande de Centro y Sudamérica, tuvo diez mil empleados, decenas de ingenieros, investigadores con laboratorios propios. Fue una industria genuina. Nosotros (en referencia a “los argentinos”) fuimos propietarios de todo esto. Ahora quedó reducida a un taller de mantenimiento de aviones”, precisa el Comodoro Alfredo Aguirre en diálogo con el realizador.

Con un discurso directo muy fuerte, denunciante pero didáctico a la vez, Solanas presenta al Pulqui como aquello que pudo ser y no fue, pero también como un llamado urgente a un cambio de rumbo. Fernández Mouján, en cambio, rescata la potencia poética del objeto y a través de él, elabora una reconstrucción del ideario peronista.

También en busca de ese ideario es que se plantea la película dirigida por Carlos Castro “Alicia y John, el peronismo olvidado” (2008) sobre la vida de John William Cooke y su compañera Alicia Eguren.

Este film documental se plantea como un docudrama (con escenas recreadas por el actor Carlos Portaluppi en el papel de Cooke y Ana Celentano como Eguren) aunque también como una sucesión de entrevistas a través de las cuales, representantes históricos del peronismo como Juan Manuel Abal Medina, Miguel Bonasso y Antonio Cafiero rememoran sus vivencias compartidas con los protagonistas de la biografía.

John William Cooke fue una de las figuras más destacadas de la izquierda peronista, el primer delegado de Juan Domingo Perón y además líder de la resistencia peronista tras el golpe militar de 1955. Su compañera, Alicia Eguren, amiga del Che Guevara, lo acercó a la revolución cubana en 1960 donde ambos participaron en la defensa de Bahía de Cochinos frente a la invasión norteamericana. Años después, él falleció por una enfermedad (en 1968) y ella continuó la militancia (se conocen cartas que le dirigió a Perón en las que le cuestionaba ciertas decisiones sobre los límites ideológicos del movimiento). Durante la última dictadura militar, la detuvieron en Buenos Aires (en enero de 1977) y se sabe que luego fue arrojada al mar, en uno de los llamados “vuelos de la muerte”.

“Perón no quiso cerrar filas dentro peronismo, y la posición de Cooke llevó a que Alicia y John se convirtieran en herejes del movimiento peronista: para el peronismo eran de izquierda, para la izquierda, peronistas”<sup>61</sup>, analiza el director del film.

Carlos Castro, quien escribió y dirigió los documentales “Abierto por quiebra” (2004) sobre tres fábricas recuperadas, “Gelbard, la historia secreta del último burgués nacional” (2006, en codirección con María Seoane) sobre la vida del ministro de Economía del tercer gobierno de Juan Domingo Perón y el documental televisivo “Jauretche en pantalones cortos” (2015) representa a su vez el paradigma que incluye a gran parte de los realizadores

---

<sup>61</sup> En entrevista con la autora.

de documental del período 2001-2016; por su inicio en el denominado “cine piquetero” que luego se continuó con una carrera personal, en la que la concepción de lo autoral es la que determina las temáticas de su filmografía. Al respecto, analiza:

El cine urgente del período 2001-2004 fue, para mí como para otros tantos, una coyuntura. Luego, en la medida en que las condiciones materiales mejoraron, y se pudo filmar con ciertos recursos económicos, la idea ha sido llegar a un público mayor, no sólo el de las organizaciones. Además, en un contexto general de país en el que el documental político se profesionalizó y profundizó.

En relación a la película sobre Cooke y Eguren, su idea central remite ya desde el título al olvido sobre ambos y se pregunta por qué han sido relegados, en tanto fueron figuras intelectuales muy fuertes para la génesis del movimiento justicialista.

“Estos documentales no intentan agitar, ni reponer el peronismo. Sino que hacen un ejercicio indispensable de revisión y/o de interpretación histórica”, analiza Amado (2007: 121) en torno a la aparición de estos films que, mediante preguntas o volviendo sobre ciertos elementos míticos, cuestionan también el tiempo presente en el que se realizan. De hecho, en la película de Moujan se ve un paneo de imágenes de una villa miseria al costado de la ruta que conduce al realizador al galpón-taller donde los artistas trabajan en la réplica del Pulqui.

Por otro lado, las dos películas documentales sobre la vida de Néstor Kirchner, sus realizaciones, exhibiciones y repercusiones constituyen un tema aparte.

En primer lugar porque se trató de una película “por encargo”. Puntualmente, solicitada por el gobierno a un director del llamado Nuevo Cine Argentino de los años 90 y de gran reputación en el universo cinéfilo, Adrián Caetano.

El objetivo era que se realizara una biografía del expresidente, en ese momento recientemente fallecido (Néstor Kirchner murió el 27 de octubre de 2010) y el pedido de la película se efectuó en 2011, año además de reelección del Frente para la Victoria e inicio del segundo mandato de Cristina Fernández.

Caetano planteó un film sin una voz en off que sirva de guía en el relato sino que lo construyó íntegramente en base a materiales de archivo que reportan sobre la carrera política del expresidente, desde su campaña a intendente de Río Gallegos hasta su etapa en la Casa Rosada. Vale destacar que los fragmentos de los noticieros no son mostrados como fueron exhibidos originalmente sino que dejan ver los momentos fuera del “aire”, en los que las personas actúan más naturalmente porque creen que no están siendo filmadas. “La crudeza de las imágenes cierra muy bien con el mito creado a partir de la figura de Kirchner, con sus modales desarraigados, sus mocasines y sus discursos erráticos” (Noriega, 2014: 268)

Cuando Caetano entregó su película, los productores (los dirigentes políticos Fernando “Chino” Navarro y Jorge “Topo” Devoto) la rechazaron, entendiendo que no configuraba el ideal de film que habían pensado. “No era la ideología de la película lo que se oponía al objetivo propagandístico sino la estética” (Noriega, 2014:268) así fue que cumplieron lo pactado en contrato con Caetano y convocaron a la directora Paula Luque para que realice una nueva versión.

Esta segunda película, que contó con el privilegio de ser el primer film estrenado en el estadio cubierto Luna Park, resultó un fiasco dado que por su tono edulcorado y netamente elogioso –similar al de los docudramas del primer peronismo- representó un fracaso en cantidad de espectadores.

Sobre la actitud del kirchnerismo con el cine y en particular sobre esta película, analiza Nicolás Prividera:

Representa esa voluntad estatal de encarnar el espíritu absoluto, y su búsqueda de “la gran película” que le dé sentido: algo que se ve claramente en “Néstor Kirchner” cuando presenta una relación directa entre el juvenilismo de los `70 y el actual a través de la figura de Kirchner, así como el de “Evita Montonera” unía a aquellos jóvenes con el primer peronismo. Como si esa filiación simbólica reparara la destruida por el terrorismo de Estado.<sup>62</sup>

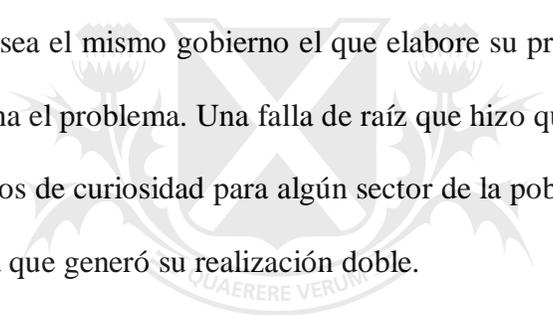
Finalmente, la historia de la película homenaje tuvo un desenlace inesperado que fue que la versión de Caetano resucitó a los pocos meses, cuando fue subida a un sitio de Internet, curiosamente muy crítico del kirchnerismo, llamado “Los trabajos prácticos”. El sitio tuvo un record de visitas, la película empezó a comentarse en círculos cercanos al poder y contra los pronósticos de los productores, a la presidenta le gustó y solicitó que se estrenase en cines. Al poco tiempo, se exhibió también por televisión abierta, desde la pantalla de TELEFE.

---

<sup>62</sup> BERNINI, E., BINDER, T. y SETTON, R. (2013) Un nuevo revisionismo: Conversaciones con Alejandro Fernández Moujan, Nicolás Prividera y Javier Trímboli. P. 154

En el artículo “Un nuevo revisionismo”, Emilio Bernini (2013: 135) plantea que a diferencia de lo sucedido en décadas anteriores, el cine de la etapa kirchnerista “es eminentemente político y está eminentemente politizado”. A su vez, al referirse a la intervención directa del Estado, como sucede de forma obvia en el caso de estas dos últimas películas citadas, puntualiza que “el problema estará como siempre en las formas, en la necesidad y los límites de la masividad, en la paradoja que no deja de plantear un revisionismo oficial”.

En relación a estos dos últimos conceptos; la necesidad de concretar un producto masivo y la contradicción de que sea el mismo gobierno el que elabore su propio perfil histórico son las bases donde se origina el problema. Una falla de raíz que hizo que estas dos películas no haya sido más que objetos de curiosidad para algún sector de la población, mayormente por la repercusión mediática que generó su realización doble.



Universidad de  
San Andrés

## Capítulo 7

### El documental en primera persona

La construcción de documentales políticos con relatos estructurados en el uso de la primera persona que fueron realizados en el período 2001-2016 es tan amplia y diversa como abundante. Tal es así que distintos autores caracterizan al cine de esta época como el auge del relato no ficcional subjetivo.

Se trata de documentales que dejan de sustentarse en una idea objetiva de representación (como históricamente se había venido haciendo) para desplazar su verosimilitud hacia la subjetividad del que enuncia.

Como se ha detallado en el capítulo “El género documental como herramienta periodística”, el punto de vista del director es una condición fundamental y explícita en el cine documental, a diferencia de lo que ocurre en el periodismo donde la voz o la firma del periodista no siempre implican su visión personal y donde incluso muchas notas carecen de firma. Pero lo disruptivo en este punto es el que el género documental periodístico rompe con la tradición de la tercera persona como búsqueda de una pretendida objetividad y entabla su contrato de verdad con el espectador desde la propia voz del narrador/realizador.

La irrupción de un creciente número de películas que adoptan este formato a partir de 2000 es también producto de un contexto sociopolítico de poscrisis, en el que se reconfigura el campo artístico a partir de la emergencia de la experiencia y de la subjetividad como ejes necesarios para sostener un discurso sobre el mundo, cuando parecen

encontrarse en trance los grandes relatos ideológicos, sociales, económicos y políticos.<sup>63</sup>

Durante casi cuatro décadas, el documental argentino se focalizó en temáticas que hacen a la esfera pública. Pero en los últimos años, en los que se considera el “giro subjetivo” como un fenómeno surgido de la transición entre la modernidad y la posmodernidad (Sibila, 2008: 131) y en el marco de una cultura cada vez más volcada al terreno de lo biográfico y de los discursos íntimos, irrumpe en el cine la primera persona, denotando una creciente atención hacia la esfera de lo privado (Piedras 2014: 95)

Desde ya que no existe una fecha precisa que indique cuando el relato en primera persona se transformó en un tipo de discurso aceptado para el documental argentino. Según analiza Gustavo Aprea, se sitúa a mediados de los años 90 el momento en el que el cine documental

(...) encuentra miradas que permiten dar cuenta de los cambios dramáticos que vive la Argentina. La estética que propone una mirada subjetiva y parcial sobre la realidad aparece como un camino convincente para representar la etapa conflictiva que vive la sociedad.<sup>64</sup>

De hecho, la idea de películas que reflejan historias narradas en primera persona y dentro de universos acotados es la misma que utilizarán directores de ficción del llamado entonces “Nuevo cine argentino” como Martín Rejtman, Adrián Caetano, Lucrecia Martel y Pablo Trapero, entre otros.

---

<sup>63</sup> PIEDRAS, P. (2014) El Cine documental en primera persona. P. 29

<sup>64</sup> IRIBARREN, M. (compiladora) (2017) La imagen argentina: episodios cinematográficos de la historia nacional.

El recambio generacional es un factor clave a tener en cuenta para comprender las nuevas búsquedas en las estrategias narrativas de las películas, tanto documentales como de ficción. De hecho, la nueva generación de directores, que cuenta con formación académica, sostiene una relación mucho más versátil con el medio audiovisual y circula con libertad de la ficción al documental de acuerdo a sus necesidades expresivas (Aguilar, 2006: 15 a 22).

Sobre esta presencia en el cine documental argentino, Andrés Levinson analiza:

¿Quiénes son los que piensan este recorrido? Son directores que vienen de una formación específicamente cinematográfica, que se ubican en un estrato social que podría denominarse como la burguesía, que es la gente que puede hacer ese cine en la Argentina de hoy; porque son películas que aunque incluso en sí mismas denuncian los problemas para realizarse como el caso de lo que hace Albertina Carri<sup>65</sup>, recurren al INCAA, a un universo de producción que está instalado, y que además conocen bien el lenguaje del cine y las referencias al cine del pasado en función de lo que están haciendo. Esto les permite hacer un giro y volver más sofisticada la narrativa.<sup>66</sup>

La formación a la que refiere Levinson se traduce en una cercanía con el lenguaje cinematográfico, sus rutinas productivas y sus posibilidades técnicas; así como también con el acceso a filmografías clásicas y contemporáneas que aportan un bagaje de conocimientos con los que los nuevos realizadores pueden desarrollar y potenciar sus primeros trabajos. “La actividad, a partir de mediados de los años 90, de una gran variedad

---

<sup>65</sup> Se refiere a la escena de “Los rubios” comentada en el apartado “El cine de los hijos”

<sup>66</sup> Profesor de Historia e investigador en el Museo del Cine Buenos Aires. / En entrevista con la autora.

de centros de formación (escuelas, universidades, seminarios especializados, carreras terciarias) fomenta y forma el cine”. (Daicich, 2015: 94)

A fin de ejemplificar este tipo de cine documental subjetivo, característico del cine documental post 2001, analizaré algunas películas del período que fueron destacadas por la crítica especializada.

“Opus” (2005), primer largometraje del realizador Mariano Donoso, que cuenta con la producción y el guión del director Mariano Llinás es un ejemplo de subjetividad al tiempo que se instala en un intersticio entre la ficción y el documental propiamente dicho.

La película comienza con el encargo que recibe Donoso, por parte de un productor norteamericano (un personaje ficticio, un actor) de realizar un documental sobre el estado de situación de la escolaridad en la Argentina, específicamente en la provincia de San Juan (la provincia en la que nació el realizador). Pero cuando se dispone la filmación, comienza una huelga docente por tiempo indeterminado en reclamo por el pago de salarios atrasados. Así es que tras varios intentos fallidos para poder filmar la escena típica de niños en las aulas, finalmente logra registrar un único día de clases en una recóndita escuela rural que no tiene agua ni electricidad y a la cual llega poco tiempo antes de que los maestros levanten las clases para sumarse al paro general.

Luego de esa filmación, Donoso expresa a cámara: “Pese a que los maestros se habían ido, me quedé en el pueblo una noche más. El día siguiente fue la clave para responder lo que estuve buscando todo este tiempo... Hace meses que empecé este proyecto y aquí estoy, en medio del desierto, en medio de la nada”.

“Opus” es una película “que se mira a sí misma, descubriendo su hechura” (Noriega 2016: 183) así como también la indagación de su realizador en torno a sus intereses y su búsqueda personal sobre el presente de su provincia y del sistema educativo nacional.

Del mismo año, considero que resulta oportuno citar “Cándido López, los campos de batalla” (2005) de José Luis García. En esta película, que es su opera prima, un encuentro azaroso (y ficcional) con un nieto del pintor en una librería, se transforma en el disparador que justifica el viaje del realizador para recorrer, con tono de aventura, los escenarios que plasmó López en su obra (más de treinta frescos sobre la Guerra de la Triple Alianza, ocurrida entre 1865 y 1870, en la que pereció gran parte de la población masculina de Paraguay).

En plena selva y con un libro de ilustraciones de Cándido López como guía de viaje, García se dirige río arriba. A fin de comprender la historia consulta historiadores, pobladores y descendientes de uno y otro bando (argentinos, paraguayos, brasileños). Visita museos, investiga, incluso se trepa a una escalera para fotografiar –desde la misma perspectiva panorámica que el pintor– los lugares que alguna vez fueron campos de batalla. De hecho, la narración está puntuada por los intentos del director de reconstruir con una cámara panorámica el formato de los cuadros de López.

“La memoria traumática de la guerra es explorada a través de un viaje personal por el río Paraná” (Anderman, 2015: 166) en un sentido de memoria como contra-historia en la que el autor ha decidido “reponer esos relatos en un mundo simbólico, otorgándole la posibilidad de una representación audiovisual” (Piedras, 2014: 169)

A su vez, la “novela familiar” ligada a la historia colectiva es un eje muy marcado de este período, ya desde el cine de los HIJOS que irrumpe con mucha fuerza en el escenario documental y cuyo impacto ha sido desarrollado precedentemente. Sin embargo, Aguilar afirma:

Más que documentales en primera persona son documentales sobre la dificultad de llegar a la enunciación personal sea esta la primera, la segunda o la tercera. Por experiencia propia, estos realizadores saben las dificultades que existen antes de poder decir yo porque desde niños su identidad o la de quienes los rodeaban estaban en suspenso o en cuestión.<sup>67</sup>

Tal es así que Prividera inicia su película “M” con una cita del libro “Absalom! Absalom!” de William Faulkner que dice: “Su niñez estaba poblada de nombres, su propio cuerpo era como un salón vacío lleno de ecos de sonoros nombres derrotados. No era un ser, una persona. Era una comunidad”.

A su vez, este tipo de películas son una evidencia de que “el cine de lo real” se ha quitado de encima algunas obligaciones para con la esfera pública y parece constituirse como una herramienta del sujeto para procesar su pasado, sus vínculos afectivos y negociar con otros actores sociales su identidad. (Piedras 2014: 98)

En “La Televisión y yo” (2003) Andrés Di Tella retoma un cierto contrapunto entre archivo y memoria individual que ya había realizado con “Montoneros, una historia” (1994) pero esta vez lo hace desde su propia biografía, mediante fotos y video familiares, así como con

---

<sup>67</sup> AGUILAR, G. (2015) Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine. P.70

su inclusión en la historia, en lo que Nichols<sup>68</sup> denominaría un típico documental performativo (en tanto focaliza el interés en la expresividad, la poesía y la retórica, y no en la voluntad de una representación realista) y participativo.

Lo público y lo privado, la historia del imperio industrial SIAM-Di Tella y la de su abuelo que lo fundó, la historia del país y suya propia se funden desde el inicio, cuando Di Tella narra su primer recuerdo de la televisión, a sus siete años: “Recuerdo perfectamente estar frente a un televisor en blanco y negro SIAM-Di Tella, por supuesto. Y recuerdo ver la imagen del General Onganía. Era un Golpe de Estado y había tomado el poder. Ese día no me dejaron ir a la escuela porque decían que habían sacado los tanques a la calle”.

En ese sentido, el propio realizador ha manifestado que su intención es la de “defender la singularidad de la historia, confiando en que la historia, en su singularidad va a hablar también indirectamente” y que es ese “indirectamente” el lugar en el que habita el arte del relato documental. (Di Tella, 2006: 28)

En síntesis, si se piensa en el formato documental como una dialéctica entre discursos colectivos/sociales y personales/subjetivos debe observarse que hacia mediados de la década de 2000 aparecieron distintos títulos del documental político que concitaron el interés del público y de la crítica acudiendo a una narrativa en primera persona.

Un tipo de películas que plantea una búsqueda creativa novedosa y recorre un camino distinto al del documental tradicional, yendo de lo personal a lo social y de lo individual a lo colectivo.

---

<sup>68</sup> NICHOLS, B. (1997) La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental.

## Capítulo 8

### El caso de Fernando “Pino” Solanas en la cinematografía argentina

En el escenario del cine político y del documentalismo argentino, la figura de Fernando “Pino” Solanas sobresale por el propio peso de su historia profesional y porque se ubica por fuera de las corrientes que pueden atravesar a sus colegas contemporáneos. Desde el elogio o desde la crítica es, a su vez, una referencia ineludible para los realizadores locales de cine, más aún si se trata de documentalistas.

Es por este motivo que he considerado analizar su obra en un capítulo aparte, teniendo en cuenta además que en el período de análisis de esta investigación (2001-2016) ha realizado la prolífica cifra de ocho películas documentales, algunas de ellas, con un alto impacto en la opinión pública.

Integran su filmografía de este período: “Memoria del saqueo” (2004), “La dignidad de los nadies” (2005), “Argentina latente” (2007), “La próxima estación” (2008), “Tierra sublevada: Oro impuro” (2009), “Tierra sublevada: Oro negro” (2010), “La guerra del fracking” (2013) y “El legado estratégico de Juan Perón” (2016).

Vale precisar que en este mismo espacio de tiempo, Solanas se dedicó también a la vida política -actualmente ocupa una banca como senador por la Capital Federal -, así es que se observa que su obra creativa se fusiona directamente con su actividad parlamentaria, ya fuese en el período de campaña electoral o a la fecha, como miembro del Congreso Nacional. “Sus preocupaciones y acciones como político se reelaboran como motivos centrales en los films ficcionales de los noventa y en los documentales del nuevo siglo” (P.Piedras en Lusnich y Piedras, 2011: 652).

Esta conjunción de su obra como senador y como político, él mismo la señala. En una entrevista al diario Clarín<sup>69</sup>, realizada con motivo de la exhibición en Cannes de “La hora de los hornos” (1968) en la sección Cannes Classics (puntualmente dedicada en 2018 al 50 aniversario del Mayo Francés), Solanas afirmó:

Hago estos documentales, primero porque me encanta el cine, no quiero abandonarlo. Las películas son continuidad de mis investigaciones y trabajos acá en el Senado. (...) Tengo proyectos de ficción que no los podría hacer trabajando en el Senado, porque te demanda el armado industrial que tiene un rodaje de ficción. Estas películas las he podido hacer y las he financiado yo.

En este sentido es que Solanas puede definirse como un claro exponente de cineasta político. Según lo expresan Octavio Getino y Susana Vellegia, su filmografía es portadora de tres ejes del cine de intervención política: a) el objetivo político preciso del film respecto a la realidad, b) la intencionalidad política respecto al tratamiento creativo de la realidad y c) la preeminencia de la institución política por sobre la cinematografía en la mediación entre discurso fílmico, realidad y espectador. (2002:32)

La militancia política y la práctica cinematográfica son una constante en su vida pública, en la que podría marcarse como etapa inicial la producción y dirección junto a Octavio Getino de “La hora de los hornos” (1968) al tiempo que conformaban el colectivo de cineastas Grupo Cine Liberación.

---

<sup>69</sup> Scholz, Pablo “Pino Solanas: "Me encanta el cine, no quiero abandonarlo" entrevista en Diario Clarín del 29 de abril de 2018. Disponible en: [https://www.clarin.com/espectaculos/cine/pino-solanas-encanta-cine-quiero-abandonarlo\\_0\\_Hk8B8Nb6M.html](https://www.clarin.com/espectaculos/cine/pino-solanas-encanta-cine-quiero-abandonarlo_0_Hk8B8Nb6M.html)

Luego, en el año 1971, las dos entrevistas que realiza junto a Getino a Juan Domingo Perón en la residencia de Puerta de Hierro – “Perón, la revolución justicialista” y “Perón: actualización política y doctrinaria”- lo pone en un lugar clave para aquel momento, el de ser el transmisor de la palabra del dirigente proscrito.

Sobre esta etapa de su vida, analiza Pablo Piedras<sup>70</sup>:

La responsabilidad de vehiculizar las palabras del líder en el exilio y, por sobre todo, el contacto directo con Perón, confrontan al realizador con la esfera del poder y la política pública, así como fraguan definitivamente una identidad peronista que, hasta el día de la fecha, es el paradigma excluyente desde el cual leer ideológica y políticamente toda su obra.

En relación al período de análisis de este trabajo, la crisis de 2001 provoca en Solanas el regreso al documentalismo, género que había desplazado por la ficción en las dos décadas anteriores. Si bien es un punto a considerar que en su película de ficción “El viaje” (1992), la imagen de inicio y luego, una imagen que se reitera es la del derrumbe del Albergue Warnes; unas tomas que habían sido muy difundidas en la época por los noticieros argentinos y que en este caso, funcionaban como metáfora de la implosión del Estado benefactor que representaba el gobierno de Carlos Menem.

Cabe aclarar en este punto que meses antes del estreno de este film, Solanas recibió seis balazos en las piernas en un acto criminal de tipo mafioso en el que fue advertido por sus querellas contra la corrupción del gobierno de aquel entonces. Luego de aquel episodio, su

---

<sup>70</sup>LUSNICH A.L y PIEDRAS, P. (editores) (2011) Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1969-2009) P.652-653

imagen de intelectual comprometido creció y llegó a sectores que hasta ese momento no habían reparado en su obra.

Volviendo al período de la crisis de 2001, sin lugar a dudas, éste fue un punto de inflexión en su carrera como cineasta, dado que decidió regresar al documental aunque ya desde un lugar de autoridad diferente al que tenía en los años 60 y 70; y con películas que se exhiben en el circuito comercial y que reciben la atención de la prensa especializada.

“Memoria del saqueo” (2004) es el film que da inicio a esta nueva etapa y que conforma una tríada con “La dignidad de los nadies” y “Argentina latente” porque refieren a la situación generalizada de crisis que vive el país luego de la aplicación de políticas neoliberales.

En las tres hay puntos de contacto muy fuertes con la ópera prima “La hora de los hornos”: su estructura de base –una sumatoria de entrevistas, imágenes de archivos, imágenes propias del film, utilización de símbolos-, el montaje paralelo (la oposición de quienes viven en la miseria en relación a quienes toman las decisiones desde los puestos gubernamentales) así como también el tipo de discurso desde el cual se argumenta en sentido unilateral por qué Argentina se encuentra en semejante estado crítico.

En una entrevista con Jean-Luc Godard en 1969, Solanas precisó sobre la estructura de “La hora de los hornos”: “Aprovechamos todo aquello que (era) necesario o útil a los fines del conocimiento que se plantea la obra. Desde secuencias directas o de reportajes a otras cuyo origen formal se sitúa en relatos, cuentos, canciones o montajes de imágenes-conceptos” (Godard y Solanas, 1969:48).

Sin embargo, existe una marcada diferencia con aquel cine de los 60 y 70 y sucede desde la realización de su primera película post 2001: la intervención directa de Solanas en las escenas, recorriendo, preguntando, referenciándose incluso: “Fui víctima de un atentado con seis tiros en las piernas”, rememora en una escena de “Memoria del saqueo”.

En esta nueva etapa de cineasta documental, en este regreso al género, es muy fuerte su presencia en las películas, no sólo desde su voz en off sino también en las escenas propiamente dichas; entrevistando, visitando diferentes espacios, registrando con una cámara de mano. Es evidente que Solanas se ha transformado en una voz de autoridad; es él quien legitima la veracidad de lo filmado frente a sus espectadores.

En el caso de “La dignidad de los nadies” y “Argentina latente” se ve también muy claramente lo que Bill Nichols<sup>71</sup> define como cine participativo, en el sentido de que el realizador dialoga con sus entrevistados y se visualiza el espacio de esos diálogos, como herramienta que aporta verosimilitud a la película. Pero como Nichols afirma, es el director quien luego ordena, descarta y elige qué testimonios usar y en qué momento de la edición.

Las siguientes películas –en las que se mantendrá la modalidad participativa- refieren a temáticas más puntuales que tienen relación directa con su trabajo como legislador en el Senado. “La próxima estación” (2008) gira en torno al desguace del sistema ferroviario argentino; “Tierra sublevada: Oro impuro” (2009) y “Tierra sublevada: Oro negro” (2010) refieren a las políticas estatales sobre la mega-minería y la extracción de petróleo respectivamente; así como “La guerra del fracking” (2013) muestra el yacimiento de Vaca Muerta y narra los efectos contaminantes del nuevo proceso de explotación de petróleo y gas no convencional.

---

<sup>71</sup> NICHOLS, B. (1997) La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental.

En todos los casos, se trata de un cine de denuncia y contra informativo, debido a que ninguno de estos temas estaba en la agenda mediática del momento en el que las películas fueron realizadas y estrenadas.

Vale precisar aquí que las imágenes de “La próxima estación” llegaron a los noticieros televisivos en febrero de 2012, cuando ocurrió el accidente ferroviario de la estación Once, en el que un tren de la línea Sarmiento no frenó y ocasionó la muerte de 51 pasajeros.

Por último, “El legado estratégico de Juan Perón” (2016) es una película con un tono totalmente subjetivo porque comienza como una crónica del rodaje de las entrevistas a Perón en 1971, con la inclusión de imágenes inéditas, para luego transformarse en una especie de clase de historia en la que Solanas le habla a unos estudiantes de cine, con cierto tono didáctico y persuasivo, típico del corpus de su obra documental sólo que en este caso más directamente evidenciado.

Diversos teóricos del cine coinciden que Solanas sea quizás el último gran exponente de cineastas militantes argentinos para quienes los espacios de política y cine fueron “ámbitos inescindibles” (Lusnich, 2011: 673). Es un hecho que se trata de un realizador que ha recorrido los últimos cincuenta años de la historia nacional filmando, con un marcado compromiso social y una visión política a la que se ha mantenido fiel desde su juventud hasta el presente.

## Conclusiones

El documental político y social es un género de fuerte tradición en Argentina, en relación a otros países de la región e incluso del mundo. La crisis del año 2001, particularmente los trágicos episodios del mes de diciembre, suelen ser considerados como un momento de renacimiento o de refundación de este tipo de cine debido a la intensa producción de numerosos realizadores audiovisuales, que salieron a las calles con sus cámaras para registrar lo que estaba ocurriendo.

El trabajo de investigación que llevé adelante -en el cual se analizaron películas de un corpus determinado, se expuso bibliografía sobre el tema y se entrevistó a distintos realizadores- permite arribar a una serie de ideas sobre lo que sucedió después de 2001, en el marco de una conceptualización sobre las principales características del documental político del período 2001-2016.

Es por esto, que en virtud de lo analizado precedentemente, puede entonces afirmarse que por la urgencia y la magnitud de los sucesos, el cine documental político del nuevo siglo tuvo su bautismo de fuego en diciembre de 2001, pero en la práctica, ese cine al que se denominó “cine piquetero” se venía desarrollando, en menor escala, desde mediados de los años noventa.

Aquellos años, en tanto etapa histórica signada por la aplicación de políticas de corte neoliberal, trajeron consigo un proceso de repolitización en el espacio del cine nacional. En ese período surgieron historias de ficción - el llamado “Nuevo cine argentino” -cuyas temáticas refirieron a cuestiones como la pobreza y la marginalidad- así como también

grupos de documentalistas que buscaron dejar registro audiovisual de situaciones sociales concretas como las movilizaciones de despedidos y desempleados.

Estos grupos de realizadores –entre ellos, Alavío, Benteveo, Insurgente, Ojo Obrero, Contra-imagen y Boedo Films- confluyeron en el colectivo audiovisual “Argentina Arde”, un punto de encuentro del cine militante que tomó como acontecimiento fundante de su actividad los hechos ocurridos el 19 y 20 de diciembre de 2001 y que representó la urgencia del momento ya que a partir de julio de 2002, cada uno de estos grupos retomó su propio camino, de acuerdo a sus afinidades ideológicas y partidarias.

Un común denominador a este tipo de películas surgidas hacia mediados de los noventa y más masivamente después de 2001, ha sido el de referenciarse en colectivos de cineastas de los años sesenta y setenta como Cine Liberación y Cine de la Base, y desde allí pensarse como instrumentos de intervención social; una intervención que en primer lugar denuncia pero que luego también llama a un cambio de actitud de su espectador frente al escenario social que describe. Registro directo y un tipo de discurso que no deja espacio a las ambigüedades ni a los matices son características compartidas por este tipo de films.

Es evidente que la obra de los colectivos fundados por Fernando Solanas y Octavio Getino por un lado, y por Raymundo Gleyzer por otro, así como también la producida por la Escuela Documental de Santa Fe, se constituyó como “nodos referenciales” que proyectaron “una fuerte orientación identitaria” (Paladino, 2009: 8) para todos estos realizadores del cine urgente. Es decir, que en línea de continuidades, podría precisarse que el documentalismo político post-2001 replicó la mirada social y el sesgo testimonial de

Fernando Birri, mientras que del cine militante de Solanas y Gleyzer conservó el espíritu de compromiso y de consubstanciación con las problemáticas que filmó.

Ahora bien, pasada la coyuntura de crisis que representó la caída de un gobierno democrático y el colapso económico-financiero del país, el cine “militante” o también llamado “cine piquetero” que tuvo su momento fuerte entre 2001 y 2003, dio paso a la producción de otro tipo de documental político. Me refiero a un estilo de películas que aunque se piensan como contra-informativas, asumen el riesgo de formas de construcción narrativa más elaboradas y complejas.

En este punto, cabe mencionar que hacia mediados del 2000, el camino del documentalismo se abrió a dos vertientes. Por un lado, el cine clásico militante que continuó y continúa ligado a cooperativas sindicales o partidarias, con una idea expresa de autofinanciamiento y un estilo narrativo simple y pedagógico. Por el otro, el camino de muchos realizadores que en búsqueda de una profesionalización de su obra, se fueron distanciando de la concepción militante del cine político de los años sesenta y setenta, aunque sin dejar de reconocer en ella una identificación.

Considero fundamental precisar aquí esta ruptura porque en gran medida, el documentalismo político post 2001 optó por el segundo camino; rechazando la transmisión de tipo doctrinaria y cierta imposición dogmática de ideas de aquel cine militante precedente, aunque siempre desde la comprensión de la existencia de una coyuntura que le dio lugar y una valorización de su presencia en la historia.

Así fue que, una vez transcurrido el momento más álgido de la crisis política y social, la década del 2000 vio aparecer a una nueva generación de cineastas, con formación

académica en cine o comunicación en la mayoría de los casos, que rehusó ceñirse a los lugares comunes y se focalizó en la puesta en escena de nuevas estrategias narrativas.

A su vez, dos factores puntuales colaboraron a que la realización de estos films fuese posible. Por un lado, la aparición de la tecnología digital que abarató de modo significativo los costos de filmación, de post producción y permitió la reducción de los equipos de profesionales técnicos. Por otro, la creación de una línea específica de fomento al cine documental –la Resolución N° 632/07/INCAA conocida como “Vía digital” o “Quinta vía documental” incorporada por el INCAA en el año 2007 – que reconoció la figura del documentalista como realizador integral y permitió que se pudiesen producir películas de una pluralidad estética y temática como nunca antes había sucedido en el país.

“El cine documental en este período genera modalidades propias de producción en las que se adapta a las nuevas tecnologías, arma sus propios circuitos de exhibición y crea su propio público”, señala Gustavo Aprea (Iribarren 2017: 66). Conocedores de las posibilidades de internet, son muchos los directores de la nueva generación que después del paso –en la mayoría de los casos, muy breve- por las salas cinematográficas, eligen dejar sus películas subidas a plataformas de reproducción libre y gratuita como Youtube o Vimeo. Incluso lo hacen habilitando la posibilidad de descarga en alta resolución para que su obra se siga viendo y se pueda proyectar libremente en universidades, centros culturales, sindicales o de partidos políticos. Una posibilidad actual que sin dudas hubiesen aprovechado los documentalistas de los años sesenta y setenta.

En cuanto al análisis que puede hacerse sobre los relatos que son propios de una época, considero que existen enfoques y narraciones nuevas sobre la historia reciente y más

traumática -la dictadura militar de 1976-1983- surgidos en el período post 2001. Así como los años ochenta se caracterizaron por una suerte de didactismo y de necesidad de explicar el pasado para asimilar lo sucedido, y los noventa dieron lugar a documentales sobre quienes participaron desde la clandestinidad en la lucha armada de los años setenta; el siglo XXI se inició con un desplazamiento generacional en relación al proceso de memoria histórica. Aparecieron en escena los hijos de los desaparecidos.

El “cine de los hijos” es una voz nueva que toma la palabra y hace de ella un arma de doble filo porque no sólo se suma a la denuncia sobre el accionar del terrorismo de Estado, sino que también se focaliza en la responsabilidad de la sociedad civil, enfrentándola a sus complicidades y sus silencios.

Por su parte, las películas documentales sobre el peronismo del período analizado no se concentran en una revisión histórica de tono más o menos explicativo o militante como habían sido planteadas en décadas anteriores sino que desde sus diversas miradas y elecciones narrativas, se presentan también como un profundo cuestionamiento al tiempo presente.

A su vez, he incorporado un capítulo sobre el uso de la primera persona en el documental político y social, al entender que diversas películas que han sido representativas en su temática, mantienen siempre el denominador común de un realizador que es testigo, actor o provocador del registro, transformando “la lógica de la persuasión” - propia del documental institucional y del documental de intervención política, característicos del período anterior, - en una lógica distinta, más acorde a tiempos de incertidumbre y de ruptura de los sistemas explicativos totalizantes (Ortega, 2005: p185).

En todos estos casos, el documental político deja de lado el modelo expositivo y entabla otro tipo de contrato de lectura con su espectador, un contrato mediante el cual “lo verdadero” se constituye como tal en la medida en la que es el mismo realizador-protagonista (o su alter ego) quien se involucra en la experiencia narrada.

Incluso se aplica este mismo análisis a las películas documentales de Fernando “Pino” Solanas realizadas en el período de tiempo estudiado. Con la salvedad de que su presencia frente a cámara, al tratarse de una personalidad pública con un rol político, no sólo remite a la estructura de una narración en primera persona sino que imprime a su vez el carácter de “figura de autoridad”. Podría incluso decirse que su presencia en escena es la fuente de legitimidad de su discurso fílmico.

En un plano más general y de acuerdo a lo que plantea Pablo Piedras (2014: p.24-43), este giro subjetivo de los discursos documentales comenzó a mostrarse tímidamente en la década del ochenta –por ejemplo, con la película de Carlos Echeverría, “Juan, como si nada hubiera sucedido” (1987), aunque justamente no se trató un cine que llegase al circuito comercial ni tampoco a una gran cantidad de público- para luego volverse el tipo de discurso dominante en el escenario post crisis de 2001. Al respecto, precisa: “de esto no se desprende necesariamente que los nuevos documentales se agoten en una búsqueda solipsista, sino que sus indagaciones circulan en un sentido inverso al anterior, de lo subjetivo a lo colectivo, de lo individual a lo social.”

Es en este punto también, en la concepción de una mirada individual, es donde puede marcarse una gran diferencia entre el documental político post 2001 y su antecesor de los años 50, 60 y primeros 70. Aquellos estructuraban sus relatos a partir de dos grandes ejes:

por un lado, la exhibición de la inequidad y la injusticia social y por otro, un llamamiento al espectador a modificar la realidad. Cabe en este punto recordar la frase de Franz Fanon en “La hora de los hornos” cuando proclamaba: “todo espectador es un cobarde o un traidor”.

A este esquema pareciese responder el realizador Nicolás Prividera, un director cuya ópera prima (“M”, 2007) se considera uno de los documentales más disruptivos en cuanto a su planteo narrativo, cuando precisa (2015, p.184):

Tal vez ya no se trata de pensar el cine como un medio para cambiar el mundo, sino de algo más modesto (y desde ya menos dogmático): de plantear un problema cuya solución tal vez se desconoce, pero cuya misma formulación –es decir, la película misma- interpele al espectador para que busque una respuesta por sí mismo (empezando por la interpretación activa de aquellos que está viendo). Un cine que cuestione hasta sus propias certezas. Pero no hay que confundir esa apertura con una mera indefinición: no se trata de renunciar a las marcas de historicidad (lo que por otra parte es inútil, porque el tiempo se encarga de hacerlas visibles).

A su vez, el hecho de que la nueva generación de cineastas haya sido formada en gran parte en escuelas de cine y esté acostumbrada a la experimentación, es clave para entender las distintas estrategias empleadas en el documental del siglo XXI. En primer lugar, la utilización de recursos de mediación, como si se quisiese subrayar la distancia que existe entre una representación documental y “lo real”.

En este sentido y a diferencia de la mayor parte de los documentales antecesores, se observa una marcada tendencia a un cine de tipo reflexivo, que expone instancias de pre-producción e incluso problemas de rodaje en la propia película. Es muy común en distintos realizadores, la puesta de no esconder la cámara frente a sus espectadores sino todo lo contrario: exhibirla en tanto artefacto de mediación y construir el relato desde su presencia. A su vez, es común también la inclusión de pantallas y televisores encendidos como elementos que contribuyen al relato.

Otra cuestión a puntualizar es que la voz en off que se utiliza en la mayoría de los documentales analizados en el corpus no es omnisciente ni ajena al relato, como si sucedía con los primeros documentales expositivos o en los documentales militante de los 50 y 60, sino que por el contrario, remite a un sujeto concreto, generalmente la misma figura del realizador, a quien se puede percibir dentro de la diégesis. Por su tono y su cadencia; podría inferirse que es una voz que busca empatía con el espectador, que intenta entablar con él una sensación de cercanía.

En síntesis: si bien para Michael Chanan (2003, p.22) la película de ficción es heredera de la novela burguesa y se dirige a su espectador como individuo; mientras que el cine documental es guiado por lo antropológico, social y político, y le habla a su público en categoría de ciudadano como participante de la esfera pública; esta construcción tan diferenciada parece no referirse al cine documental argentino post 2001.

El cine de tipo biográfico –como demuestran puntualmente las películas de la generación de HIJOS- u otros relatos que se han reseñado son ejemplos de cómo ha ganado terreno el discurso del universo privado, aún en el género documental político. En tiempos de redes

sociales, donde el “show del yo” se regodea en la exposición de la intimidad (Sibila, 2008) la irrupción de la primera persona revela, también en este ámbito, “una creciente atención hacia la esfera de lo privado” (Piedras, 2014: 95) y es allí, en la figura autoral del realizador donde se concentra el valor de la legitimidad que el documental, como género de indagación sobre hechos ciertos, requiere.

Por su parte y como corolario de todo lo dicho anteriormente, considero pertinente señalar que en el cine documental político del período estudiado se observan continuidades y rupturas con sus períodos precedentes. Continuidades en tanto claves identitarias y afinidades ideológicas con el cine militante de los años 50, 60 y 70 fundamentalmente, al que se considera fundacional y referente. Mientras que las rupturas que hacen de esta etapa un período distinto provienen de los enfoques temáticos y las búsquedas narrativas que han propuesto los realizadores para filmar sus historias.

Para finalizar, tomo las palabras del investigador académico Emilio Bernini porque considero que expresan una síntesis de algunos conceptos expuestos en esta conclusión pero también porque hablan de la razón que hace al género documental un espacio necesario como herramienta periodística para contar la realidad:

“De todos modos, incluso cuando la verdad del documental contemporáneo parece alojarse en la verdad del cineasta, o cuando se trata de una verdad que excede las intenciones autorales, el cine no pierde su

capacidad para mostrar algo del mundo que tal vez no veríamos de otra forma, pero que es necesario saber mirar”<sup>72</sup>.-



---

<sup>72</sup> BERNINI, E. (2004) Un estado (contemporáneo) del documental. Sobre algunos films argentinos, en Kilómetro 111 Ensayos sobre cine, nro. 5, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

## **Bibliografía**

AGUILAR, G. (2015) Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine. Fondo de Cultura Económica. México.

AGUILAR, G. (2008) Ascenso y caída del pueblo en algunas películas del cine argentino reciente”. Ponencia presentada en las II Jornadas de Estudios políticos de la Universidad Nacional de General Sarmiento. Los Polvorines. Provincia de Buenos Aires.

AGUILAR, G. (2006) Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino. Santiago Arcos. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

AMADO, A. (2009) La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007). Colihue. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

AMADO, A. (2007) Documental y peronismo. Universidad de Buenos Aires. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

ANDERMAN, J. (2015) Nuevo cine argentino. Paidós. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

APREA, G. (2008) Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia. Biblioteca Nacional. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

APREA, G. (2012) Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la reconstrucción del pasado. Universidad Nacional de General Sarmiento. Los Polvorines. Provincia de Buenos Aires.

BARTHES, R. (1986) “Diderot, Brecht, Eisenstein” en “Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces”. Paidós. Barcelona.

BERNINI, E. (2008) Tres ideas sobre lo documental. La mirada sobre el otro, en Kilómetro 111 Ensayos sobre cine, nro. 7, Santiago Arcos Editor, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

BERNINI, E. (2004) Un estado (contemporáneo) del documental. Sobre algunos films argentinos, en Kilómetro 111 Ensayos sobre cine, nro. 5, Santiago Arcos Editor, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

BERNINI, E., BINDER, T. y SETTON, R. (2013) Un nuevo revisionismo: Conversaciones con Alejandro Fernández Moujan, Nicolás Prividera y Javier Trímboli en Kilómetro 111 Ensayos sobre cine, nro. 11, Santiago Arcos Editor, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

BERNINI, E., CHOI, D., DUPONT, M. y GOGGI, D. (2002) Por un cine menor. Conversaciones con Carmen Guarini, Marcelo Céspedes, Andrés Di Tella y Carlos

Echeverría en Kilómetro 111 Ensayos sobre cine, nro. 3, Santiago Arcos Editor, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

BIRRI, F. (1964) La Escuela Documental de Santa Fe. Ediciones de la Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe. Argentina.

BRENEZ, N. (2014). El cine político hoy: las nuevas exigencias en La Fuga, nro. 16. Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/el-cine-politico-hoy-las-nuevas-exigencias/697>

BRUZZI, S. (2006) New Documentary. Routledge. London.

BUSTOS, G. (2006) Audiovisuales de combate: acerca del video activismo contemporáneo. La Crujía. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

CAMPO, J. (2015) Cine documental: tratamiento creativo (y político) de la realidad. En Revista Cine documental. Nro. 11. Ciudad Autónoma de Buenos Aires

CAMPO, J. (2012), Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política. Editorial Imago Mundi. Buenos Aires.

CHANAN, M. (2003) El documental y la esfera pública en América Latina. En Secuencias. Revista de Historia del Cine. Nro. 18. Madrid.

COLOMBRES, A (2005) Cine, antropología y colonialismo. Ediciones del Sol. Ciudad Autónoma de Buenos Aires

COMOLLI, J. (2007) Ver y poder. Aurelia Rivera. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

COZARINSKY, E (2004) "Letter from Buenos Aires", New Left Review Nro.26, Ediciones Akal, Madrid.

DAICICH; O. (2015) El nuevo cine argentino 1995-2010: vinculación con la industria cinematográfica local e internacional y la sociocultura contemporánea. Editorial Universitaria de Villa María. Córdoba. Argentina.

DE LA PUENTE, M y RUSSO, P. (2007) El compañero que lleva la cámara: cine militante argentino. Editorial Cooperativa Tierra del Sur. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

DI NUBILA, D (1996) La época de oro. Historia del cine argentino I. Ediciones El Jilguero. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

DI TELLA. A (2006) Cine documental y archivo personal. Siglo XXI Editores. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

EGO DUCROT, V. (2009) Sigilo y nocturnidad de las prácticas periodísticas hegemónicas. Una introducción al modelo teórico y metodológico. Intencionalidad Editorial del Centro Cultural de la Cooperación. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

GETINO, O. (2005) Cine argentino, entre lo posible y lo deseable. Editorial CICCUS, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

GETINO, O y VELLEGIA, S (2002) El cine de “las historias de la revolución”. Grupo Editorial Altamira. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

GODARD, J.L, SOLANAS, F., (2016) "Godard por Solanas. Solanas por Godard" en: Cinema Comparat/ive Cinema, Año 1969, Vol. 4, Nro. 9, pp. 15-20

GONZALEZ CASANOVA, M. (2016) “De cómo, cuándo y dónde llegó el cine a nuestra América. (Los dos primeros años)”. Artículo del Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas. Nueva época, vol. XXI, núm. 1, México.

IRIBARREN, M. (compiladora) (2017) La imagen argentina: episodios cinematográficos de la historia nacional. Fundación CICCUS. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

KRIGER, C. (2009) Cine y peronismo. El Estado en escena. Siglo XXI Editores. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

LUSNICH, A.L y KRIGER, C. (1994) Cine argentino en democracia 1983 / 1993. Fondo Nacional de las Artes. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

LUSNICH A.L y PIEDRAS, P. (editores) (2011) Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1969-2009) Nueva Librería. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

LUSNICH A.L., KRIGER, C. y CUARTEROLO A. (2017) Pantallas transnacionales: el cine argentino y mexicano del periodo clásico. Imago Mundi y Cineteca Nacional México. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

MAFUD, L. (2016) La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo (1914-1923) Biblioteca Nacional y Editorial Teseo. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

MANRUPE R. y PORTELA M.L. (1995) Un diccionario de films argentinos I (1930-1995). Corregidor. Ciudad Autónoma de Buenos Aires

MANRUPE R. y PORTELA M.L. (2004) Un diccionario de films argentinos II (1996-2002). Corregidor. Ciudad Autónoma de Buenos Aires

MANVELL, R. (1964), Film, Eudeba, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

MC MAGNUS, J. (1968) Álvarez: Cine y Revolución. Declaraciones en La Habana. En Guardian. 24 de agosto de 1968.

MARRONE, I. (2003), Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino. Biblos. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

NICHOLS, B. (1997) La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental. Paidós. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

NICHOLS, B. (2006) El documental performativo. Trad. Lorna Scott Fox en Sichel, Berta (comp.) Postverité. Murcia. España

NORIEGA G. y PANOZZO M. 40.doc (2016) Una historia del documental argentino en 40 películas. Editorial Margen Izquierdo. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

ORTEGA, M.L. (2005) Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación. En Documental y Vanguardia. Cátedra. Madrid.

PALADINO, D. (2009) Documentalismo y militancia: 2001-2008. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

PEÑA, F.M. y VALLINA, C (1998) El cine como arma. Raymundo Gleyzer y los comunicados del ERP (1971-1972) Arte y política. Mercados y violencia. En Razón y Revolución nro.4: <http://www.razonyrevolucion.org/textos/revr/r/arteyliteratura/ryr4Pena.pdf>

PIEDRAS, P. (2014) El Cine documental en primera persona. Paidós Comunicación Cine. Ciudad Autónoma de Buenos Aires

PRELORAN, J. (2006) El cine etnobiográfico. Editorial Catálogos y Universidad del Cine. Ciudad Autónoma de Buenos Aires

PRIVIDERA, N. (2015) El país del cine: para una historia política del nuevo cine argentino. Editorial Los Ríos. Villa Allende, Córdoba, Argentina.

PRIVIDERA, N (2007) Lo que hacemos con lo que nos han hecho. En revista El Amante, nro. 184, p. 38. Ciudad Autónoma de Buenos Aires

PRIVIDERA, N (2006) Restos en revista El Ojo Mocho, nro. 20, p. 44. Ciudad Autónoma de Buenos Aires

RANCIERE, J. (2005) “La ficción documental: Marker y la ficción de la memoria”, en La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine. Paidós. Barcelona.

REMEDI, C. Apuntes para una historia del cine documental Argentino en DOCACINE. Disponible en <http://www.docacine.com.ar/histar.htm>

RICAGNO, A. (octubre de 2007) La vuelta de la revuelta. Documental político en Argentina: del cine testimonio al nuevo cine militante en DOCACINE. Disponible en <http://docacine.com.ar/articulos.htm>

ROTHA, P. (1939) Documentary Films. Faber and Faber. Londres.

SIBILA, P. (2008) La intimidad como espectáculo. Fondo de Cultura Económica. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

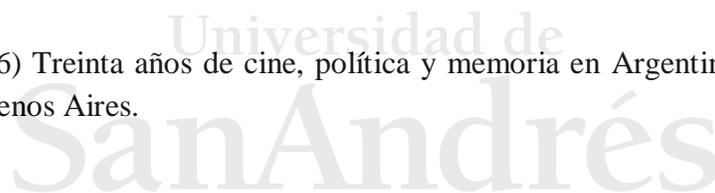
SOLANAS, F. y GETINO, O. (1969) Hacia un tercer cine. Manifiesto. Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/47785176/Hacia-Un-Tercer-Cine-Octavio-Getino-y-Pino-Solanas>

TORRE NILSSON, L. (1965) El realizador es el hueso que sus filmes arrojan. En Revista de Cine, año 1 nro. 1; Instituto Nacional de Cinematografía. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

VAUTIER, R. (2001, Octubre). La seule chose à faire c'était de prendre parti au moyen de l'image en Cahiers du cinema, nro. 561, Editions de l'Etoile. Paris.

WINSTON, B. (2011) La maldición de lo 'periodístico' en la era de lo digital, en LABAKI A. y MOURAO M.D. (comps.) El cine de lo real. Colihue. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

ZARCO, J. (2016) Treinta años de cine, política y memoria en Argentina. Biblos. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.



## **Filmografía analizada del período 2001-2016**

**Alicia y John, el peronismo olvidado** (Argentina, 2008) dirigida por Carlos Castro. Guión de Graciela Maglie y Carlos Castro. Producida por Rolo Azpeitia (90 minutos)

**Argentina latente** (Argentina, 2007) dirigida y guionada por Fernando Solanas. Producida por Fernando Solanas en asociación con Pablo Rovito (100 minutos)

**Cándido López, los campos de batalla** (Argentina, 2005) dirigida y guionada por José Luis García. Producida por Ana Aizenberg, Luis Sartor y Renate Costa (103 minutos)

**Compañero cineasta piquetero** (Argentina, 2002) dirigida por estudiantes de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica. Producida por Proyecto ENERC (14 minutos)

**Control obrero, Brukman la trilogía** (Argentina, 2002) dirigida y producida por el colectivo Kino, Nuestra Lucha integrado por Boedo Films y Contra-imagen (25 minutos)

**Corazón de fábrica** (Argentina, 2008) dirigida y guionada por Virna Molina y Ernesto Ardito. Producida por IDFA Fund / Fondation Alter Ciné (109 minutos)

**El (im) posible olvido** (Argentina, 2016) dirigida y guionada por Andrés Habegger. Producida por Felicitas Raffo y Andrés Longares (81 minutos)

**El etnógrafo** (Argentina, 2012) dirigida y guionada por Ulises Rossell. Producida por Fortunato Films (86 minutos)

**El legado estratégico de Juan Perón** (Argentina, 2016) dirigida y guionada por Fernando Solanas. Producida por CineSur. (103 minutos)

**(h) historias cotidianas** (Argentina, 2001) dirigida por Andrés Habegger. Producida por David Blaustein en asociación con La Mano Producciones Audiovisuales y Zafra Difusión S.A (80 minutos)

**Inundaciones** (Argentina, 2003) dirigida y producida por el colectivo Santa Fe Documenta. (57 minutos)

**La crisis se cobró dos nuevas muertes** (Argentina, 2006) dirigida por Patricio Escobar y Damián Finvarb. Guión de Patricio Escobar. Producida por Patricio Escobar y Marcelo Gonnet Wainmayer para Artò Cine (102 minutos)

**La dignidad de los nadie** (Argentina, 2005) dirigida y guionada por Fernando Solanas. Producida por CineSur (120 minutos)

**La fábrica es nuestra, Brukman la trilogía** (Argentina, 2002) dirigida, guionada y producida por el colectivo Kino, Nuestra Lucha integrado por Boedo Films y Contra-imagen (25 minutos)

**La guardería** (Argentina, 2016) dirigida por Virginia Croatto. Guión de Gustavo Alonso. Producida por Felicitas Raffo, Andrés Longares y Virginia Croatto, en asociación con Lita Stantic (100 minutos)

**La guerra del fracking** (Argentina, 2013) dirigida y guionada por Fernando Solanas. Producida por Cinesur y Asociación Civil Proyecto Sur Cultural (85 minutos)

**La próxima estación** (Argentina, 2008) dirigida y guionada por Fernando Solanas. Producida por CineSur (115 minutos)

**La televisión y yo** (Argentina, 2003) dirigida por Andrés Di Tella. Guión de Andrés Di Tella y Rubén Di Tella. Producida por Cine Ojo. (75 minutos)

**La toma** (Argentina, 2013) dirigida por Sandra Gugliotta. Guión de Sandra Gugliotta y Víctor Cruz. Producida por 16M (68 minutos)

**Los rubios** (Argentina, 2003) dirigida por Albertina Carri. Guión de Albertina Carri y Alan Pauls. Producida por Marcelo Céspedes, Barry Ellsworth, Paola Pelzmajer y Pablo Wisznia (89 minutos)

**M** (Argentina, 2007) dirigida y guionada por Nicolás Prividera. Producida por Nicolás Prividera, Pablo Ratto y Vanesa Ragone (142 minutos)

**Memoria del saqueo** (Argentina, 2004) dirigida y guionada por Fernando Solanas. Producida por CineSur (118 minutos)

**Néstor Kirchner** (Argentina, 2013) dirigida por Israel Adrián Caetano. Guión de Israel Adrián Caetano, Luciana Piantanida y Alejandro Ciancio. Producida por Luis Fernando Navarro y Jorge Devoto para Tochineki Producciones (107 minutos)

**Néstor Kirchner, la película** (Argentina, 2012) dirigida por Paula Luque. Guión de Ricardo Forster, Carlos Polimeni y Paula de Luque. Producida por Luis Fernando Navarro y Jorge Devoto para Tochineki Producciones en asociación con Correo Argentino, Grupo Octubre y Radio Del Plata (110 minutos)

**Obreras sin patrón, Brukman la trilogía** (Argentina, 2003) dirigida y producida por el colectivo Kino, Nuestra Lucha integrado por Boedo Films y Contra-imagen (20 minutos)

**Opus** (Argentina, 2005) dirigida por Mariano Donoso. Guión de Mariano Donoso, Mariano Llinás y Agustín Mendilaharsu. Producida por Mariano Llinás para El Pampero Cine y Storypolis (85 minutos)

**Papá Iván** (Argentina, 2004) dirigida y guionada por María Inés Roqué. Producida por David Blaustein, Angeles Castro, Hugo Rodríguez, Gustavo Montiel Pages (55 minutos)

**Pibe chorro** (Argentina, 2016) dirigida por Andy Testa y Francisco Márquez. Producida por Abelardo Cabrera y Agostina Bryk para Pensar con las Manos y Colectivo Hombre Nuevo (78 minutos)

**Piqueteras** (Argentina, 2002) dirigida, guionada y producida por Malena Bystrowicz, Verónica Mastrosimone y Miguel Magud (44 minutos)

**Pulqui, un instante en la patria de la felicidad** (Argentina, 2007) dirigida por Alejandro Fernández Mouján. Guión de Alejandro Fernández Moujan sobre una idea original de Marcelo Céspedes. Producida por Cine Ojo (85 minutos)

**Tierra sublevada: Oro impuro** (Argentina, 2009) dirigida y guionada por Fernando Solanas. Producida por Fernando Solanas en asociación con Pablo Rovito (92 minutos)

**Tierra sublevada: Oro negro** (Argentina, 2010) dirigida y guionada por Fernando Solanas. Producida por Fernando Solanas y Alejandro Medina (107 minutos)

**Tren blanco** (Argentina, 2003) dirigida y guionada por Nahuel García, Sheila Pérez Jiménez y Ramiro García. Producida por Aquelarre Servicios Cinematográficos (80 minutos)