

POSMILITANTE. UN ANÁLISIS DEL CINE DOCUMENTAL POLÍTICO ARGENTINO RECIENTE

Javier Campo
Universidad de Buenos Aires

En este artículo se analizará un conjunto de films documentales argentinos contemporáneos se procederá dividiendo los diversos usos que en ellos se hicieron de cuatro de los procedimientos, históricamente, más explotados en los films documentales: 1) voz over; 2) archivo; 3) registro de observación; 4) testimonio y entrevista. No resulta un criterio excluyente de secuencias, todas las presentes en los films de este corpus poseen preeminencia de alguno de estos recursos. En el comienzo de cada uno de esos cuatro puntos se establecerán los principales aportes teóricos desarrollados por los teóricos del cine documental sobre cada uno de ellos. Finalmente, en la conclusión, se destacarán las particularidades de este conjunto de documentales argentinos contemporáneos y se esbozarán algunos criterios para su comparación con los films documentales políticos realizados en el período nacional canónico de dicha corriente (1968-1976), dando cuenta de algunas continuidades y rupturas con aquel.

Pocas polémicas se han dado entre investigadores del cine argentino. El momento y las obras que han inaugurado el ciclo de films documentales políticos es una de ellas. El intercambio no ha sido directo, aunque las palabras sí, “en la Argentina, el documental político empieza con la modernidad cinematográfica, [...] con *Tire dié* (Fernando Birri, 1956-1958)”, dice Emilio Bernini (21). “Digámoslo de una vez”, afirma por su parte Clara Kriger, “el documental político argentino no nació con Fernando Birri” (89). Según Kriger, “el documental con voluntad de intervención política nace muy tempranamente en la cinematografía local”, con los “institucionales de propaganda política” que desde la década de 1920 realizan por encargo Max Glücksmann y Federico Valle (89-91).

Si bien Bernini, en el mismo artículo citado, destaca como antecedente a los noticiarios de *Sucesos Argentinos*, indica que “con el documental de la Escuela de Santa Fe, en cambio, se

abre una línea de documentales de corte político y social predominante en el cine argentino desde mediados de los años cincuenta hasta la actualidad, cuyo rasgo compartido es su crítica al *statu quo* dominante” (21-22). *Tire dié* será el film que dé el puntapié a una nueva corriente en el cine nacional. Asimismo, Getino y Velleggia destacan que dicho cortometraje tuvo “una influencia que se haría sentir fuertemente en algunos jóvenes realizadores argentinos (además de los de otras partes de América Latina)” (44). “En la década de 1950 se gestó y profundizó la alianza, crecientemente radical, entre cine, política, ideología y militancia”, indica Ana Amado (22). Este desarrollo progresivo del cine político argentino desde el film de Birri, “el primer exponente histórico –afirma Ana Laura Lusnich– de una inscripción compleja y crítica de la realidad económica y social que viven vastos sectores del país” (28), pasando por “un conjunto de películas realizadas por Humberto Ríos y Nemesio Juárez en la primera mitad de los sesenta, esta situación adquiere centralidad en los films emblemáticos de 1968 y 1969” (Lusnich 28-29). En definitiva, concluye Lusnich, “esta curva ascendente, en la cual la radicalización del medio y del lenguaje cinematográfico origina textos filmicos de suma originalidad y fuerza expresiva, puede interpretarse como un clímax –tal vez el principal– de la tendencia de cine político y social argentino” (29).

No hay que dejar de lado el hecho de que esta vertiente política no fue la única en el período pionero indicado, otros documentales recurrieron a técnicas de observación, relajando el control en el registro y tratando de borrar las marcas de su intervención en las representaciones, como el de tendencia etnográfica –en films de Jorge Prelorán y los iniciales de Raymundo Gleyzer, en los sesenta y setenta, y los grupos Cine Testimonio y Cine Ojo, durante los ochenta– y los de temática artística y experimentales, como los de la serie de cortometrajes financiados por el Fondo Nacional de las Artes.¹

Del recorrido a realizar

En este artículo se analizará un corpus de sesenta films documentales argentinos realizados entre 2007 y 2012. El objetivo de tal estudio es detectar constantes y variantes entre los documentales y entre estos y los realizados en el período considerado como canónico del film político (1968-1976, entre el estreno de *La hora de los hornos* –F. Solanas y O. Getino,

1968– y el golpe militar de marzo de 1976 que empujó al exilio a muchos cineastas y “desapareció” a otros como Raymundo Gleyzer). La selección de este conjunto de films está marcada por su vínculo con la política, sea a través de la documentación de protestas sociales o del montaje de testimonios o material de archivo que rememoran eventos políticos históricos. En cuanto al análisis de los films del período 2007-2012 se procederá dividiendo los diversos usos que en ellos se hicieron de cuatro de los procedimientos, históricamente, más explotados en los films documentales: 1) voz *over*; 2) archivo; 3) registro de observación; 4) testimonio y entrevista. No resulta un criterio excluyente de secuencias, todas las presentes en los films de este corpus poseen preeminencia de alguno de estos recursos. A partir de ellos se puede ejercer un estudio metódico de las continuidades y rupturas entre diferentes grupos de films que otorguen una visión del conjunto de la producción del período seleccionado. En el comienzo de cada uno de esos cuatro puntos se establecerán los principales aportes teóricos desarrollados por los teóricos del cine documental sobre cada uno de ellos. Finalmente, en la conclusión, se destacarán las particularidades de este conjunto de documentales argentinos contemporáneos y se esbozarán algunos criterios para su comparación con los films documentales políticos realizados en el período nacional canónico de dicha corriente (1968-1976), dando cuenta de algunas continuidades y rupturas con aquel.

Documental y política / políticas del documental

Todo film es político “porque tiene una dimensión política –afirma Gustavo Aprea–, observable a partir de su forma de presentar los personajes, los vínculos que establecen entre ellos y la sociedad en que se desarrolla la historia junto con el modo en que aceptan o cuestionan las relaciones de poder” (94). Pero, al mismo tiempo que se advierte esto, los investigadores remarcan que no resulta productiva dicha conceptualización (Getino y Velleggia 16; Piedras 44). Por ello algunos se han abocado intermitentemente a tratar de marcar las fronteras del cine político mirando hacia adentro y afuera. Octavio Getino y Susana Velleggia afirman que es un cine contra-hegemónico con “voluntad de cambio social y cultural” (16). Por ese motivo está caracterizado por “un fuerte descentramiento del propio campo que torna al cine conscientemente permeable a las condiciones extracinematográficas” (Getino y Velleggia

18). Esto no significa que necesariamente “film político” signifique “de intervención política”, sino que la noción implica una representación de cuestiones del mundo social desde un punto de vista político. Es decir, el cine político siempre es “un cine del presente, incluso cuando hable del pasado”, tal como afirma Christian Zimmer (Piedras 57). En algunas ocasiones los films son realizados para favorecer la transformación de las estructuras de poder, en otros para hacer conocer la voz de los marginados; pero en todos los casos el film político pretende que el espectador reflexione (sobre el presente).

Patricia Zimmermann destaca que en el proceso de realización de documentales políticos, generalmente, “todos están comprometidos en las mismas actividades, pero desde diferentes posiciones geopolíticas subjetivas” (90). Es decir que el director y sus protagonistas suelen estar de acuerdo en reclamos, críticas y perspectivas políticas, según Zimmermann. Pero no necesariamente eso es así, existen variados y numerosos ejemplos de films, incluso documentales argentinos que serán analizados aquí, en los que algunos protagonistas son los antagonistas, los representantes de ese “otro” mundo político. Por otra parte, Ana Amado maneja 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” (10). Aquí se considerará documental político a aquellos films que refieren a la esfera política de modo directo: alusiones a personajes, partidos y problemáticas sociales reales, independientemente de la inserción del film en estructuras políticas y la perspectiva política sostenida. Aunque resulta necesario remarcar que, si bien no todos los documentales analizados son “contra-hegemónicos”, siguiendo la definición de Getino y Velleggia (2002), no hay ninguno que esté sosteniendo posturas ni siquiera ligeramente favorables a las Fuerzas Armadas, el imperialismo o la violencia del sistema.

La voz *over*

La voz *over* en el cine documental político argentino contemporáneo tiene la particularidad de hacernos “creer que estamos oyendo la historia o la realidad hablándonos a

través del film, pero lo que escuchamos es la voz del texto, incluso cuando esa voz trata de difuminarse a sí misma”, afirma Bill Nichols (52). Pero la voz *over* del narrador no tiene siempre el mismo tono, la voz “menos autoritativa”, más reflexiva y dubitativa, “genera un efecto diferente en el espectador” (Nichols 55). Si bien desde los comienzos del cine documental el uso de la voz *over* guarda un carácter sobrio que sostiene la autoridad del realizador sobre imágenes y sonidos, las tonalidades de la misma pueden estar sugiriendo un discurso menos controlado, más abierto. Patricia Zimmermann destaca que generalmente los “textos que son más pesados en argumentación, información, persuasión y exposición antes que críticos con la forma de representación asumida” son característicos en la vertiente del documental político, aquellos que “exponen la posición del enemigo” (103). La voz *over* utilizada para “argumentar y movilizar” es propia de los “viejos campos de batalla del documental independiente”, léase anterior a los noventa (Zimmermann 105). La voz en el documental parece encontrar un punto en el cual “pierde el sentido de jerarquía” con los testimonios de terceros, el realizador parece estar indicándonos que ya no controla esas palabras, que la voz ya no es de autoridad (Nichols 56).

El uso de la voz *over* en los documentales recientes no reviste el mismo carácter ni guarda el mismo tono que la de los noticiarios cinematográficos de mediados del siglo XX o de los films políticos pos 1968. Otras inflexiones matizan los visos autoritarios que tradicionalmente identificaron a este recurso ampliamente utilizado en los documentales políticos argentinos hasta, al menos, la irrupción del video en los noventa. Sin embargo, a veces regresa como un reflujó. En *Los 100 días que no conmovieron al mundo* (2009, Vanessa Ragone, <https://www.youtube.com/watch?v=MSMU3KbKat4>), *Tupac Amaru, algo está cambiando* (2012, Magalí Buj y Federico Palumbo, https://www.youtube.com/watch?v=LiBjJ_I7GY) y *La Santa Cruz, refugio de resistencia* (2009, María Cabrejas y Fernando Nogueira, <https://www.youtube.com/watch?v=yWTqpAjm1RI>) se utilizan voces formales que presentan, informan y elaboran conclusiones sobre los temas de los films. Pero si se considera que el corpus aquí estudiado es de alrededor de sesenta films, estos tres constituyen un ínfimo porcentaje.

Un uso de la voz *over* que, sin dejar de ejercer la autoridad sobre la narración, se presenta como más distendida es el que presenta como modelo Fernando Solanas desde *Memoria del saqueo* (2003, <https://www.youtube.com/watch?v=GgHsLx00oxs>), el film que inició su serie de documentales sobre el estado de la situación del país y que en diez años produjo siete films (la misma cantidad que hizo en sus primeros veinticinco años de carrera). *La próxima estación* (2008, Fernando Solanas, <https://www.youtube.com/watch?v=fcRwa2srWlQ>), *Tierra sublevada: oro impuro* (2009, Solanas, <https://www.youtube.com/watch?v=Cl8wmDizLWo>) y *Tierra sublevada 2: oro negro* (2011, Solanas, <https://www.youtube.com/watch?v=fsOosl2Q4DI>) son los tres documentales que ingresan en este corpus temporal y que desarrollan un uso de la voz del director como directriz que, pausada y metódicamente, guía al espectador hacia las tesis defendidas por el prolífico cineasta. Las imágenes que acompañan su relato son, generalmente, las de situación, registradas por sus eximios camarógrafos, como Rino Pravatto y Alejandro Fernández Mouján. De un estado de las cuestiones que indica un balance negativo de la realidad nacional a conclusiones que señalan que, sin embargo, hay esperanza (si se realiza lo que el director propone), el procedimiento lógico que presentan estos documentales no se diferencia del utilizado en aquel primer film canónico (*La hora de los hornos*, 1968, Octavio Getino y Fernando Solanas). Aunque la configuración estética de éstos y de aquel difícilmente puedan dar cuenta de un desarrollo progresivo.

También es posible encontrar relatos de directores que orientan el visionado en *Octubre Pilagá, relatos sobre el silencio* (2010, Valeria Mapelman, <http://www.octubrePilaga.com.ar/lapelicula.html>, <https://www.youtube.com/watch?v=-RrW15G2kl>) y *Awka Liwen, rebelde amanecer* (2010, Mariano Aiello, Kristina Hille y Osvaldo Bayer, <https://www.youtube.com/watch?v=EaL0DOF825Q>). Mientras este último es comandado por la presencia de la voz de Bayer de punta a punta (algo así como un desglose de sus estudios sobre el genocidio de los pueblos originarios), el film de Mapelman presenta aristas destacables para el documental contemporáneo. Se trata de un film político y no de uno etnográfico porque, si bien recupera eventos acaecidos al pueblo pilagá con el auxilio de los testimonios de miembros de la comunidad en su propio idioma y lugar de residencia, la

directora no se propone indagar en las costumbres culturales de ellos sino, únicamente, en la masacre que sufrieron en 1947.² La voz de la directora informa sobre los eventos y reflexiona sobre los perpetradores promoviendo una crítica directa al primer gobierno peronista, aunque sin establecer paralelos con los del mismo signo partidario posteriores. Su relato, sin dejar de ser una voz de autoridad, sin dejar de ser una denuncia, es cálido.

Otro conjunto de directores han preferido incluir su voz solamente para presentar el tema y algunos detalles de la producción del film. *Che, un hombre nuevo* (2010, Tristán Bauer, <https://vimeo.com/38526774>), *Los resistentes* (2010, Alejandro Fernández Mouján, <https://www.youtube.com/watch?v=F7X8Ou6bQW8>) y *Cuentas del alma, confesiones de una guerrillera* (2012, Mario Bomheker, <https://www.youtube.com/watch?v=79mmAHrjN48>) comienzan con la narración *over* de sus directores, una marca biográfica que no deja de ser relevante por tratarse de tres realizadores de dilatada trayectoria autoral en el cine documental argentino. Bauer presenta las particularidades de su visita a una oficina del Ejército boliviano donde aún se conservan ocultos elementos pertenecientes a Ernesto Guevara; Fernández Mouján indica que el film resultó de un encargo de un grupo de miembros de la resistencia peronista e informa sobre los detalles históricos de la misma; mientras Bomheker relata sobre su encuentro con la historia de Miriam P, una guerrillera del Ejército Revolucionario del Pueblo arrepentida, y los pormenores que lo llevaron a entrevistarla en Israel. *4 de julio: La masacre de San Patricio* (2008, Juan Pablo Young y Pablo Zubizarreta) contiene la voz de Julio Chávez que lee fragmentos del diario de Alfie Kelly, sacerdote palotino asesinado en dicha masacre de 1976, que relata sobre la historia de la congregación y los sucesos que desencadenaron en ese hecho sangriento. Pero quizás sea *Rompenieblas, una historia de psicoanálisis y dictadura* (2009, Gustavo Alonso, <https://vimeo.com/32168439>) el film que de forma más original integre la voz *over* en primera persona al desarrollo narrativo. Una voz femenina, alter ego del director, indica: “no quería un documental más sobre la dictadura”, mientras las actividades de producción son representadas. Aunque el discurso sostenido en el film indica que, supuestamente, el realizador no está politizado, que no le interesa desarrollar cuestiones sociales problemáticas, atraviesa tópicos caros a la sensibilidad de un grupo profesional

progresista, aunque solo en apariencia. Un documental político, en definitiva, que también indica que estéticamente no todo ha sido dicho.

Por último es necesario mencionar tres films que introducen desarrollos experimentales de la voz *over*: *Alicia y John, el peronismo olvidado* (2009, Carlos Castro, <https://vimeo.com/73504706>), *Vienen por el oro, vienen por todo* (2011, Pablo D'Alo Abba y Cristian Harbaruk, <https://www.youtube.com/watch?v=-y3Ayu97DKY>) y *SMO, el batallón olvidado* (2011, Marcelo Goyeneche, <https://vimeo.com/40179399>). Los encargados de informar sobre la biografía de Eguren y Cooke son los actores Carlos Portaluppi y Ana Celentano en el film de Castro. Caracterizados, se desplazan por el set sin dejar de lado su asombro por esas historias de vida; persona (Portaluppi y Celentano) y personaje (John y Alicia) se confunden en un serpenteo entre el *in* y el *off*. En el caso de la película de D'Alo Abba y Harbaruk es la voz de Julieta Díaz la que introduce un excursu poético que se vuelve informativo promediando el film, acompañado por una ilustración que presenta la minería a cielo abierto como perjudicial. Mientras es el escritor Guillermo Saccomanno quien presta su voz (e imagen, aunque no habla en *in*) para la lectura de un diario de un colimba (su texto "Bajo bandera"), acompañada por una animación. Tres tipos de caracterizaciones que dan cuenta de diferentes usos de la voz *over* en el documental contemporáneo y que tratan de eludir el típico relato formal densamente informativo, marca de autoridad.

El archivo

Las definiciones de "montaje" se reproducen en la historiografía del cine tan prolíficamente que resulta prácticamente imposible reunir las aquí. Jean Mitry prefiere simplificar los términos: "El montaje consiste en poner una tras otra las escenas rodadas empalmándolas como corresponde y otorgando a cada una el tiempo que le conviene" (422). El teórico francés destacaba que "se trata de una de las operaciones capitales del arte cinematográfico", debido a que de ella depende el sentido y el ritmo del film (422).

Según Marc Ferro el concepto de film de compilación sólo debe ser aplicado si "la película está constituida de *punta a punta* por temas de noticiario [...] puesto que éste se trata de la yuxtaposición de elementos ya montados" (93). Yendo más allá de las fronteras que traza

Ferro al concepto, William Wees destaca que en el film de compilación el material “se reelabora de alguna manera para hacer resaltar sus implicaciones más profundas” (125). Entre ambos polos –la yuxtaposición “objetiva” de material de archivo noticioso y su reelaboración–, se pueden ubicar las secuencias de compilación histórica de los documentales que aquí tratamos. Estos se presentan como transparentes, como reflejo de lo real, pero funcionan ideológicamente de acuerdo al contexto sociopolítico en el que se realizan. Rebajando las pretensiones objetivistas la mejor definición de film de compilación sigue siendo la del primero que teorizó sobre el mismo. Jay Leyda lo caracterizaba como: “aquel que comienza en la mesa de montaje, con films ya existentes [...] Sin dudas, ‘documental’ y ‘compilación’ tienen un elemento en común: la manipulación de la realidad. Esta manipulación, no importa cual sea su intención, trata de mantenerse oculta para que el espectador vea solamente la ‘realidad’” (9-10).

Las inclusiones del material de archivo pueden promover una variedad de usos y ser de diferentes procedencias. En el cine documental político argentino realizado entre 2007 y 2012 la compilación de imágenes y sonidos de factura ajena exhibió una pluralidad de matices. Aunque el uso clásico del material de archivo como “comodín” que ilustra lo expresado en la banda de sonido siguió estando frecuentemente presente. En *Hacer patria* (2007, David Blaustein, <http://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-227098/trailer-19537843/>), *Norma Arrostito, la Gaby* (2007, Luis César D’Angiolillo, <https://www.youtube.com/watch?v=a-f2FPUGsOs&list=PLF7D3DEC25AF88E5F>), *Alicia y John, el peronismo olvidado* (2009, Carlos Castro), *Tierra sublevada: oro impuro* (2009, Fernando Solanas) y *Tierra sublevada 2: oro negro* (2011, F. Solanas) se presentan secuencias con material de archivo visual de noticiarios cinematográficos y publicaciones gráficas que ilustran el parlamento asertivo de la voz *over*. Las imágenes de los mismos han sido utilizadas en gran cantidad de films; un espectador avezado, o no tanto, en este tipo de producciones las puede reconocer fácilmente. Pero también en *1973, un grito del corazón* (2008, Liliana Mazure, <https://www.youtube.com/watch?v=FZzQTE97yrE>) y *Porotos de soja* (2009, David Blaustein y Osvaldo Daicich, <https://www.youtube.com/watch?v=-kaJq2fqa3U>) se presentan imágenes de un período sumamente representado, la dictadura militar 1976-1983, pero inéditas. En el film de Mazure son los fragmentos de movilizaciones

registrados en cinta de 8 milímetros, mientras que en el largometraje de Blaustein y Daicich lo es el archivo de entrevistas a funcionarios de la dictadura que dan cuenta del cambio en el modo de producción campesina comandada por *pooles* de siembra transnacionales.

La televisión se ha constituido en un banco de imágenes para buena parte de los documentales que trabajan un período histórico reciente; inclusive, bien analizadas, pueden hasta servir como evidencia que afirme o contradiga testimonios. Este uso es acendrado en *El Rati Horror Show* (2010, Enrique Piñeyro, <https://www.youtube.com/watch?v=u4PcG8S0TI>), un film compuesto, aproximadamente, en un cincuenta por ciento por fragmentos de noticieros televisivos sobre la llamada Masacre de Pompeya, en la que fue involucrado por la policía y hallado culpable Fernando Carrera. Allí las imágenes de la escena del crimen registradas por la televisión sirven como prueba judicial/documental para Piñeyro. Asimismo en *La próxima estación* (2008, Fernando Solanas) y *La cocina, en el medio hay una ley* (2011, David Blaustein y Osvaldo Daicich) se recuperan imágenes de archivo que, en el primer caso, presentan incidentes ferroviarios y quejas de usuarios que derivaron en rotura y quema de trenes, mientras que en el segundo son montadas imágenes, con sonido original, para estructurar un contrapunto entre los grupos de poder en torno a los debates por la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual. Finalmente, *Orquesta roja* (2010, Nicolás Herzog, <https://www.youtube.com/watch?v=YpfyA-cLCws>) monta imágenes de un evento fallido, tragicómico, en el que un grupo de piqueteros de Concordia (Entre Ríos) se hizo pasar por un grupo guerrillero para ganar visibilidad, objetivo que lograron ampliamente, pero terminaron presos. El material televisivo de *Crónica TV*, canal en el que transmitieron su puesta en escena, y de otros medios permite recordar aquel evento de principios del siglo XXI.

En otros casos se recuperan videos no profesionales que, por su valor documental, se pueden ubicar en la línea del registro aficionado de Abraham Zapruder.³ *Corazón de fábrica* (2008, Virna Molina y Ernesto Ardito, <https://vimeo.com/55379683>) y *Mosconi, abriendo los caminos de la resistencia y la dignidad* (2011, Lorena Riposati, http://www.dailymotion.com/video/xkw891_mosconi-abriendo-los-caminos-de-la-resistencia-y-la-dignidad_news) cuentan con las imágenes en video de los primeros piquetes de ruta de Neuquén y Salta, respectivamente. Por otra parte, en el film de Molina y Ardito se montan

imágenes de las asambleas sindicales en las cuales se percibe el paulatino debilitamiento de la “burocracia” sindical entre los ceramistas neuquinos. En *Los 100 días que no conmovieron al mundo* (2009, Vanessa Ragone) se montan imágenes de video aficionado de las calles de Ruanda tomadas durante los días en que se estaba perpetrando el genocidio: calles con pilas de muertos mutilados y patrullas de hombres armados con machetes ocupan la banda de imagen. En todos estos casos, por el carácter del registro no se trata de productos estéticos sublimes, aunque sí de imágenes de alto valor documental.

La presencia de material de archivo en algunos de estos documentales reviste especial importancia cinematográfica por diferentes motivos. Por tratarse de imágenes de y sobre los protagonistas de los films que no se habían difundido con anterioridad, en *Fragmentos rebelados* (2009, David Blaustein) e *Imagen final* (2009, Andrés Habegger). En el film de Blaustein se montan imágenes tomadas por Enrique Juárez, cineasta desaparecido en 1976, y de éste en labores periodísticas. Mientras que en la película de Habegger se ve a Leonardo Henrichsen en el desarrollo de sus labores de camarógrafo, fragmentos de los informes que realizó para la televisión sueca sobre Latinoamérica (revisten especial interés para nuestro caso las imágenes del retorno de Perón) y, desde ya, esos últimos fotogramas rodados antes de que, sin dejar de filmar, fuese asesinado en los prolegómenos del golpe de Augusto Pinochet. Su imagen final.⁴ Por otro lado, en *M* (2007, Nicolás Prividera, <http://www.cinemargentino.com/films/914988720-m>) y *Néstor Kirchner, la película* (2012, Paula de Luque, <https://www.youtube.com/watch?v=LNvnGF2GRNQ>), aunque se trata de dos documentales no comparables en cuanto a su temática y procedimientos formales, se presentan imágenes de archivo personal que ilustran sobre el costado más sensible de los protagonistas. Mientras que en *SMO, el batallón olvidado* (2011, Marcelo Goyeneche), *La palabra empeñada* (2011, Juan Pablo Ruiz y Martín Masetti, http://www.dailymotion.com/video/x1001e7_la-palabra-empenada_news) y *Memoria para reincidentes* (2012, Violeta Bruck, Gabriela Jaime y Javier Gabino, <https://www.youtube.com/watch?v=g5mbc36n1DQ>) se presentan distintos usos del archivo que, en todos los casos, resultan novedosos. El film de Goyeneche es, probablemente, aquel que monta imágenes y sonidos de la más variada procedencia (de un film de ficción en que

actúa Carlitos Balá a documentales sobre el nazismo) y con tratamientos disímiles. Es para destacar la intervención de las imágenes, algo absolutamente anormal para el conjunto de estos films: es montada la secuencia de *La batalla de Argelia* (1966, Gillo Pontecorvo) en la que el General instructor proyecta un film para la identificación de los guerrilleros de la Kasbah, y en el recuadro de la pantalla se ven otras imágenes, de movilizaciones en las que se divisan banderas de Montoneros y otras organizaciones argentinas. El archivo dentro del archivo. El film de Ruiz y Masetti, quien es el nieto del protagonista del film (Jorge Masetti) pero no explicita mediante palabras o imágenes dicha condición, contiene el sonido de archivo de las entrevistas que le realizara Masetti a Fidel Castro y Ernesto Guevara en la Sierra Maestra en 1958. Mientras que el film de Bruck, Jaime y Gabino fue promocionado como un documental con material de archivo inédito del Villazo, el Viborazo y las huelgas y tomas fabriles de la primera mitad de los setenta (quizás con el interés de fundamentar el porqué de otro film histórico sobre la política y la militancia en los setenta) y, efectivamente, su principal valía son dichos fragmentos.

Por último, *Ellos se atrevieron. La revolución rusa de 1917* (2007, Contraimagen, <https://vimeo.com/32540146>) y *Los ojos cerrados de América Latina* (2009, Miguel Mirra, https://www.youtube.com/watch?v=_yk06I3WYDE) son films de compilación que en el primer caso se presenta como un *collage* de imágenes de la revolución rusa con el acompañamiento sonoro de la lectura de textos de teóricos marxistas, como Vladimir Lenin o Rosa Luxemburgo, por Eduardo Pavlovsky; y en el caso del film de Mirra se montan fragmentos de films latinoamericanos sobre la depravación, el deterioro y la contaminación del medio ambiente, con su sonido original. En los dos casos se hace presente la autoridad de los directores solo gracias a las elecciones del montaje. *Che, un hombre nuevo* (2010, Tristán Bauer), resulta un film singular porque a diferencia de otros documentales sobre Ernesto Guevara, u otros revolucionarios latinoamericanos, no contiene entrevistas, sino material de archivo pocas veces visto u oído (presenta por primera vez la cinta que Guevara les grabó a su mujer e hijos como mensaje final en la selva boliviana), lo que lo vuelve, salvo por la introducción ya analizada en el apartado anterior, un film de compilación.

Registro directo

En Latinoamérica el registro directo ha tenido un derrotero poco feliz, inclusive el cine etnográfico no ha sostenido (en referencia, sobre todo, al caso argentino) una tradición que le diera la relevancia que sí posee en el hemisferio norte. En parte porque para los realizadores latinoamericanos en el período formativo de la cinematografía documental en los sesenta, en medio de militancias políticas diversas, lo consideraron “insuficientemente reflexivo, débil en sus capacidades para el análisis y la denuncia”, como destaca María Luisa Ortega (23). Y, probablemente, también porque luego del período de dictaduras (comunes a casi todos sus países), en las transiciones democráticas los testimonios sobre las atrocidades, las políticas implementadas y la derrota de proyectos de transformación social ganaron los favores de un público ávido de palabras sobre el período de las mayores cisuras de América Latina en el siglo XX. En tal orden de prioridades, el registro directo y la observación fueron dejados en un lugar marginal de la producción documental. Hacer un film sin predominio de voz *over* o testimonios fue asimilado durante mucho tiempo con el desdén despolitizador de artistas desligados de compromisos sociales. Teniendo en cuenta que el documental en América Latina se extendió de la mano de proyectos políticos más o menos radicales, decir “cine documental no comprometido” fue, durante mucho tiempo, un oxímoron.⁵

Una característica recorrió la vertiente del –canónico– directo norteamericano, el registro de procesos o acciones en espacios delimitados. Documentales sobre la grabación de un disco, sobre la gira de una banda de rock o una campaña presidencial encontramos por doquier en las filmografías de Albert y David Maysles, Robert Drew, Richard Leacock y Don Alan Pennebaker y, por otra parte, films de observación de las acciones imprevistas dentro de instituciones en los documentales de Frederick Wiseman. Asimismo existe un interés en pesquisar lo ocultado por años o de desenhebrar una trama política haciendo uso del registro de observación en *M* (2007, Nicolás Prividera), *Imagen final* (2009, Andrés Habegger), *El Rati Horror Show* (2010, Enrique Piñeyro), *Rawson* (2012, Nahuel Macesich y Luciano Zito, https://www.youtube.com/watch?v=luNwITnAA_U). La particularidad de esos documentales argentinos recientes es que todos ellos contienen secuencias de observación en las que un investigador, generalmente el director, salvo en el caso de *Imagen final* en donde es un

periodista chileno, indaga a supuestos implicados en sucesos trágicos: la desaparición de la madre del director durante la dictadura militar en el film de Prividera, el paradero del asesino de Henrichsen en el de Habegger, la corrupción policial/judicial detrás del caso de la Masacre de Pompeya en *El Rati Horror Show* (con un gran despliegue de instrumental tecnológico en la puesta en escena) y la búsqueda de información sobre la militancia durante los setenta por Nahuel Macesich en la ciudad de Rawson (al estilo de otro patagónico, Esteban Buch, investigador protagonista de *Juan, como si nada hubiera sucedido* –1987, Carlos Echeverría–, <https://www.youtube.com/watch?v=AhUdDnKvCI>).

Resulta típica la inclusión de planos sobre manifestaciones, protestas y actos callejeros en los documentales políticos argentinos contemporáneos. Pero en algunas ocasiones se trata de escenas o secuencias completas en las que se montan los registros de masas congregadas. En *Putos peronistas, cumbia del sentimiento* (2012, Rodolfo Cesatti, <https://www.youtube.com/watch?v=EHOt4qgMOs>) y *El día más frío del año* (2012, Natalia Bacalini y Maximiliano Ezzaoui, <https://vimeo.com/45191091>) las marchas ocupan un espacio significativo. Pero a diferencia de estos, en otras ocasiones el registro documenta situaciones de tensión, como los piquetes reprimidos, *Mosconi, abriendo los caminos de la resistencia y la dignidad* (2011, Lorena Riposati), la discusión en asambleas de obreros, *Corazón de fábrica* (2008, Virna Molina y Ernesto Ardito), y las protestas contra un gobernador y el plebiscito que dividió a una ciudad, *Vienen por el oro, vienen por todo* (2011, Pablo D’Alo Abba y Cristian Harbaruk). En este último caso se registra cómo, progresivamente, Esquel se va polarizando en torno al conflicto entre el “sí” y el “no” a la mina de oro que se pretendió instalar allí. Por último, *D-Humanos, nuestros derechos* (2011, Mariana Arruti, Javier De Silvio, Carmen Guarini, Andrés Habegger, Pablo Nisenson, Miguel Pereira, Lucía Rey y Rodrigo Paz, Ulises Rosell, Andrea Schelleberg, https://www.youtube.com/watch?v=FSgiSDOO_YA) se trata de un film colectivo conformado por cortos de todos los directores mencionados que contienen mayormente secuencias de observación. Arruti, Rosell, Nisenson y De Silvio presentan capítulos en los que se apela al registro de una olla popular, un cruce fronterizo, los ámbitos privados de dos niñas de diferentes clases sociales y un fotomontaje de pintadas callejeras, respectivamente. En otros dos casos se presentan actos conmemorativos sobre la colocación de

baldosas que recuerdan espacios de circulación de desaparecidos (Guarini) y protestas de los responsables de comedores infantiles que no reciben la atención esperada del gobierno de la ciudad de Buenos Aires (Habegger).

En otras ocasiones las escenas de registro directo solo sirven como una ilustración, una viñeta que permite despejar o reflexionar al espectador entre densos bloques de parlamentos. Ello ocurre en *Awka Liwen, rebelde amanecer* (2010, Mariano Aiello, Kristina Hille y Osvaldo Bayer) y *Octubre Pilagá, relatos sobre el silencio* (2010, Valeria Mapelman) cuando, en ambos films, se presentan imágenes de ceremonias indígenas sin información y desligadas de la trama narrativa. Asimismo, en *Fragmentos de una búsqueda* (2010, Pablo Milstein y Norberto Ludin) y *Néstor Kirchner, la película* (2012, Paula de Luque) se insertan planos de la hija de Marita Verón jugando, cantando o durmiendo, en el primer caso, y de los testimoniantes con música en la banda de sonido, en el film de De Luque.

Finalmente, también se destaca un tipo de registro que lejos del directo presenta una puesta en escena fuertemente estructurada, que en algunos casos se trata, lisa y llanamente, de escenas de ficción. En algunos documentales los mismos protagonistas / entrevistados recrean escenas de su vida, como en *Rosa patria* (2009, Santiago Loza) y *Orquesta roja* (2010, Nicolás Herzog). En el film de Loza, además, recitan poemas de Néstor Perlongher, protagonista principal de la cinta. Mientras en el documental de Herzog el militante protagonista se presta a un final apoteósico en el que quema gomas en un camino, montado con el tema “Post crucifixión” de Pescado rabioso. En todos estos films las referencias de la puesta en escena son explícitas, los objetos técnicos entran desencuadrados en campo: tachos de luz, micrófonos, cámaras auxiliares, etc. También es el caso de *Rompenieblas, una historia de psicoanálisis y dictadura* (2009, Gustavo Alonso) y *Alicia y John, el peronismo olvidado* (2009, Carlos Castro), en los que los actores juegan sus roles, y salen ocasionalmente de ellos. *Norma Arrostito, la Gaby* (2007, Luis César D’Angiolillo) y *1973, un grito del corazón* (2008, Liliana Mazure) contienen escenas de ficción que se diferencian formalmente del registro de entrevistas que llevan adelante esos documentales, funcionan como insertos que recrean las historias relatadas. Un caso atípico en este conjunto, y en general para el documental político argentino, es el de *Tierra de los padres* (2012, Nicolás Prividera, https://www.youtube.com/watch?v=K_sKtTlgo2k),

un film realizado apelando a registro directo, la cotidianidad de los trabajos de mantenimiento del cementerio de La Recoleta, y observación puesta en escena caracterizada por la lectura en *in* de fragmentos de textos históricos célebres sobre la violencia política en la Argentina.⁶ Salvo en este caso, la excepción que confirma la regla, ninguno de los films del corpus han sido realizados apelando íntegramente al recurso del registro directo. Procedimiento aún pendiente de ser explorado en profundidad por el documental político argentino. Los setenta siguen estando presentes no sólo temática sino también estéticamente.

Testimonio y entrevista

Paul Ricœur se pregunta “¿hasta qué punto es fiable el testimonio?”, para responder que “la especificidad del testimonio consiste en que la aserción de realidad es inseparable de su acoplamiento con la autodesignación del sujeto que atestigua. De este acoplamiento procede la fórmula tipo del testimonio: yo estaba allí” (209-211). La presencia es inseparable del valor de verdad que adquiere el testimonio amarrado al testimoniante, por ello los testimonios en los documentales están en *in*, más allá de que se intercalen imágenes que dejen momentáneamente en *off* al relato. Pero testimonio no significa “entrevista”: “lo que se pone por delante en todos estos casos, más que la exposición de información (entrevista), es la transmisión de una experiencia” (Aprea 126). El testimonio en el cine puede hacer lo que la literatura no, según Kristi Wilson y Tomás Crowder-Taraborrelli, la conjunción de imagen y sonido “tiene la extraordinaria habilidad para representar el proceso del trauma [...] Entonces, el film opera como un vehículo de duelo y memoria” (viii-xi-15). Generalmente los films que más uso hacen de los testimonios son aquellos que relatan sucesos del pasado, traumáticos; los documentales realizados en la transición democrática en la Argentina, por ejemplo, comenzaron a explorar este procedimiento en profundidad. Por último, Ricœur reproduce la llana definición de Renaud Dulong: “Un relato autobiográficamente certificado de un acontecimiento pasado” (2008: 210).

Sin dudas la delegación de la autoridad enunciativa en la voz de otros se trata del procedimiento más utilizado en el documental argentino desde mediados de los noventa. Particularmente para el segmento 2007-2012 esto está remarcado, el 90 % de los films cuentan

con segmentos de entrevistas y testimonios. Y la mayoría están íntegramente montados urdiendo únicamente la palabra de los protagonistas. Aunque ello no significa necesariamente que haya una pluralidad de perspectivas presentes en cada film, inclusive algunos de ellos construyen un relato unilateral cerrado. Los films producidos por los grupos que comenzaron con el movimiento del video-activismo presentan certezas a través de las entrevistas: *Yo pregunto a los presentes...* (2007, Alejandra Guzzo, <https://www.youtube.com/watch?v=Q8aYH2cIRsE>) y *En la boca del león* (2007, Cine Insurgente). No proponen un recorrido que problematice sobre diferentes posturas en torno a un conflicto, sino que parten de y sostienen una perspectiva determinada. *Hechos, no palabras. Los derechos humanos en Cuba* (2008, Carolina Silvestre, <https://www.youtube.com/watch?v=Eyi68sNofbl>) y *Tucumán, operativo independencia* (2009, Dante Fernández) se presentan como una defensa de las políticas sociales de Cuba y de la lucha armada de los setenta, respectivamente. Los entrevistados son en estos casos miembros de los grupos en estado de cuestionamiento, funcionarios cubanos y cuadros del ERP, en los films de Silvestre y Fernández. Tampoco en estos casos se encuentra una voz disidente.

Diferente es el caso de otros films que recorren los senderos espiralados de un proceso político del presente sin matizar sus aristas problemáticas. *La nación mapuche* [sic] (2008, Fausta Quattrini, <https://www.youtube.com/watch?v=2rcCKX-Ywxi>), *Corazón de fábrica* (2008, Virna Molina y Ernesto Ardito) y *Vienen por el oro, vienen por todo* (2011, Pablo D'Alo Abba y Cristian Harbaruk) montan testimonios contradictorios. En los films de Quattrini y Molina-Ardito se presentan relatos sobre los conflictos de poder de los pueblos originarios pero también está la voz de aquellos empresarios que poseen las tierras reclamadas, o las disidencias al interior del movimiento de recuperación de fábricas mediante la palabra de los obreros, respectivamente. Pero estos contrapuntos en el montaje de relatos de los antagonistas probablemente esté más acentuado en el film de D'Alo Abba y Harbaruk, debido a que las posturas de quienes están a favor y en contra de la instalación de la mina de oro en Esquel poseen fuerza lógica. Unos argumentan que el medioambiente se verá afectado irreversiblemente, mientras otros destacan que con la instalación de la mina se paliará la alta desocupación en la zona; "claro, que les importa si hay dos mil o tres mil que no comen", se

queja una mujer contra los protestantes. De todas maneras, este último tipo de entrevistados son levemente ridiculizados mediante el montaje (la mujer que dijo esa frase, por ejemplo, luego es filmada en una peluquería haciéndose la permanente y entablando conversaciones banales).

Por otra parte es posible agrupar a los films según su entramado de relatos pretenda representar cuestiones de largo recorrido histórico y generales o que, por otra parte, presenten un balance acotado en el tiempo. En el primer caso se trata de documentales que presentan la voz de eruditos: profesionales que tienen un conocimiento profundo de los temas y se expresan generalmente mediante el uso de un lenguaje técnico. Los tres films de Fernando Solanas, *La próxima estación* (2008), *Tierra sublevada: oro impuro* (2009) y *Tierra sublevada 2: oro negro* (2011), que aquí se analizan se caracterizan por ello. En estos casos se trata siempre de entrevistas y no de testimonios, no se habla de experiencias personales sino que se expresa un conocimiento particular sobre las cuestiones tratadas. Tal es el caso también de *Awka Liwen, rebelde amanecer* (2010, Mariano Aiello, Kristina Hille y Osvaldo Bayer), *1973, un grito del corazón* (2008, Liliana Mazure), *Alicia y John, el peronismo olvidado* (2009, Carlos Castro) y *SMO, el batallón olvidado* (2011, Marcelo Goyeneche). Aunque el film de Aiello, Hille y Bayer trate sobre las problemáticas históricas de los pueblos originarios, son los estudiosos extranjeros de las comunidades indígenas los que hacen avanzar el relato. Si bien en los films de Mazure, Castro y Goyeneche hay testimonios de quienes vivieron los años del florecimiento de la militancia política en la Argentina, aquellos que frecuentaron a Cooke y Eguren y ex colimbas, la palabra de los eruditos en situación de entrevista lleva buena parte del discurso. La palabra autorizada sostiene el peso sobre el que se hacen descansar esas expresiones. Los testimonios se recuestan sobre las entrevistas.

Con respecto a los documentales políticos que se dedican a eventos particulares de la historia para escudriñarlos en profundidad se puede decir que son mayoría entre los realizados recientemente (2007-2012). Las grandes historias a las que aspiró buena parte del documental de los ochenta, y siguen produciéndose generalmente para su emisión televisiva, van dejándose de lado. El recuerdo de la militancia en un pequeño poblado campesino, *Regreso a Fortín Olmos* (2009, Patricio Coll y Jorge Goldenberg, <https://www.youtube.com/watch?v=66vueJZ8E0M>),

una matanza de curas palotinos, *4 de julio: La masacre de San Patricio* (2008, Juan Pablo Young y Pablo Zubizarreta) o la particular historia de una militante rasa contada únicamente por ella misma, *Cuentas del alma, confesiones de una guerrillera* (2012, Mario Bomheker). Un dato que se destaca es que, si bien se advierte un quiebre formal y temático con los documentales realizados hace más de veinte años, los sesenta/setenta siguen siendo, como lo eran en las décadas del ochenta y noventa, una usina de argumentos narrativos. Las historias de artistas y periodistas asesinados o desaparecidos, más o menos militantes cada uno de ellos, en *Imagen final* (2009, Andrés Habegger), *Rosa patria* (2009, Santiago Loza), *Fragmentos rebelados* (2009, David Blaustein) y *La palabra empeñada* (2011, Juan Pablo Ruiz y Martín Masetti); la resistencia y militancia obrera en *Los resistentes* (2010, Alejandro Fernández Mouján) y *Memoria para reincidentes* (2012, Violeta Bruck, Gabriela Jaime y Javier Gabino); el devenir de una disciplina científica en tiempos de dictadura, *Rompenieblas, una historia de psicoanálisis y dictadura* (2009, Gustavo Alonso), la militancia activa de argentinos que se exiliaron en un país que estaba en revolución, *Nicaragua... El sueño de una generación* (2012, Roberto Persano y Santiago Nacif, <https://www.youtube.com/watch?v=RRISDoUGcFO>), y el papel de los miembros de un templo católico durante la represión estatal, *La Santa Cruz, refugio de resistencia* (2009, María Cabrejas y Fernando Nogueira), entre otros films. Por otra parte, *Octubre Pilagá, relatos sobre el silencio* (2010, Valeria Mapelman) y *Orquesta roja* (2010, Nicolás Herzog) se basan en la palabra de los protagonistas de los eventos relatados, sucesos que duraron una mínima fracción de tiempo, el ametrallamiento de los pilagá el 10 de octubre de 1947 y un informe televisivo de cinco minutos, pero que dejaron secuelas perdurables. En todos estos casos la presencia de testimonios desplaza a las entrevistas, ya no se trata de eruditos en su mayoría, sino de los mismos protagonistas de las historias narradas.

Otros films políticos han dado cuenta de historias de vida con una carga traumática como elemento fundamental. Como la última tanda de films en primera persona de hijos y compañeros de desaparecidos, *M* (2007, Nicolás Prividera), *Hacer patria* (2007, David Blaustein) y *Victoria* (2008, Adrián Jaime, <https://www.youtube.com/watch?v=QHrgjvqs5ps>). En ellos los testimonios de personas que conocieron a los padres de Prividera y Victoria Donda (en el film de Jaime) forman parte de la pesquisa que los realizadores emprenden para conocer más sobre

los casos de desaparición. Mientras que el film de Blaustein, el período abarcado es más extenso, atraviesa las historias de tres generaciones de su familia, que dan cuenta de un modo de habitar políticamente la Argentina, a través de la palabra de sus familiares. Asimismo se destaca una indagación de las historias personales a través de un diálogo testimonial intimista en *Madres* (2007, Eduardo Félix Walger), *Norma Arrostito, la Gaby* (2007, Luis César D'Angiolillo), *Padres de la plaza* (2010, Joaquín Daglio, <https://www.youtube.com/watch?v=ESpTctEY0ew>), *Flores de septiembre* (2010, Pablo Osoros, Roberto Testa y Nicolás Wainszelbaum, <https://www.youtube.com/watch?v=SYgo1hfwa00>) y *Esma, memorias de la resistencia* (2010, Claudio Remedi, <https://vimeo.com/32582555>). Los documentales de Walger y Daglio se presentan como un recorrido testimonial sobre la militancia de Madres y Padres de Plaza de Mayo, a través del recuerdo de sus hijos desaparecidos; mientras que los films de D'Angiolillo y Osoros-Testa-Wainszelbaum recuperan las historias de vida, haciendo hincapié en las militancias, de un cuadro de Montoneros y de los ex alumnos del Colegio Carlos Pellegrini, respectivamente. El film de Remedi resulta relevante entre este conjunto debido a que no trata de forma general sobre las condiciones de vida en la ESMA, sino particularmente sobre un tema poco aludido: el trabajo esclavo y las redes de solidaridad en un centro clandestino de detención. En este caso los testimonios van más allá del relato de las vejaciones sufridas sosteniendo un discurso militante al respecto.

El último conjunto en que pueden agruparse documentales políticos argentinos recientes a partir del uso que dan de los testimonios y entrevistas indica que se trata de problemáticas de actualidad y discusión en el presente. Las formas de organización popular son atravesadas en los testimonios de la militancia en *Putos peronistas, cumbia del sentimiento* (2012, Rodolfo Cesatti) y *Tupac Amaru, algo está cambiando* (2012, Magalí Buj y Federico Palumbo), inclusive en *Néstor Kirchner, la película* (2012, Paula de Luque), film que a partir del recuerdo de la figura del ex presidente contiene los testimonios de personas que vieron modificada su vida por las políticas de Estado desde el 2003 (rasgo que es compartido con los films de Cesatti y Buj-Palumbo, el quiebre que significó ese año). Asimismo, los entrevistados en *Porotos de soja* (2009, David Blaustein y Osvaldo Daicich) y *La cocina, en el medio hay una ley* (2011, Blaustein y Daicich) hacen presente que la última década puede ser entendida como un

punto de inflexión en el que poderes políticos y económicos constituidos se sintieron amenazados. Pero, al mismo tiempo, se presentaron otra serie de films que cuestionaron la gestión en algunas áreas de gobierno: los reclamos por trabajo y justicia en el norte argentino, *Mosconi, abriendo los caminos de la resistencia y la dignidad* (2011, Lorena Riposati), y las políticas de seguridad en cuanto a las condiciones de los presos y corrupción policial: *Ojos que no ven* (2009, Ana Cacopardo y Andrés Irigoyen), el capítulo de Rey y Paz en *D-Humanos, nuestros derechos* (2011) y *El Rati Horror Show* (2010, Enrique Piñeyro). Por último, la ignominia y estupefacción, último grado de los testimonios traumáticos, son la moneda común en *Los 100 días que no conmovieron al mundo* (2009, Vanessa Ragone) y *Fragmentos de una búsqueda* (2010, Pablo Milstein y Norberto Ludin). Los testimonios de ruandeses que han perdido a toda su familia, habiendo visto cómo rodaban las cabezas delante de ellos, y de familiares y jóvenes secuestradas para el ejercicio de la prostitución esclava, marcan un punto cúlmine de barbarie para la humanidad, que supone progresar gracias al uso de su razón.

Conclusión

Del rápido repaso por sesenta documentales políticos argentinos realizados recientemente es posible concluir que hubo modificaciones temáticas y formales, en su comparación con los films de la etapa “canónica” del documental político (1968-1976). Sin embargo, también es cierto que existen algunas continuidades: “cine documental político” sigue siendo “de izquierda”. No han sido relevados films en los que los discursos y el desarrollo narrativo estén indicando explícitamente simpatías por lo políticamente reaccionario. Y en cuanto al aspecto formal, en general, sigue primando la palabra por sobre la imagen. La transmisión de reflexiones, información y testimonios sigue organizándose en base a la banda de sonido. Incluso en algunas ocasiones la imagen solo ilustra.

Mientras algunos films continúan conservando una línea narrativa clásica para el cine político –una progresión que lleva de un balance de situación negativa que culmina en la posibilidad de cambio, si es que se sigue la prescripción indicada–, irrumpen otros que destacan que la situación presente es positiva, un tipo de guión original para el cine documental argentino. En cuanto a los procedimientos estéticos, la voz *over* formal ha sido prácticamente

borrada, aunque se mantienen las voces de inflexiones reflexivas, generalmente pertenecientes a los realizadores. Aunque esto recoge una pequeña tradición: los primeros documentales políticos realizados íntegramente en video, a mediados de los noventa,⁷ obviaron la voz *over* de férrea autoridad textual. En desmedro de aquella, la delegación de la voz, en testimonios y entrevistas en mayor medida, y en secuencias de observación, ha primado en los documentales políticos contemporáneos.

En cuanto al material de archivo utilizado se puede notar en el campo documental nacional una avidez por encontrar aquello que pocos han visto sobre un período híper representado, los políticos setenta. Las imágenes ya muy conocidas, por pasarse también cada vez que en la TV se presenta un informe sobre la militancia y la dictadura, van dejándose a un costado, como en un acuerdo tácito entre realizadores. Lo cual no indica que los setenta, y sus secuelas, estén dejando de ser representados, de hecho más de la mitad del corpus aquí analizado trata directamente de alguna temática que encuentra su origen o núcleo en eventos sucedidos en aquella década. Pero, a diferencia del documental de los ochenta, que comparte con éste dicho rasgo, ya no se presenta la voluntad de realizar grandes recorridos históricos o la pretensión de condensar áreas específicas en su completud (la política, la economía, la cultura en determinado período), sino de desprender temas acotados de aquellos marcos generales. Un evento determinado y sus implicancias, un personaje, un grupo político, por ejemplo, son escogidos para profundizar la mirada y generar un producto cinematográfico más incisivo.

Por otra parte, los realizadores argentinos han atravesado las fronteras. Paradójicamente solo unos pocos se habían aventurado anteriormente a dedicarse a temas no nacionales: Raymundo Gleyzer, Humberto Ríos y Jorge Denti entre esas pocas figuras del cine documental político argentino.⁸ Cuba, Chile, Nicaragua, Uruguay y Bolivia, entre otros países, son recorridos por los realizadores, aunque generalmente tras la huella de argentinos. Por ahora el viaje no los lleva más allá de América Latina.

Con respecto a la circulación de los films los realizadores han dado un uso provechoso de Internet: prácticamente todos estos films están disponibles en la *web*, subidos por los propios directores. Si bien gran parte de los que aquí han sido analizados han tenido su estreno en salas comerciales, pocas y durante un tiempo reducido, y en festivales, sus hacedores se han

encargado de poner en circulación las producciones por otras vías. Todo film político deja de serlo si solo descansa en la computadora de quien lo realizó, parece ser el lema que motoriza dichas producciones.

Obras citadas

- Amado, Ana. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- Aprea, Gustavo: “Los usos de los testimonios en los documentales audiovisuales argentinos que reconstruyen el pasado reciente”. Gustavo Aprea comp. *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2012.
- Bernini, Emilio. “El documental político argentino. Una lectura”. Josefina Sartora y Silvina Rival eds. *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Librería, 2007.
- Bruzzi, Stella. *New Documentary*. London: Routledge, 2006.
- Campo, Javier. *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2012.
- Ferro, Marc. *Cine e historia*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- Getino, Octavio y Velleggia, Susana. *El cine de las historias de la revolución*. Buenos Aires: Altamira, 2002.
- Kruger, Clara. “Los trabajadores, entre el uniforme y la fiesta”. Mariano Mestman y Mirta Varela coords. *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*. Buenos Aires: Eudeba, 2013.
- Leyda, Jay. *Films Beget Films. A Study of the Compilation Film*. New York: Hill and Wang, 1964.
- Lusnich, Ana Laura. “Introducción. El cine político y social en la Argentina entre 1969 y la actualidad”. Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras eds. *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros. Volumen II (1969-2009)*. Buenos Aires: Editorial Nueva Librería, 2011.
- Mestman, Mariano. “Testimonios obreros, imágenes de protesta. El directo en la encrucijada del cine militante argentino”. María Luisa Ortega y Noemí García eds. *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto*. Madrid: T&B Editores, 2008.
- Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine 1. Las estructuras*. Madrid: Siglo XXI, 2002 [1963].
- Nichols, Bill. “The Voice of Documentary”. Alan Rosenthal ed. *New Challenges for Documentary*. Berkeley y California: University of California Press, 1988.
- Ortega, María Luisa y García, Noemí comps. *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto*. Madrid: T&B Editores, 2008.
- Ricœur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Wees, William. “Forma y sentido en las películas de Found Footage: una visión panorámica”. *Archivos de la filmoteca. Revista de Estudios Históricos sobre la imagen* 30 (1998): 124-135.
- Wilson, Kristi y Crowder-Taraborrelli, Tomás eds. *Film and Genocide*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2012.

Zimmerman, Patricia. *States of emergency. Documentaries, wars, democracies*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

Notas

¹ He presentado sendos estudios sobre esas otras tendencias del documental argentino en Campo (2012).

² Para un estudio de las particularidades del cine etnográfico, los conceptos teóricos implicados y la trayectoria de esta vertiente en el cine nacional, véase el capítulo 5 de Campo (2012).

³ Zapruder fue el aficionado que registró en 8mm la muerte de John Fitzgerald Kennedy. Sobre su registro y el uso dado al mismo se han escrito numerosos estudios. Véase el libro de Stella Bruzzi (2006).

⁴ En el mismo año se estrenó *Aunque me cueste la vida* (2009, Pablo Espejo y Silvia Maturana), un documental con la misma temática: la búsqueda del militar que mató a Henrichsen. Aunque las imágenes logradas y el material de archivo recabado no sea del mismo calibre que el presentado por Habegger.

⁵ Esto no quiere decir que los realizadores del cine de intervención política no hicieran uso de recursos del directo. Véase el artículo de Mariano Mestman presente en el libro de Ortega y García (2008).

⁶ Este tipo de film político de observación tiene su antecedente en *Profit Motive and the Whispering Wind* (2007, John Gianvito) creado gracias al registro de memoriales de luchas obreras del siglo XIX y principios del XX y textos de lápidas de políticos de izquierda. Gianvito es incluido en los Agradecimientos del film de Prividera.

⁷ *Montoneros, una historia* (Andrés Di Tella, 1995) y *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1996), fueron los films más reconocidos del conjunto aludido.

⁸ Gleyzer realizó *México, la revolución congelada* (1971), Humberto Ríos rodó en Bolivia *Al grito de este pueblo* (1971) y Jorge Denti hizo films para la revolución nicaragüense y en Uruguay *Trece años y un día* (1985).