Las relaciones permeables entre historia y cine documental argentino: del testimonio a la militancia

PABLO PIEDRAS, *Universidad de Buenos Aires*

I. Introducción

Es posible sostener que el cine documental argentino comienza a consolidarse como un territorio de representación con cierta autonomía con la fundación del Instituto de Cinematografía que Fernando Birri creó en el marco de la Universidad Nacional del Litoral, hacia el año 1956, más tarde conocido como Escuela Documental de Santa Fe.¹ Durante la última década, diversos estudios académicos han abordado las circunstancias históricas en las que se produjo la creación de la escuela, hallando en la figura de Birri, el impulso para el desarrollo de un territorio de representación condicionado por sus deberes institucionales, durante el período clásico-industrial (1933–1955).²

Este trabajo persigue dos objetivos. En primer lugar, proponer una periodización y clasificación del cine documental argentino realizado durante las dos décadas comprendidas entre la creación de la Escuela Documental de Santa Fe y la instauración del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional en el año 1976. En segundo lugar, y de forma paralela, plantear algunas hipótesis sobre los intercambios entre determinados procesos históricos y el desarrollo de las representaciones del cine documental respecto a sus tópicos, modos de representación y configuraciones de espectador modelo.

Como hipótesis general, sostenemos que el análisis de una serie de obras documentales de índole político y social del período 1956–1974, permite reconocer en las representaciones creadas por las cineastas—observadores privilegiados de la realidad y, en ciertos casos, agentes mismos de los grupos de poder que accionan sobre ella—índices del proceso de crisis y descrédito de la democracia que se inicia en el año 1955 (Romero, “Política democrática” 49).³ Esta crisis da cuenta de un debilitamiento de la democracia—entendida como el sistema en el cual los individuos de una socie-

dad encuentran una posibilidad de representación y dirimen, en el ámbito del Estado, sus conflictos e intereses—y de las instituciones republicanas que regulan la relación entre los ciudadanos y el Estado imponiendo disciplina a los diversos intereses corporativos en pugna. La “degeneración recíproca de legitimidad entre las fuerzas antagónicas” (Halperín Donghi 26) que se inicia con el derrocamiento y posterior proscripción del peronismo,⁴ encuentra en la imagen documental no sólo una representación distintiva, sino también pautas que permiten leer el proceso de radicalización de ciertos actores políticos y la configuración y afirmación de sujetos sociales antagónicos. De la misma manera impulsa el desarrollo de una fuerza creativa que conmueve las estructuras de la producción documental y la evolución interna de sus formas.

Antes de abordar el análisis de las obras escogidas, resulta relevante realizar una breve introducción sobre el desarrollo del cine documental en Argentina con el fin de enmarcar el período en cuestión otorgándole una perspectiva histórica.

Los comienzos del registro cinematográfico documental coinciden cronológicamente con las primeras películas producidas en Argentina. Nos referimos al cine de los pioneros: Eugenio Py, Federico Valle, Eugenio Cardini y Alcides Greca, entre otros. La toma de vistas, los noticieros, el documental científico y el documental histórico son las primeras formas que adopta el registro documental en la Argentina en el período 1897–1925.⁵ Sin embargo, he utilizado la palabra “registro” para indicar que, como señala Antonio Weinrichter:

El cine empezó registrando la realidad pero el género documental no nació con el cine. El cinematógrafo comenzó filmando la realidad de forma inconsciente, en función del carácter fotográfico del invento: no sabía que este servía para otra cosa, a saber, para contar historias. Para existir, y pensarse como categoría, la no ficción debía antes tener enfrente a su “contrario”, el cine de ficción. (25)

En el marco internacional, habrá que esperar hasta los años veinte para que el documental se convierta en una práctica distinta de las primitivas actualidades y a los años treinta para que se institucionalice, adoptando ya una conciencia propia.⁶

En cambio, en el cine argentino, el advenimiento del sonido a comienzos de la década del treinta, promueve el resurgimiento de una cinematografía nacional que no puede enfrentar la superioridad técnica y narrativa de las cinematografías norteamericanas y europeas. La fortísima presencia del tango y de las textualidades del sainete, la gauchesca y el nativismo en la conformación de los libretos y guiones, colabora en la consolidación de un sistema industrial de producción que relega, durante más de dos décadas, el espacio de expresión del cine documental al formato del noti-

ciero, con algunas escasas excepciones. Hay que esperar hasta mediados de la década del cincuenta para que empiece a desarrollarse un documental independiente y distanciado de las instituciones estatales o privadas.

Fernando Birri, fundador de la Escuela de Cine Documental de Santa Fe, es el pionero en proponer—explícitamente influenciado por el neorealismo italiano—un documental de índole nacional, realista y crítico,⁷ en el período 1956–1966. Esta primera fase del cine documental se caracterizará por focalizar sus relatos en la realidad social, política y económica. Promediando la década del sesenta, la aparición de *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, 1966–1968) marca el comienzo de un cine de intervención política,⁸ también denominado “cine militante”. Este cine formará parte de un movimiento más amplio, de intención regional, el “Nuevo Cine Latinoamericano”.⁹ La producción documental de este momento tiene relación directa con los procesos políticos de liberación nacional que surgen en América Latina y entre sus objetivos declarados promueve la concientización ideológica y la lucha activa en consonancia con los presupuestos de las organizaciones político-militares de la izquierda marxista y de la izquierda peronista.

Este proyecto político-cinematográfico se ve brutalmente interrumpido con el Golpe de Estado cívico-militar del 24 de marzo de 1976.” y encuentra ciertas continuidades en el cine documental que se realiza con el retorno de la democracia desde el año 1983. Entre los años 1985 y 1994 se desarrolla un cine documental que se caracteriza por sus rasgos testimoniales y de denuncia. Ya sea en producciones institucionales, cooperativas o de forma individual, se abordan temáticas como la memoria y el olvido tras el terrorismo de Estado, la identidad de los pueblos originarios de América Latina y la marginalidad en los grandes centros urbanos. Entre los exponentes más destacados cabe mencionar a las películas de Miguel Pérez, *La República perdida I y II* (1983–1986), a los documentales del Grupo Cine Ojo, encabezado por Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, y al filme de Carlos Echeverría, *Juan como si nada hubiera sucedido* (1987).

Hacia fines de la década del noventa el documental empieza a cobrar más relevancia y visibilidad en el campo cultural. Incorporados al inmenso caudal de obras producidas en el marco de lo que se ha denominado “Nuevo Cine Argentino de los Noventa” y a la profusión del cine sobre piquetes, los nuevos documentales abordan tópicos diversos como la crisis social y económica, la dictadura militar, la guerra de Malvinas, las organizaciones armadas de los setenta y las biografías de reconocidos personajes de la cultura nacional.

II. Desde el registro realista hacia el documental militante

Ya sea en los jóvenes participantes del inmenso proyecto cultural que significó la Escuela Documental de Santa Fe como en los nuevos cineastas que simpatizaban con Estas organizaciones político-militares que produjeron el cine de intervención política de la década del setenta, se observa una filiación ideológica heterogénea en un arco que va desde el frondizismo hasta la izquierda trotskista, pasando por el peronismo de izquierda. Como veremos más adelante, las posiciones dentro del campo ideológico se irán redefiniendo con el paso del tiempo y dando lugar a diversos tipos de expresiones cinematográficas. Sin embargo, inicialmente, podemos sostener que a los cineastas del período los mueve un creciente interés por representar una realidad oculta o escamoteada por el cine de ficción presente y pasado. Esta vocación y compromiso respecto a la mostración de los conflictos¹⁰ que conmueven a la sociedad estarán caracterizados, en una primera etapa (1956–1966), por la preeminencia de narraciones que intentan registrar, diagnosticar y mostrar, antes que enjuiciar o formular una tesis.¹¹ En la segunda etapa (1966–1969), finalizado el diagnóstico y reconocimiento de los conflictos, el documental comienza a transformarse en una herramienta activa para la lucha política en el campo de los enunciados simbólicos. Los planteamientos de las problemáticas nacionales están acompañados por un cuerpo de tesis y propuestas afines a los intereses políticos y sociales de los cineastas y de las agrupaciones a las que ellos pertenecen. En la tercera etapa (1969–1974), se experimenta una radicalización de contenidos y la utilización del cine como herramienta de contra-información. Los documentales políticos abandonan definitivamente la veta antropológica, etnográfica y sociológica que inicialmente los atravesaba convirtiéndolos en un instrumento de conocimiento e investigación y se transforman en armas de denuncia, en un eficaz medio de comunicación para transmitir a la militancia enunciados didácticos, sintéticos y precisos.

En adelante, brindaremos una caracterización más extensa de cada etapa a partir del abordaje de sus obras más significativas.

Ila. Primera etapa: 1956–1966: documentación, testimonio y diagnóstico

Este primer período está fuertemente marcado por la influencia de la Escuela Documental de Santa Fe y de la figura de Fernando Birri. En términos generales, los filmes intentan delimitar nuevos terrenos para la representación. Actores sociales olvidados o apenas esbozados por las producciones de la época clásica, se presentan por primera vez en la imagen cinematográfica. Las víctimas de la marginalidad, la pobreza y el subdesarrollo son representadas en cuerpo y alma por el cine documental. Junto a ellas, zonas y espacios del interior del país obtienen una representación realista

y austera que elude el costumbrismo y el pintoresquismo al cual el cine clásico los había relegado. Es una etapa de documentación, de diagnóstico, de cuantificación, de identificación, de reconocimiento de las problemáticas y conflictos sociales. El cineasta es alternativamente un investigador, un sociólogo o un antropólogo que se ubica frente al sujeto a representar observando desde fuera una situación de inequidad, de injusticia o de marginalidad. Es interesante remarcar el matiz casi científico que adquiere la observación en estos documentales. Los datos estadísticos, la cuantificación, la encuesta social son rasgos comunes en las obras del período.¹²

Los filmes de esta etapa se encuentran a medio camino entre las modalidades que Bill Nichols (68–78) denomina “expositiva” y “de observación”. Expositiva en cuanto se trata de una enunciación que se dirige al espectador de forma desencarnada, exterior al mundo representado y cargada de autoridad epistémica. De observación, ya que intenta registrar la realidad sin el deseo de controlarla ni manipularla, entregándola al espectador “sin mediaciones”.

La obra paradigmática de esta fase es *Tire Dié* (1958–1960), primer trabajo grupal de los alumnos de la Escuela de Santa Fe coordinado por Fernando Birri. Este documental, autodenominado “encuesta social filmada”, da cuenta de la situación miserable de los habitantes de una villa del bajo Santa Fe, próxima al ferrocarril que cruzaba el río Salado. El inicio del filme está marcado por una voz *over* que cuantifica datos estadísticos de la Argentina como potencia productora de alimentos y de servicios, generando una fuerte contraposición con la situación de los habitantes de la villa. Aunque su rasgo más sobresaliente es la denuncia y el testimonio, la importancia de *Tire Dié* está basada en la representación filmica de actores sociales cuya imagen estaba elidida en el cine argentino anterior. Da cuerpo y configura a una clase social que será protagonista del cine político del futuro.

En esta misma línea se ubican *Los 40 cuartos* (Juan Oliva, 1962), *La tierra quema* (Raymundo Gleyzer, 1964), *El hambre oculta* (Dolly Pussi, 1965) y *Puerto Piojo* (Rodolfo Freire y Luis Cazes, 1965). “Ensayos de una antropología no precisada”,¹³ cartografiaban el estado de situación del subdesarrollo latinoamericano focalizando cada cual en un aspecto preciso: la precariedad de la vivienda (*Los 40 cuartos*), la desnutrición infantil (*El hambre oculta*), la desocupación (*Puerto Piojo*), la miseria y la desaparición del rol social del Estado (*La tierra quema*). Podría sostenerse que esta primera etapa del cine documental íntimamente vinculada con la producción de la Escuela Documental de Santa Fe, se caracteriza por una visión crítica del desarrollismo y de las problemáticas sociales y económicas del país, perspectiva compartida desde 1955 por una amplia franja de sectores intelectuales (Altamirano 55). Dos conceptos propios del desarrollismo latinoamericano son susceptibles de interpretarse en los documentales mencionados.¹⁴

En primer lugar, el esquema centro/periferia pareciera dominar la construcción espacial y los elementos dramáticos desarrollados en las obras. Sin embargo, este esquema se encuentra desplazado de la definición geopolítica cepaliana de la época respecto a la configuración desigual de la economía mundial.¹⁵ En estos filmes, el esquema centro/periferia se aplica al interior del país, demarcando y configurando campos semánticos fácilmente identificables: capital/provincia, urbano/suburbano, integrado/marginal. La periferia—lugar asignado a la Argentina en el mapa geopolítico mundial—es el espacio desagregado y preferido sobre el cual se enfocan los relatos documentales. La configuración centro/periferia es identificable en *Los 40 cuartos*, siendo la ciudad de Santa Fe el centro y su conventillo más grande la periferia—el lugar de la injusticia social, de los hacinamientos, de la miseria—. Algo similar sucede en *Tire Dié* y *El hambre oculta*, sólo que esta vez el esquema se traslada a un marco más amplio siendo la ciudad el centro y los barrios pobres (los sitios en que la desnutrición infantil es moneda corriente—*El hambre oculta*—) y las villas miseria (en las que habitan los niños que corren mendigando a los pasajeros del tren—*Tire Dié*—) nuevamente los espacios en los que el subdesarrollo condena y margina a un sector de la sociedad. *La tierra quema*, el filme de Raymundo Gleyzer, también reproduce este esquema trasladándolo al terreno brasileño, la periferia está representada por los pobrísimos asentamientos del nordeste de Brasil.

En segundo lugar, el rol activo e intervencionista del Estado, con el cual coinciden las heterogéneas variantes del pensamiento desarrollista es una falta que los documentales de la época recurrentemente denuncian. Como hemos señalado, las imágenes documentales registran escenarios de indigencia y subdesarrollo en los que la desprotección estatal es el denominador común. El desempleo, la desnutrición, la precaria situación habitacional, enmarcados en un discurso generalmente de índole descriptivo y denunciante, son elementos que sugieren, a menos de una década del derrocamiento de Perón, que el accionar de aquel gobierno supuestamente caracterizado por su función asistencialista y protectora, no ha sido demasiado efectivo. Nos encontramos entonces frente a un cine que a partir de la mostración, la cuantificación y el diagnóstico reclama la aparición de un Estado ausente o esquivo en sintonía con las teorías desarrollistas vigentes. De existir un antagonista, un enemigo visible en estos documentales, éste sería el subdesarrollo y, por ende, aquellos que apuestan al mantenimiento de las estructuras políticas y económicas reinantes. Se trata de un antagonista que carece de un rostro definido al constituirse de índole múltiple y transnacional.¹⁶

En una línea similar, pero con un sesgo poético, se encuentran los cortometrajes *Buenos Aires* (David José Kohon, 1958), *Faena* (Humberto Ríos, 1960) y *Los que trabajan* (Nemesio Juárez, 1964).¹⁷ Estos documentales, utilizando un montaje deudor de la tradición intelectual soviética de Sergei

Eisenstein y Dziga Vertov, dan cuenta, de forma prematura y metafóricamente, de mundos surcados por la violencia: las villas miseria y los mataderos.¹⁸ Los filmes de Kohon y Ríos tienen la particularidad de construir campos semánticos enfrentados y antagonicos: los que tienen la riqueza y los que viven en la miseria, los que gozan de los beneficios de la modernidad y los que sufren el subdesarrollo, los que disfrutan de una vida despreocupada y los que resisten el escarnio del marrón, los que castigan y los castigados.¹⁹ Desde la imagen se empieza a divisar la construcción de dos mundos antagonicos e irreconciliables franqueados por la violencia.²⁰

Iib. Segunda etapa: 1966-1969: método, transformación y compromiso

Finalizada una primera etapa de documentación y diagnóstico, se percibe una transformación en los filmes documentales. El posicionamiento político resulta cada vez más explícito, pero no se abandona aún el perfil positivo y didáctico de la primera etapa. La radicalización de los discursos comienza a sentirse en plena dictadura del general Juan Carlos Onganía, cuando el campo de la izquierda, incluido el peronismo, comprende cabalmente que la clausura de la vida política es irreversible y emprende un proceso de radicalización que implica un sistemático rechazo de la tradición liberal y democrática (Romero, *Breve historia* 166–170). De esta manera, en el imaginario político de la izquierda, la democracia se convierte en “apenas una forma, las libertades individuales en una farsa, e ilusionarse con ellas [es] sólo una forma de encubrir la opresión” (166).

El cine documental de esta época asume y representa de diversas maneras la exclusión de la vida política, social y económica que estaba sopor-tando un amplio sector de la sociedad. La necesidad de un discurso más complejo y elaborado deriva en la adopción del largometraje como formato de expresión. Los nuevos largometrajes documentales articulan sus relatos a partir de dos grandes ejes diferenciados: la mostración inicial de una situación de inequidad e injusticia social y una instancia posterior en la que se proponen los métodos o vías para restituir el equilibrio, para torcer el rumbo de los acontecimientos. De esta manera, el documental empieza a funcionar como una herramienta puesta al servicio de un actor social específico. El sujeto al cual este tipo de documental interpela (recuérdese la proclama de *La hora de los hornos*: “todo espectador es un cobarde o un traidor”) es más restringido e identificable: se trata de un par, de un compañero de lucha, ya no de un espectador universal y descomprometido.

Las obras más representativas de esta fase son *La hora de los hornos*²¹ (Grupo Cine Liberación,²² 1966–1968), *México, la revolución congelada* (Raymundo Gleyzer, 1969) y *El camino hacia la muerte del viejo Reales*²³ (Gerardo Vallejo, 1968–1971). Documentales complejos y disímiles, si bien excede los objetivos de este trabajo efectuar un análisis detallado de los

mismos, es importante poner en consideración algunas de sus particularidades. En primer lugar, los tres filmes citados tienen una impronta historicista que sirve de base para sostener su discurso y su tesis. En el caso de *La hora de los hornos*, existe una lectura de la historia argentina anclada en la vertiente revisionista de la época, representada por autores como Juan José Hernández Arregui, José María Rosa y Jorge Abelardo Ramos.²⁴ Aunque el posicionamiento político se encuentra bien definido desde los primeros minutos, el documental construye en su primera mitad un discurso plagado de información, documentos y registros visuales de la situación nacional: subdesarrollo, neocolonialismo e injusticia social.²⁵ Aparece una preocupación pedagógica por explorar la historia argentina extrayendo los datos y símbolos necesarios para sustentar un determinado discurso ideológico y la opción revolucionaria planteada por los autores en la segunda mitad de la narración.

México, la revolución congelada también acude a imágenes de archivo para realizar su particular interpretación de la revolución mexicana—influenciada por la perspectiva político-ideológica de Raymundo Gleyzer, militante del Partido Revolucionario de los Trabajadores—y brindar los argumentos sociales e históricos que desembocan en un presente desolador. Sin embargo, la innovación más importante del filme es su trabajo con los testimonios. Mediante la pericia obtenida por su formación periodística, Raymundo Gleyzer expone las contradicciones ideológicas latentes en el seno mismo de la sociedad y de las clases más humildes. Nuevamente, se percibe una preocupación constante por el registro, la mostración y el diagnóstico, heredada de la primera etapa, junto a la difusión de una tesis política.

El camino hacia la muerte del viejo Reales también puede ser enmarcada en esta etapa, aunque presenta algunas diferencias de estilo respecto a las dos películas precedentes. En primer lugar, se trata de una reconstrucción documental fuertemente atravesada por la ficción para delinear a los personajes. En segundo lugar, la mirada histórica es reemplazada por un análisis antropológico y sociológico de los personajes y su relación con el entorno. Si bien la exhortación y el posicionamiento político están más vedados que en las películas anteriores, el documental, mediante la construcción de un sistema de personajes arquetípicos con los hijos del viejo Reales, explicita su postura: “Ángel, peón golondrina, soporta su destino; Mariano, policía, es un enemigo del pueblo; en cambio, ‘el Pibe’, su tercer hijo, es representado como un héroe positivo que se revela desde su lugar de delegado gremial” (Kohen 501).

Por último, los tres filmes se caracterizan por utilizar procedimientos retóricos que construyen tajantemente dos grupos significantes: un “nosotros” y un “ellos”. El antagonismo social y político, tal como se configura en estos filmes, encuentra varios puntos de relación con las dos imágenes

opuestas del país que el sociólogo Gino Germani postulaba reconocer en un artículo de 1963. La primera, definida en estos documentales como el “ellos”, es la que reinó durante la primera mitad del siglo XX: “De acuerdo a esta visión, la Argentina era un país progresista, ‘europeo’, moderno, con un lugar natural en el marco de la división internacional del trabajo que se asociaba con sus riquezas agropecuarias inagotables” (Altamirano 86). La segunda, en la cual se identifica el “nosotros” de las obras mencionadas, es clasificada por Germani como pesimista, para ésta:

El país era una Nación subdesarrollada, de condición casi colonial y estructura agraria “feudal”. . . . Atribuía la perpetuación del atraso económico y social a la obra de los imperialismos y la oligarquía “antinacional” y reunía “a la izquierda no respetable de diferentes orientaciones (marxista, nacional, etc.) y también, aunque con matices obviamente distintos, a la derecha totalitaria y ultra nacionalista”. (Altamirano 86)

La conformación de este antagonismo está acompañada por una transparente toma de posición del sujeto de la enunciación como parte de ese “nosotros”. Esta dicotomía se apoya en diferentes recursos del lenguaje cinematográfico, como la caricaturización del enemigo a partir de juegos con la imagen y la música, los comentarios de la voz *over* y voz *off*, y el montaje dialéctico.

IIc. Tercera etapa: 1969–1974: intervención, militancia y exilio

La tercera etapa está definida por la radicalización del posicionamiento militante como principio constructivo del documental en detrimento del registro, la descripción, y la documentación de situaciones conflictivas. La obra es entendida como un arma más de lucha y configura su espectador modelo acotándolo a un grupo o clase absolutamente definida. El cineasta ya no se ubica frente a los sujetos representados, sino que se encuentra a su lado; no es externo a las situaciones que registra, sino que es parte del conflicto y su acción se dirige a modificar prácticamente la realidad. Retomando una vez más las categorías de Nichols (78–84), esta tercera etapa está marcada por la preeminencia de la modalidad participativa. Los personajes hablan frontalmente a la cámara y no sólo entre sí, incorporando al documentalista para generar una relación de verdad con su referente.

El Cordobazo²⁶ tuvo una trascendencia determinante en la historia política y social de la Argentina. Así como el campo cultural y artístico se conmocionó profundamente y generó diversas representaciones, los sucesos de mayo de 1969 también dividieron las aguas en el terreno del cine documental. Los antagonismos inscriptos en las narraciones que se proyectaban en la segunda etapa terminan de acentuarse y los cineastas pertenecientes al campo de la izquierda empiezan a dividirse a partir de las diversas interpretaciones que cada uno realiza del evento, de acuerdo

con sus objetivos políticos. El cine fue el espejo de una sociedad que, como señalan James Brennan y Mónica Gordillo, “fue dividiéndose cada más en sus perspectivas y prácticas políticas entre los conceptos de pueblo-anti-pueblo y peronista-antiperonista, una polarización que impidió el diálogo y compromiso político mediante los canales constitucionales” (53).

Dos documentales abordan frontalmente el Cordobazo: *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* (Grupo Realizadores de Mayo²⁷, 1969) y *Ya es tiempo de violencia* (Enrique Juárez, 1969). La urgencia y la clandestinidad son dos claves del período, que tienen una influencia decisiva en la elaboración narrativa y estilística de estos filmes. En primer lugar, en ambas obras se percibe un parcial abandono de la investigación histórica, antropológica o sociológica que caracterizaba las producciones de las anteriores etapas. Las interpretaciones del Cordobazo tienen un objetivo preciso y no intentan solamente concientizar a la militancia, como sucedía en la segunda etapa, sino provocar además su inmediata movilización e incorporación a la lucha. *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* es quizás una de las obras más funcionales, polivalentes y misteriosas del documental argentino. Desaparecida durante más de treinta años y recientemente reconstruida, consiste en una serie de diez cortometrajes realizados por cineastas militantes de diversas tendencias políticas²⁸ y otros cineastas sin antecedentes en la militancia política. Desde la denuncia y el testimonio hasta la experimentación vanguardista, los directores incorporan el Cordobazo en la tradición de insurrecciones de la historia argentina y lo apuntalan como una plataforma insoslayable hacia el futuro cambio revolucionario. Los cortometrajes abordan la temática desde distintos ejes pero con los mismos objetivos: Nemesio Juárez narra el rol del ejército en la represión, Rodolfo Kuhn interpreta los sucesos desde la matriz de un siniestro cuento infantil y Eliseo Subiela instruye al espectador en la construcción de una Molotov casera utilizando el formato pedagógico de un programa de cocina para amas de casa. En el filme *Ya es tiempo de violencia*, Enrique Juárez construye la narración a partir de materiales heterogéneos: la voz y el relato de un obrero de Ika-Renault que participó en la revuelta, la lectura de una carta de Agustín Tosco, un montaje de las imágenes del Cordobazo y otras protestas populares en países oprimidos. Asimismo, se instala definitivamente en estos documentales la dicotomía entre los compañeros y el enemigo, entre el “nosotros” y el “ellos”. Esto se realiza fundamentalmente con la recuperación del relato del obrero automotriz, que no casualmente es también utilizado por Pablo Szir en el cortometraje incluido en el filme colectivo. El documental de Enrique Juárez da cuenta, a partir de la narración del obrero automotriz, de lo que Luis Alberto Romero denomina “lógica de agregación”, lógica ésta que caracterizó al fenómeno, y de la conformación de un frente común que consolidó el proceso de configuración de antagonismos que venía llevándose a cabo

durante los últimos años. La sumatoria de actores provenientes de diferentes sectores del campo social (obreros, estudiantes universitarios, empleados estatales, etc.) se identificó con un objetivo en común. Según Romero:

Unos y otros se legitimaban recíprocamente y conformaban un imaginario social sorprendente, una verdadera primavera de los pueblos, que fue creciendo y cobrando confianza—hasta madurar plenamente en 1973— a medida que descubría la debilidad de su adversario, por entonces incapaz de encontrar la respuesta adecuada. (*Breve historia* 178)

Otra vertiente documental característica de la tercera etapa es la propuesta por los cortometrajes realizados por Raymundo Gleyzer y el grupo Cine de la Base. En este caso, los filmes están completamente focalizados en los objetivos políticos de la organización a la que el grupo pertenece. La impronta, la clandestinidad y la urgencia no están exentas de creatividad y didactismo, tratándose de obras susceptibles de percibirse como precarias si no se las analiza en el contexto de su coyuntura histórica y de sus objetivos estratégicos. Entre las más significativas, podemos señalar el *Comunicado Cinematográfico del ERP n° 5 y n° 7: Swift* (1972), cuyo propósito era difundir el secuestro del cónsul norteamericano y presidente de la empresa Swift, Stanley Sylvester; *Ni olvido ni perdón* (1972), sobre la masacre de Trelew; y *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1974), sobre la lucha de los obreros de la fábrica Insud.²⁹

Cabe destacar que la idea de militancia fue llevada por los cineastas de este período hasta las últimas consecuencias, costándole a su gran mayoría el exilio y, a otros, la vida. Entre estos últimos aparecen los nombres de Raymundo Gleyzer, Pablo Szir, Jorge Cedrón y Enrique Juárez.

III. Conclusión

Es interesante reflexionar acerca del desarrollo autónomo del cine documental en Argentina que se desprende de la periodización realizada, más allá de los notables intercambios y determinaciones que hemos observado en relación al referente histórico. Las tres etapas mencionadas implican necesariamente transformaciones hacia el interior de la mirada documental pero a su vez encuentran una fuerte correspondencia con la serie social y los procesos de radicalización política e ideológica del período.³⁰

Por otra parte, el derrotero del documental está marcado por el creciente acotamiento del público al cual éste se dirige, ya sea a nivel cuantitativo en el momento de la recepción o en el espectador modelo configurado en el interior del texto fílmico. En otras palabras, los cortometrajes de la Escuela Documental de Santa Fe, así como los trabajos de Humberto Ríos y David José Kohon, están pensados y construidos narrativamente para alcanzar una base amplia de difusión, compuesta por un público policlasista de obreros, clase media y universitarios, dado que los documentales sólo

débilmente imprimen procesos de identificación que activen una toma de posición. Esta situación se transforma sensiblemente desde *La hora de los hornos*, debido a su difusión clandestina, a su definitiva identidad peronista y a la constante interpelación al espectador a través del uso de carteles y voz *over*. De cualquier manera, aun filmes de la segunda etapa como *La hora de los hornos* y *El camino hacia la muerte del viejo Reales* pretendían llegar a una base más amplia que la militancia, a diferencia de los documentales de la tercera etapa, realizados como una herramienta más para adoctrinar, contra-informar y transmitir contenidos a un público interesado y comprometido. La instancia del juicio crítico se halla completamente cerrada hacia el interior del filme y no abierta hacia el espectador como en las etapas anteriores.

Para finalizar, en palabras de Gonzalo Aguilar, “dos claves atraviesan el cine del período 1966–1973: la búsqueda de la identidad nacional en el pasado histórico y la transformación de la violencia social en violencia política. Paradójicamente, mientras la primera apenas podía expresarse debido a las diversas presiones que ejercía el régimen del dictador Juan Carlos Onganía, la segunda encontraba—en esas mismas presiones—un motivo para desarrollar cada vez más un discurso articulado y convincente” (468). Entonces, los documentales de la segunda y tercera etapas construyen un sistema simbólico compuesto por redes de signos positivos y negativos, siempre de índole antagónica, y la definición progresiva de un enemigo al que el pueblo/espectador debe enfrentar. Desde *La hora de los hornos*, los nombres que el bloque enemigo adopta son “oligarquía nacional” e “imperialismo” y el de sus cómplices de otras clases sociales, la alta burguesía y, en ciertas oportunidades, la clase media y la pequeña burguesía. A estos sectores se suman el Estado y las fuerzas que de él dependen: el ejército, la policía y la clase política no comprometida con un proyecto revolucionario. Los documentales políticos posteriores a *La hora de los hornos* ya no representan a la democracia y a sus instituciones como un sistema en el cual es posible resolver los conflictos de la sociedad, acentuando así la constitución de un imaginario de revolución y violencia. De esta forma, cada documental se encarga de enjuiciar y criticar a las instituciones, postulando un vínculo entre éstas y las situaciones de inequidad presentes y pasadas.

Notas

- 1 Hay consenso historiográfico respecto a la fijación de este punto de partida. Al respecto pueden consultarse las introducciones de dos historias del cine argentino contemporáneas. Véase España, Wolf (*Cine argentino*) y Lushnich-Piedras.
- 2 Nos referimos a los cortometrajes documentales de propaganda política de los primeros gobiernos peronistas y a la serie de noticieros cinematográficos “Sucesos Argentinos” y “Noticiero Panamericano”, producidas en los periodos 1930–1960 y 1938–1972, respectivamente. Sin embargo, el estatuto documental de estas piezas difiere, en su carácter político, del documental político y social que analizaremos en el presente artículo. La razón principal se encuentra en que tanto los documentales de propaganda como los noticieros fueron realizados desde el amparo de los sectores de poder (económico o político) en el marco de la sociedad vigente.
- 3 La restricción del corpus a un grupo de documentales atravesados eminentemente por una impronta política y social implica la exclusión de la obra de uno de los más importantes documentalistas argentinos, Jorge Prelorán, quien dará forma a sus etnobiografías documentales desde mediados de la década del sesenta.
- 4 Diversos historiadores coinciden en que la proscripción del peronismo y los reiterados intentos de promover—siempre con restricciones impuestas por la multiforme facción antiperonista—su reinsertión en el juego democrático, es una de las claves para explicar el conflicto político a partir de 1955. Al respecto, resultan ilustrativas las obras de Smulovitz y Altamirano.
- 5 La historiadora Irene Marrone aborda los documentales de propaganda institucional producidos por Cinematografía Valle y Cinematografía Max Glücksmann entre 1920 y 1930, analizándolos, desde una perspectiva amplia, como prácticas culturales relacionadas con los procesos identitarios en el contexto de modernización periférica de la Argentina.
- 6 Nos referimos a las primeras obras de dos pioneros del movimiento documentalista como Robert Flaherty y John Grierson. Entre la copiosa bibliografía sobre la cuestión puede consultarse Barsam, Barnow y Winston, entre otros.
- 7 Estas ideas son expuestas en reiteradas oportunidades por Fernando Birri pero de forma inicial en “El manifiesto de Santa Fe”.
- 8 Este concepto ha sido propuesto por Octavio Getino en varios de sus estudios. Condensando los enunciados principales de su definición del cine “de intervención política”, éste se caracteriza por tener una perspectiva clara de sus objetivos comunicacionales (temas y contenidos políticos antagónicos a los comerciales); adoptar modos independientes y alternativos de producción, difusión y apropiación de la obra; tener como institución emisora y perfil de destinatarios a organizaciones políticas y sociales; proponer una relación obra-espectador sumamente participativa; y construir un discurso filmico abierto basado en las formas del cine-ensayo documental (Getino-Velleggia 27–29).
- 9 Para un estudio pormenorizado del proyecto cultural, cinematográfico y político denominado “Nuevo Cine Latinoamericano” de la década del sesenta, consultar Pick.
- 10 Aunque el cine documental de esta etapa hace objeto de sus relatos una amplia variedad de conflictos sociales, gran parte de ellos podrían leerse desde las consecuencias adversas producidas por el subdesarrollo, la dependencia y la ausencia de un Estado que proteja a los sectores más deprimidos de la sociedad.
- 11 La obra de la Escuela Documental de Santa Fe no sólo pone en escena conflictos sociales eamotados en el cine de ficción, sino que otorga el “derecho a la imagen” a sujetos sociales cuya voz y rostro escasas veces obtienen representación en el cine industrial.
- 12 Esto se visualiza, entre otros filmes, en la paródica voz over institucional que prologa *Tire Dié* (Fernando Birri, 1958–1960), en las entrevistas a los inquilinos del conventillo en *Los 40 cuartos* (Juan Oliva, 1962) y en la descripción del antiguamente próspero estado de las cosas en *Puerto Pijo* (Rodolfo Freire y Luis Cazes, 1965).
- 13 Así define a estos cortometrajes el realizador Juan Oliva citado en Wolf (“La primera”).
- 14 En palabras de Carlos Altamirano, “en Argentina, el término desarrollismo cristalizó con un significado particular, asociado al gobierno de Arturo Frondizi y al movimiento ideológico y político

- que lo tuvo como orientador junto a Rogelio Frigerio. Pero lo cierto es que la idea de desarrollo fue, en la Argentina como en el resto de los países latinoamericanos, el objeto de referencia común para argumentos, análisis y prescripciones distintas dentro del pensamiento social y económico” (55).
- 15 La CEPAL, Comisión Económica para América Latina, “fue establecida por la resolución 106 (VI) del Consejo Económico y Social, del 25 de febrero de 1948, y comenzó a funcionar ese mismo año con el fin de coordinar políticas de promoción del desarrollo económico y social de la región, a través de la propuesta, la evaluación y el seguimiento de medidas de política pública y la asistencia en el ámbito de la información especializada” (“Naciones Unidas. Centro de Información”).
 - 16 La alianza de clases—obrero y media—y partidos políticos—radicalismo intransigente y peronismo—que durante un breve período acompañó al proyecto desarrollista adhirió a la idea de que “ningún antagonismo, social o político, debía interferir en este cometido que respondía al único y verdadero antagonismo, el que oponía a la Nación industrial a la estructura y la mentalidad agroexportadoras, la estructura y la mentalidad de la Argentina tradicional” (Altamirano 62).
 - 17 El comentario de la voz over en estas tres obras difiere del tono explicativo y retórico de los documentales expositivos, incursionando en el campo de los enunciados poéticos. El cortometraje de Nemesio Juárez es un cabal exponente de esta tendencia dado que el discurso del narrador retoma el poema “Los que trabajan” de José Luis Mangieri.
 - 18 La violencia también es un elemento presente en *Los que trabajan*, dado que se construye, mediante el montaje, una serie de oposiciones entre el mundo sano y esforzado de los trabajadores y el mundo despiadado y mortal de los objetos de guerra (misiles y cañones).
 - 19 El marrón es la herramienta, similar a un machete, que utilizan los trabajadores de los mataderos para dar muerte a los animales.
 - 20 No es casual que esta construcción particular se encuentre más acentuada en las obras de Humberto Ríos y Nemesio Juárez, ambos realizadores que se inclinarán, años más tarde, hacia la producción de cine de intervención política adhiriendo a sectores de la izquierda peronista.
 - 21 Las aproximaciones al filme realizadas en el presente trabajo están basadas exclusivamente en su primera parte: “Neocolonialismo y violencia”.
 - 22 Colectivo cinematográfico fundado por Fernando Ezequiel Solanas y Octavio Getino en el que además colaboraron cineastas como Pablo Szir y Gerardo Vallejo, entre otros.
 - 23 Como también indicamos más adelante, no es posible reconocerle un estatus documental convencional al filme de Gerardo Vallejo dada la utilización recurrente de elementos ficcionales para construir una narración a partir de fragmentos de lo real. En otras palabras, la familia Reales existió realmente fuera de la película de Vallejo, de hecho, el director había rodado una primera aproximación documental sobre sus vidas en el cortometraje *Las cosas ciertas* del año 1965, también producido en el marco de la Escuela Documental de Santa Fe, de la cual era alumno.
 - 24 La teoría de la dependencia, en auge en aquel momento, es otra de las bases teóricas e ideológicas fácilmente reconocibles en el filme de Solanas-Getino.
 - 25 Para un análisis formal más amplio de este documental consultar Trombetta y Wolkowicz. En este artículo las autoras avanzan sobre la idea del ensayo y el collage cinematográfico para definir la modalidad narrativa del filme.
 - 26 Esta revuelta social encabezada por obreros y estudiantes puede considerarse como el principio del fin del proyecto autoritario de las Fuerzas Armadas, inaugurado en 1966 y, por otra parte, un nuevo umbral en la movilización política de amplios sectores sociales, especialmente de las organizaciones político-militares.
 - 27 El grupo estaba compuesto por los siguientes directores: Nemesio Juárez, Humberto Ríos, Octavio Getino, Pino Solanas, Jorge Martín, Eliseo Subiela, Pablo Szir, Rodolfo Kuhn, Jorge Cedrón, Mauricio Berú y Rubén Salguero
 - 28 Este fenómeno de heterogeneidad se encuentra en consonancia con las matrices ideológico-culturales de las cuales surgieron los grupos guerrilleros y que formaron parte del Cordobazo: el marxismo cristiano y el marxismo nacionalista. Según Carlos Altamirano: “la convicción común a todos ellos era que el sistema de dominación vigente, de tipo semicolonial, reposaba en la violencia y que sólo otra violencia, que echara a andar una guerra que debía evolucionar como guerra

popular, podría desenmascarar y, finalmente, derrotar a ese sistema que explotaba al pueblo y oprimía a la Nación” (90).

29 Para un análisis más extenso de los cortometrajes del Grupo Cine de la Base, véase Piedras.

30 Sobre estos procesos y los actores que formaron parte de ellos, Carlos Altamirano sostiene que “el fenómeno de la ‘nueva izquierda’ no explica sino parcialmente el proceso de radicalización a que asistió el país entre fines de la década del sesenta y primeros años de la década siguiente. Al margen de la izquierda que se proclamaba marxista, a veces en acuerdo con ella, a veces en competencia, brotó también en otros sectores de la cultura intelectual y política argentina el mismo espíritu de intransigencia, la misma esperanza mesiánica, y el mismo sentimiento de una deuda con el pueblo que obligaba a ‘hacer la revolución’” (90).

Obras citadas

- Aguilar, Gonzalo. “El campo cultural: marxismo, psicoanálisis, hippismo y rock”. *Cine argentino Modernidad y vanguardias*. Vol. 2. Claudio España dir. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005. 468–478. Print.
- Altamirano, Carlos. *Bajo el signo de las masas*. Buenos Aires: Emecé, 2007. Print.
- Barnow, Erick. *El documental. Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa, 2002. Print.
- Barsam, Richard. *The Vision of Robert Flaherty: The Artist as Myth and Filmmaker*. Indiana: Indiana UP, 1988. Print.
- Birri, Fernando. *La escuela documental de Santa Fe*. Santa Fe: Editorial Documento, 1964. Print.
- Brennan, James P. y Gordillo, Mónica. *Protesta obrera, rebelión popular e insurrección urbana en la Argentina: el Cordobaza*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 1994. Print.
- España, Claudio, dir. *Cine argentino. Modernidad y vanguardias*. Vol. 2. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005. Print.
- Getino, Octavio y Susana Dileggia. *El cine de las historias de la revolución*. México DF: Secretaría de Educación Pública, Dirección General de Publicaciones y Medios, 2002. Print.
- Halperín Donghi, Tulio. *La larga agonía de la argentina peronista*. Buenos Aires: Ariel, 1994. Print.
- Kohen, Hector. “Cine de la Base: Raymundo Gleyzer y Los traidores”. *Cine argentino. Modernidad y vanguardias*. Vol. 2. Claudio España, director. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005. 501–515. Print.
- Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras. *Una historia del cine político y social en Argentina (1896–1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2009. Print.
- Marrone, Irene. *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*. Buenos Aires: Biblos, 2003. Print.
- “Naciones Unidas. Centro de Información”. Web. 18 de febrero de 2009.
- Nichols, Bill. *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós, 1997. Print.
- Pick, Zuzana M., *The New Latin American Cinema. A Continental Project*. Austin: University of Texas Press, 1993. Print.
- Piedras, Pablo. “Cine de la Base: en busca de una estética militante”. *Studi Latinoamericani / Estudios Latinoamericanos* 1 (2005): 19–24.
- Romero, Luis Alberto. *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001. Print.
- . “Política democrática y sociedad democrática. Una perspectiva histórica”. *Estudios Sociales. Revista Universitaria Semestral*. 10 (1996): 45–52. Print.
- Smulovitz, Catalina. “En busca de la fórmula perdida: Argentina, 1955–1966”. *Desarrollo Económico*. 121 (1991): 113–124. Print.
- Trombetta, Jimena y Paula Wolkowicz. “Un ensayo revolucionario. Sobre *La hora de los hornos* del Grupo Cine Liberación”. *Una historia del cine político y social en Argentina*. Eds. Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras. Buenos Aires: Nueva Librería, 2009. 251–267. Print.
- Weinrichter, Antonio. *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores, 2004. Print.

- Winston, Brian. *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*. Londres: British Film Institute, 2004. Print.
- Wolf, Sergio, comp. *Cine argentino: la otra historia*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena, 1993. Print.
- . "La primera toma del cine social". *Clarín*. 5 de agosto de 2001: "Suplemento Zona". Web.

Filmografía

- Birri, Fernando. *Tire Dié*. 1958–1960.
- Cazes, Luis y Freire, Rodolfo. *Puerto Pijo*. 1965.
- Gleyzer, Raymundo. *La tierra quema*. 1964.
- . *México, la revolución congelada*. 1969.
- Grupo Cine de la Base. *Comunicado Cinematográfico del ERP n° 5 y n° 7: Swift*. 1972.
- . *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan*. 1974.
- . *Ni olvido ni perdón*. 1972.
- Grupo Cine Liberación. *La hora de los hornos*. 1966–1968.
- Grupo Realizadores de Mayo. *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación*. 1969. Juárez, Enrique. *Ya es tiempo de violencia*. 1969.
- Juárez, Nemesio. *El ejército*. 1969.
- . *Los que trabajan*. 1964.
- Kohon, David José. *Buenos Aires*. 1958.
- Oliva, Juan. *Los 40 cuartos*. 1962.
- Pussi, Dolly. *El hambre oculta*. 1965.
- Ríos, Humberto. *Faena*. 1960.
- Vallejo, Gerardo. *El camino hacia la muerte del viejo Reales*. 1969.

Copyright of Colorado Review of Hispanic Studies is the property of Department of Spanish & Portuguese - University of Colorado at Boulder and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.