
Reflexiones para una historia del documental en Argentina

Carmen Guarini

*ONICET - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas,
Universidad de Buenos Aires*

carmenguarini@cineojito.com.ar

Resumen: El cine documental ha tenido en Argentina un destino incierto que lo ha llevado del protagonismo en algunos períodos a su casi desaparición en otros. Esta última década ha alcanzado niveles de producción y calidad cada vez más interesantes. Es ya un lugar común asociar este crecimiento a la situación social de crisis que en el 2001 desbordó en “acontecimientos filmables”. Sin embargo el documental en Argentina tiene una larga historia que incluye nombres fundamentales dentro de esta construcción.

Palabras clave: Documental; Argentina.

Resumo: O cinema documentário tem tido, na Argentina, um destino incerto, que vai desde o protagonismo, em alguns períodos, até ao seu quase desaparecimento, em outros. Nesta última década alcançou níveis de produção e qualidade cada vez mais interessantes. É já um lugar comum associar este crescimento à situação social de crise que desde 2001 transbordou em “acontecimentos filmáveis”. No entanto, na Argentina o documentário possui uma longa história que inclui nomes fundamentais para a sua construção.

Palavras-chave: documentário; Argentina.

Abstract: Documentary cinema has had, in Argentina, an uncertain destination, in some periods it was protagonist, and in others almost disappeared. In this last decade it reached levels of interesting production and quality. It is already a common place to associate this growth to the social situation of crisis since 2001 that overflowed in “filmed events”. However, in Argentina documentary possesses a long history that includes fundamental names for its construction.

Keywords: Documentary; Argentina.

Résumé: Le cinéma documentaire a suivi, en Argentine, un cheminement incertain : à certaines périodes, il occupait une place majeure, et, à d'autres, il avait presque disparu. Au cours de la dernière décennie, il a atteint des niveaux

de production et de qualité des plus intéressants. C'est maintenant un lieu commun d'associer ce renouveau à la situation sociale issue de la crise de 2001, renouveau qui s'est manifesté dans des "événements filmés". Cependant, en Argentine, le documentaire possède une longue histoire qui comprend, tout au long de celle-ci, des réalisateurs qui font autorité.

Mots-clés: Documentaire; Argentine.

EL cine documental ha tenido en Argentina un destino incierto que lo ha llevado del protagonismo en algunos períodos a su casi desaparición en otros. De la mano de la libertad de expresión ganada a fuerza de resistencia y exilio, de muerte y desaparición de casi dos generaciones, el cine argentino, y el documental como una parte de esta expresión, consigue hoy niveles de producción y calidad cada vez más interesantes. Es ya un lugar común asociar este crecimiento a la situación social de crisis que en el 2001 desbordó en acontecimientos filmables. Sin embargo, el documental en Argentina tiene una historia que va mucho más allá de esta fecha y no debemos olvidar nombres fundamentales dentro de esta construcción.

El cinematógrafo llegó tempranamente a la Argentina. El 28 de Julio de 1896 se proyectan las primeras películas en el Teatro Odeón de Buenos Aires. Entre esas primeras imágenes en movimiento vistas por espectadores porteños se encontraba el famoso film de los hermanos Lumière *L'Arrivée d'un Train en Gare de La Ciotat*, y tan sólo un año más tarde el fotógrafo Eugenio Py filma la que será considerada la primera película argentina *La Bandera Argentina*. Diecisiete metros de celuloide donde aparece la insignia nacional flameando en el mástil de la Plaza de Mayo. Hacia 1898, el cirujano Alejandro Posadas filma un breve documental científico, registrando una extirpación de un quiste mediante una técnica quirúrgica desarrollada por él mismo. Tres años más tarde, el 25 de Octubre de 1900, Py registra el primer noticiero argentino *Viaje del Doctor Campos Salles a Buenos Aires*. Allí se ve el desembarco del presidente de Brasil Manoel Ferraz de Campos Salles quien se abraza con el presidente argentino Julio Argentino Roca, apareciendo también el ex-presidente Bartolomé Mitre.

En 1901, Eugenio Cardini, un aficionado de holgada posición económica adquiere en Francia una cámara Lumière con la que filmará lo

que el historiador y crítico M. Couselo denominó una película de "pretensión documental ciudadana": *El Regimiento Ciclista*. No se tendrán noticias de otros documentos de estas características hasta el año 1915 en que aparece el italiano Federico Valle como el continuador de una línea documental y de noticieros, a la que le surgirá inmediatamente la competencia de la famosa "Casa Lepage" y de su operador Max Glucksmann. Por su parte Federico Valle "se consagró principalmente a la realización de documentales que reconstruían bastante bien la realidad del país, situándolo en el marco de un panorama culturalmente influenciado por numerosos intelectuales que muy a menudo subestimaban la realidad bajo todas sus formas".¹ Su producción fue asombrosa: realizó 500 ejemplares de su "Film Revista Valle" durante el auge del radicalismo de Yrigoyen. Salvo estos noticieros no encontramos registros de otros títulos de carácter documental hasta 1918 en que Alcides Greca realizó *El Último Malón*. Único film de este escritor, abogado y político radical que según Couselo "se habría adelantado al cine verdad [sic] reconstruyendo la última rebelión indígena que fue la de los mocovíes de San Javier, al norte de Santa Fé en 1904."²

No vamos a discutir aquí lo que nos parece una errónea interpretación de este movimiento (el *cinéma-verité*), pero tal afirmación nos permite inferir algunos elementos curiosos sobre el naciente del género documental argentino, que tuvo en nuestro país una producción muy discontinua. El documental histórico reconstruido de Greca, nos muestra por primera vez aborígenes argentinos y además lo hace introduciendo un conflicto amoroso entre dos hermanos mocovíes que luchan por la misma mujer, en el contexto de un período de persecuciones a las que además estaban siendo sometidos los mocovíes en ese momento. Y Greca no sólo filma en el lugar de los hechos sino que utiliza inclusive, algunos personajes reales.

Se conoce la existencia de otro film documental realizado entre los años 1923/24 *Tribus Salvajes* filmado en el Chaco por el camarógrafo italiano Emilio Peruzzi pero no existen mayores precisiones sobre su contenido. Hay una mayor presencia de imágenes de carácter urbano,

¹ O. Gettino en: Guy Hennebelle; Alfonso Gumucio-Dragon, *Les Cinémas de l'Amérique Latine*, Ed. Lherminier, París, 1981, p. 27.

² Jorge Miguel Couselo, *Historia del Cine Argentino*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1984, p. 29.

a través de las “Actualidades” (Valle y Glucksman) que denotan la existencia de una población joven y urbana de origen europeo deseosos de plasmar sobre todo, los comienzos de su historia en una nación joven a la que recién llegaban. Esta interpretación, aunque apresurada, nos permite señalar algunas tendencias que marcaron desde los inicios las imágenes documentales en nuestro país.

El cine documental vuelve a ser mencionado en las historias del cine argentino recién a comienzos de la década del 50. En ese momento surge un movimiento conocido como Nuevo Cine Argentino³ representado por una generación de jóvenes cineastas que comienzan debutando en el cortometraje. Sin embargo estos films aún cuando tocaban temáticas que expresan la realidad social y política del país, no se planteaban como un género a profundizar sino como el resultado de las limitaciones económicas, producto de la crisis que afectaba a toda la industria cinematográfica en ese momento.

Este género no se planteará como una alternativa consciente y buscada de expresión artística, social y política sino recién hacia finales de esa década con la creación en 1956 de la Escuela de Cine Documental de Santa Fe (EDSF) por Fernando Birri quien regresa al país luego de pasar un período de estudios de cinematografía en Italia. Birri particularmente influenciado por la escuela Neorealista italiana de posguerra, planteará desde los comienzos la necesidad de realizar un “cine nacional, realista y crítico”.⁴

La obra prima de esta Escuela, *Tire Dié*, realizada por el mismo Birri y un grupo de alumnos entre los años 1956/58 fue considerada la primera “encuesta social filmada” en América Latina y abrió una línea dentro del cine documental como recurso estético-político en nuestro país que influenció a cineastas de gran parte de América Latina. Esta Escuela inició una línea de producción y reflexión sobre un tipo de cine que focalizaba por primera vez historias sobre la realidad social, cultural y política de nuestro país. La metodología de trabajo enseñada en la EDSF reúne así en forma pionera (al menos en nuestro país) la práctica

³ Se lo denominará así por contraste y oposición con el cine de “telefono blanco e historias rosas” que dio vida durante casi dos décadas a un cine argentino de gran repercusión comercial en toda América Latina.

⁴ Fernando Birri, *La Escuela Documental de Santa Fe*, Ediciones de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1964.

academica y el registro filmico de la realidad. Birri promueve un método de acercamiento dialéctico a los conflictos sociales.

En los años 60 y 70 (y como parte de procesos políticos que abarcan a toda América Latina) se inicia una línea de cine documental heredero de aquella escuela que tendra un carácter de acompañamiento para la concientización ideológica que llevaban adelante algunas organizaciones políticas. Este "cine militante", formo parte de un movimiento llamado Nuevo Cine Latinoamericano. Entre las mayores obras de esta etapa estan los films: *La Hora de los Hornos*, de Fernando Solanas y Octavio Getino y *México, la Revolución Congelada*, de Raymundo Gleyzer. Pero también los nombres de Humberto Rios, Gerardo Vallejos, Enrique Juarez, o Jorge Denti se unen para dar forma a uno de los períodos mas intensos de busqueda de una función politica y cultural para el cine en su ambición de transformación de la sociedad y el hombre.

En una línea mas testimonial encontramos a Jorge Prelorán que a partir de los 60 comenzara una importante y solitaria obra que lo llevo a la realizacion de sus conocidas "etnobiografias". En una búsqueda casi artesanal de hombres y mundos Prelorán filmará *Hermógenes Cayo* (1969); *Cochengo Miranda* (1974); *Araucanos de Ruca Choroy* (1971); *Los Hijos de Zerda* (1978); entre muchos otros temas. En esta misma línea de trabajo se destaca la tarea de Ana Montes de Gonzalez, quien dedicó gran parte de su vida al relevamiento de coplas e historias de vida con los cuales organizó guiones para algunos films que luego realizó con la participación en la dirección de Raymundo Gleyzer y Jorge Prelorán: *Ocurrido en Hualfín* (1966) y *Quilino* (1967). Ella misma dirigió años despues junto a la antropóloga francesa Anne Chapman el documental *Los Onas; Vida y Muerte en Tierra del Fuego* (1973) y personalmente dirigió *Tejedoras de Nandutí* (1988).

Llegamos a los 80 donde resurge hacia fines de la dictadura el documental como cine testimonial y de denuncia, un cine que podríamos considerar la continuación del cine militante de los 70. Entre los representantes más destacados de este período encontramos a Marcelo Céspedes *Los Totos* (1982) y *Por una Tierra Nuestra* (1985); Alberto Giúdice *Causachum Cuzco* (1982); Tristán Bauer y Silvia Chanvillard *Martín Choque, un Telar en San Isidro* (1982) y *Ni tan Blancos ni tan Indios* (1984). Las temáticas que plantearon estos directores nucleados

en lo que llamaron Grupo Cine Testimonio, abarcaron dos ejes: la identidad de los pueblos originarios de América y la marginalidad urbana.

Ya a mediados de los años 80 algunos realizadores trabajando bajo formas de producción cooperativas algunos, en forma individual otros, fueron logrando lentamente en el contexto de la cinematografía nacional, un espacio para el documental. En este grupo podemos mencionar nombres como los de Carmen Guarini, Marcelo Céspedes (*Hospital Borda; La Noche Eterna; Jaime de Nevares Último Viaje*, entre otras), Alejandro Moujan (*Las Palmas, Chaco*), Tristan Bauer (*Cortazar*), David Blaustein (*Cazadores de Utopías, Botín de Guerra*), Carlos Echeverría (*Juan como si Nada Hubiera Sucedido*).

Sin embargo, el cine documental comenzará a tener mayor visibilidad recién hacia fines de los 90. En esta década nombres como Andrés Di Tella (*Montoneros, una Historia; Prohibido*), Pablo Reyero (*Darsena Sur*), Cristian Pauls (*Por la Vuelta*), Federico Urioste (*Hundan al Belgrano*), le darán a la solitaria producción de los 80.

Los temas abordados, preferentemente de carácter social o político, harán especial hincapié en historias relativas a nuestra historia reciente (dictadura, guerra de Malvinas, crisis social). No obstante, en cuanto a la forma, comienzan a filmarse otras temáticas que irán incorporando progresivamente en la narrativa documental lo que Nichols denominará a partir del 2001 la "modalidad performativa". Esto es, la introducción del narrador como eje del relato, entrando en temas que abarcaran desde el tango hasta la historia de la televisión en la Argentina.

El relato en primera persona, la "new subjectivity", tendrá su auge sobre todo a partir de los 90. Muchos directores comenzarán a animarse a relatos cada vez más subjetivos, en donde tanto la voz como la imagen misma del director señalarán no solo la conciencia de otros modos de intervención en la realidad sino de la manera en que ella no es sino el resultado de encuentros personales entre el que filma y lo que filma. Algunos títulos que responden a esta modalidad son: *Jaime de Nevares, Último Viaje* (Carmen Guarini y Marcelo Céspedes); *Yo No Se Que Me Han Hecho Tus Ojos* (Sergio Wolf y Lorena Muñoz); *La Televisión y Yo* (Andrés Di Tella), *Por la Vuelta* (Cristian Pauls); *Los Rubios* (Albertina Carri). Pero también *Bonanza* (Ulises Rosell), *Ciudad de María* (Enrique Bellande), *Grissinopoli* (Dario Doria), *Rerum Novarum* (Nicolas Battle), *Bialet Masse, un Siglo Después* (Sergio Iglesias), *Tre-*

lew (Mariana Arruti), fueron ejemplos de un cine documental donde ficción y realidad se confunden, sin por eso renunciar al relato de problemáticas de gran actualidad. Estas “nuevas miradas documentales” (nuevas solo aquí en este rincón del sur del planeta) emergen revelando una creatividad distinta, y construyendo un espectador diferente. Surgen numerosos nuevos realizadores, algunos de los cuales sólo entran al documental a modo de ensayo para seguir luego con sus historias en la ficción, otros sólo lo harán por única vez, y a la espera de otras oportunidades.

Algunas productoras como el caso de Cine Ojo, sientan las bases de un cine documental dinamizando nuevas tendencias narrativas, apoyando a muchos directores con proyectos variados, pero manteniendo siempre un excelente nivel de escritura cinematográfica. Surgirán al calor de este crecimiento e interés, otras nuevas productoras, sentando las bases de un movimiento que aún no define rumbos pero se abre paso lentamente en la cinematografía local. No hemos logrado aún para el documental el mismo reconocimiento que tiene en la Argentina el cine de ficción, pero estamos en ese camino. Después de muchos años en que este cine navegara por estas tierras entre el testimonio y el panfleto, entre la militancia y la mirada complaciente hacia los más desposeídos, nuevas narrativas se atreven a desafiar los viejos paradigmas.

Numerosos jóvenes se van sumando cada día al proyecto documental con obras desafiantes, originales y creativas. La producción crece año a año; incluso algunos cineastas “historicos” retornan desde la ficción, y se internan en este cine vigoroso y todavía joven que es y seguirá siendo el cine documental. Quizás lo que mejor pueda definir el carácter de los filmes del último período es la ambigüedad entre realidad y ficción que expresan muchas de estas obras. Superando el dogmatismo que consideraba al documental como cine de cierta “pureza” o “transparencia” hacia lo real, estos films se sinceran. La búsqueda del relato cinematográfico es anterior a cualquier búsqueda de verdad. La verdad es el cine mismo. Reafirmación de que la crisis del mundo puede ser leída en variadas notas, el cine documental argentino busca sus espacios, su forma y su destino. Aún no lo alcanza, pero hacia allá vamos.