



# Cine Documental



## De la formación a la institución. El documental audiovisual en la transición democrática (1982-1990)

Paola Margulis, Buenos Aires, Imago Mundi, 2014.

La editorial Imago Mundi se ha convertido en los últimos años en uno de los sellos que más atención ha prestado a los estudios sobre cine y audiovisual. La publicación del exhaustivo trabajo de Paola Margulis que, como lo indica la propia autora, es una reelaboración de su tesis doctoral, así lo confirma.

Comenzaré por el final o, mejor dicho, por el presente. Marcelo Céspedes es, además de un documentalista con extensa trayectoria, uno de los responsables de la empresa productora y distribuidora especializada en cine documental Cine Ojo, seguramente, la más importante en su especialidad del país. Dirige también MC Producciones con la cual encara otro tipo de proyectos dentro del campo de la no ficción. Es fundador y director general del festival DOC Buenos Aires (este año se celebrará su 15° edición). Carmen Guarini, también de vasta carrera cinematográfica, comparte con Céspedes la dirección de Cine Ojo, es fundadora y programadora del DOC Buenos Aires. Ambos suelen integrar los comités de evaluación del INCAA, en relación con los subsidios a la producción documental. Alejandro Fernández Mouján es desde hace años una figura imprescindible del panorama documental latinoamericano, autor de films notables como *Espejo para cuando me pruebe el smoking* (2005), *Pulqui, un instante en la patria de la felicidad* (2007) y, de reciente estreno, *DamianaKryygi* (2015). Desde 2006 es uno de los responsables del área de cine de la Televisión Pública. Tristán Bauer es, desde hace años, el titular del Sistema de Medios Públicos de la Nación, su último documental, *Che, un hombre nuevo* (2009) es seguramente una de las producciones de mayor volumen y visibilidad del cine no ficcional argentino de la pasada década. Andrés Di Tella, desde *Montoneros, una historia* (1994) se ha convertido en el referente del llamado "documental de autor" argentino para un amplio sector de la crítica y de la

academia internacional (participa frecuentemente en calidad de profesor invitado en universidades extranjeras).

Estos son algunos de los "protagonistas" de la investigación que la autora presenta en su libro *De la formación a la institución*. Claro que hay muchos otros y otras que corrieron una suerte diversa, pero si evaluamos la actualidad de estos cineastas, que comenzaron sus carreras en el cine independiente durante el canto de cisne de la dictadura militar, la postulación del título de la publicación se confirma con absoluta contundencia: el documental argentino ha atravesado un proceso de formación, especialización e institucionalización cuyos orígenes pueden remontarse al año 1982 y el momento de estabilización hacia mediados de la década de los noventa. Margulis identifica la singularidad de este periodo del cine documental nacional y desentraña, a lo largo de más doscientas páginas, sus múltiples derroteros, sus momentos de resistencia y de desarrollo, sus relaciones siempre complejas con las instituciones existentes (la televisión, el Instituto de Cine, el Fondo Nacional de las Artes, etc.), sus instancias de legitimación (nacional e internacional), sus vínculos con los circuitos de distribución y exhibición, y sus modos de organización en diferentes asociaciones, grupos, fundaciones y, también, empresas.

Con herramientas teóricas procedentes de los estudios sobre comunicación, de la sociología de la cultura, de la historia y de la teoría del audiovisual, *De la formación...detenta*, entre otros méritos, el de enfocar su mirada en la década de los ochenta, una especie de etapa maldita de nuestra cinematografía, descuidada por los estudios sobre cine (con excepciones, claro),<sup>1</sup> la del cine de la democracia (o de la transición democrática, para hacer honor a Margulis), convertido en *puchingball* sobre el que han descargado oportunamente sus golpes la "nueva" crítica cinematográfica representada por la revista *El Amante*, el ex "nuevo" cine argentino de los años noventa y buena parte de los estudios académicos producidos en el país. El cine de la década de los ochenta, sobre todo la ficción de corte

# Cine Documental

comercial, fue ese "otro" (declarativo, políticamente explícito, dialogado en exceso, alegórico, maximalista, de espíritu totalizante) sobre cuyos escombros la nueva generación fundó su propia identidad. Sin embargo, el documental realizado durante aquellos años (tal vez por su escasa visibilidad) apenas entró en la contienda y en la discusión, salvo un acotado conjunto de films: *La República perdida* (Miguel Pérez, 1983), *Evita, quien quiera oír que oiga* (Eduardo Mignogna, 1984), *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1987), entre otros.

En la Introducción, Margulis inmediatamente plantea su objetivo: "reconstruir las principales modalidades de producción del documental argentino en el período 1982-1990" etapa en la cual "el documental se fue constituyendo en una actividad específica y diferenciada dentro del campo audiovisual, en miras a su institucionalización" (XIX). Posteriormente, a modo de hipótesis indica que será desde mediados de los ochenta cuando se empiecen a consolidar "los resortes necesarios para la especialización e institucionalización" (XXIII). Este proceso, siempre según la autora, que muestra sus primeros destellos en la mencionada década recién "tomará un rumbo firme hacia la institucionalización, promediando la década del noventa" (ídem). El "boom" del cine documental en la Argentina, la enorme riqueza cuantitativa y cualitativa que este territorio, cada vez más amplio y con límites más difusos, ha adquirido en el último quinquenio puede explicarse y comprenderse en su multiplicidad de facetas volviendo la vista sobre los ochenta. Para decirlo de otra forma, considero que el libro de Margulis, en términos historiográficos, se ocupa de un período que resultó una polea de transmisión entre el documental de intervención política de los sesenta y setenta y el documental "del giro subjetivo" contemporáneo, en el que lo político se expresa por otros medios. Se salda así el hiato de la simétrica fórmula 60/90, según la cual, la modernidad del cine argentino contemporáneo vendría a finiquitar el proceso inconcluso de los sesenta. Lo que dicha lectura histórica deja a un lado es todo el andamiaje de instituciones, agrupaciones y luchas por la legitimación del



# Cine Documental

campo que brindó las condiciones de posibilidad para que el cine documental contemporáneo explore otros modos de representación y exponga otro tipo de discursos sociopolíticos.

La autora dispone de una estructura de cuatro capítulos bien definidos para rearmar el mapa de este proceso de formación, especialización e institucionalización. Estos cuatro capítulos, si bien no poseen una cronología rígida dado que existen fenómenos que se solapan y dialogan en el tiempo, dan cuenta de una maduración del sector que culmina, de algún modo, en un alto grado de especialización y legitimación, más aun teniendo en cuenta la tierra arrasada que los años de dictadura dejaron en el seno de cualquier obra audiovisual de no ficción que no sea de abierta propaganda del régimen.

El primer capítulo se titula "El montaje institucional de la transición: archivo y testimonio". Aquí Margulis se dedica principalmente a examinar las dinámicas existentes entre los partidos políticos, las organizaciones sociales, diversos sectores intelectuales y su relación con cine documental, en el marco de las pujas por las interpretaciones del pasado reciente (y no tan reciente). Aborda entonces películas "comerciales", teniendo en cuenta los presupuestos con los que estas contaron, el estreno en salas convencionales, la filmación (mayoritaria) en 35 milímetros y su posterior utilización como insumo de "educación cívica" en diversos ámbitos escolares y académicos. Las dos claves narrativas y estéticas del documental de la época fueron justamente, la insistente utilización de los archivos y de los testimonios (también podría agregarse a la voz over) para la construcción de discursos con un alto nivel de autoridad epistémica respecto del referente sociohistórico. Si antes de la retirada, la dictadura se había consagrado a destruir una profusa cantidad de archivos y documentos, y durante su ejercicio acalló la manifestación pública de la palabra, estos dos vectores son precisamente los que retornan necesariamente en estas obras, siempre dentro del marco del llamado "modo de representación expositivo". Margulis reconstruye en este capítulo los avatares de la producción de películas que ya he

mencionado (*La República...*, *Evita...*) y de otros como *Malvinas, historia de traiciones* (Jorge Denti, 1984) y *DNI (caminar desde la memoria)* (Luis Brunati, 1989). Tras el análisis de los films y, sobre todo, de sus circunstancias, Margulis concluye que en un país en el que la incertidumbre marcó la transición democrática, el discurso de sobriedad de estas obras se encargó de imprimir "una sensación de orden" (45) a la revisión del pasado.

El segundo capítulo revisa especial interés y es, a mi entender, uno de los grandes aportes del libro, dado que se aboca al documental televisivo, una modalidad de la no ficción que, aun con sus interrupciones y carencias, tuvo una difusión bastante considerable. En este capítulo y en el siguiente sobresale un aspecto metodológico que vuelve a este libro indispensable tanto por sus propios contenidos como por las investigaciones que podría impulsar: el uso sistemático y orgánico de numerosas fuentes de archivos (diarios, revistas, libros, audiovisuales y documentos) de la época, como así también de entrevistas personales que la autora realizó no solo a los directores consagrados, sino a una serie de técnicos, productores y realizadores que formaron parte de manera silenciosa pero ineludible de la consolidación del campo documental. De este capítulo tan rico en datos y en revelaciones acerca de los intercambios entre la televisión y el documental cinematográfico del periodo, quisiera detenerme en una de las propuestas centrales: la televisión funcionó como espacio de formación y de ensayo gracias a la práctica semanal que su producción y exhibición requería, a la tecnología con la cual contaba el medio (vale la pena resaltar el valor del "directo") y, también, como fuente de financiamiento, aunque con una serie importante de limitaciones respecto de las posibilidades de expresión y de experimentación con los formatos. Es por eso que en este capítulo la autora instala el concepto de "audiovisual" que permite unir en un espacio común al cine, la televisión y al video.<sup>2</sup> Aunque las referencias que maneja Margulis para contextualizar los proyectos mediante los cuales el documental



se inscribió en el campo de la televisión son múltiples, su corpus de análisis se focaliza en tres recordados programas de aquellos años: *Historias de la Argentina secreta* (Otelio Borroni y Roberto Vacca); *La otra tierra* (Clara Zappettini) y *Misiones, su tierra y su gente* (Eduardo Mignogna). De acuerdo con la autora esta selección permite abarcar diversas modalidades de producción (externa/independiente, dentro de la estructura de los canales) como así también diferentes concepciones del documental televisivo teniendo en cuenta la formación de sus realizadores: el realizador periodista (Borroni-Vacca), el realizador formado a partir de estudios universitarios de cine y televisión (Zappettini), y el realizador cinematográfico "de oficio" (Mignogna) (61). Si bien el texto permitiría profundizar mucho en su contenido, no lo haré en este caso -al fin y al cabo para eso está el libro- pero no puedo dejar de llamar la atención sobre las citas que la autora incluye de las entrevistas personales realizadas a Roberto Vacca, Clara Zappettini y Marta Prada, en las que se vuelcan algunas anécdotas en las que no falta el humor y dan cuenta de la aventura que significaba, en esos tiempos, la realización de no ficción en la televisión.

El tercer capítulo se titula "El documental cinematográfico". Aquí se observan los procesos agrupación, crecimiento y consolidación de un conjunto de cineastas, independientes en sus comienzos, que actualmente ya consideramos parte de la "tradición" del documental de autor en la Argentina. Es particularmente interesante cómo la autora contextualiza este fenómeno en el marco latinoamericano y también examina las referencias del documental social y político de los sesenta y setenta que resultaron centrales para la constitución de grupos como Cine Testimonio. Sin embargo, quisiera hacer mención a dos cuestiones de particular valor en un capítulo en el que se puntualiza la creación del grupo Cine Ojo, un mojón ineludible para pensar el documental argentino desde la recuperación de la democracia hasta nuestros días. En primero lugar, Margulis se concentra en el impacto que las diversas tecnologías circulantes

tuvieron en la producción de la época: Super-8, 16 mm., y video. En estos formatos existió una copiosa producción independiente (sobre todo de cortometrajes) que la autora revisa a partir de una fuente nutritiva y que expresa cabalmente el clima de época como la revista *Cine Boletín*. Dicha publicación, desde una posición que no dudaría en llamar militante, difundía, promulgaba, exigía y analizaba los principales hechos y prácticas vinculadas con el cine independiente a nivel federal pero igualmente, haciendo gala de una veta latinoamericanista. En la formación de un cine independiente conectado con el documentalismo se aborda en el libro la labor de divulgación, enseñanza y distribución alternativa de un conjunto de asociaciones, festivales e instituciones, alguna de las cuales no son suficientemente recordadas dada la interrupción de sus actividades: la Unión de Cineístas de Paso Reducido (UNCIPAR), la Escuela de Avellaneda (dirigida por Rodolfo Hermida, la cual tuvo un rol protagónico en el uso del, por aquel entonces, resistido video), la Sociedad Argentina de Videastas (SAVI), la Asociación de Realizadores de Corto Metraje (ARCM) y la Federación Argentina de Cine Independiente (FACI), entre otras. Hacia el final del capítulo Margulis señala algo que será por demás relevante para la articulación con el siguiente capítulo y el corolario del libro: "el camino recorrido volvería fértil el terreno para el surgimiento del productor especializado", figura que "resulta clave para considerar el proceso de institucionalización y profesionalización del documental". En este contexto surgiría la fundación de "la primera casa productora argentina dedicada al documental, Cine Ojo" (164).

Me aboco al cuarto capítulo "Las excepciones: profesionales antes de la profesionalización" en conjunto con las conclusiones del libro, dado que el primero funciona claramente como una síntesis del proceso iniciado a comienzos de los años ochenta y en las conclusiones se sintetizan los argumentos nodales de cada uno de los capítulos anteriores. Apoyándose fuertemente en las entrevistas personales, Margulis se dedica a analizar tres trayectorias particulares y especialmente trascendentes: las de

# Cine Documental

Marcelo Céspedes, Carmen Guarini y Carlos Echeverría. En los dos primeros, cabe destacar el poder de irradiación que su obra, como su labor desde la producción, ha tenido en una extensa gama de documentalistas argentinos. Margulis coloca el énfasis en una cuestión que considero fundamental para comprender las tendencias estéticas, poéticas y estilísticas del documental de creación argentino de las últimas dos décadas: la influencia de lo que podríamos denominar "la escuela francesa" habría tenido en Guarini y Céspedes principalmente en términos estéticos, "para mirar las cosas a partir de un referente diferente" (179): desde la obra de Jean Rouch (con quien Guarini estudió) hasta la de Raymundo Depardon, mediante el Festival de Cinéma du Réel, en el que se exhibió el film *Los Totos* (Marcelo Céspedes, 1982).

En este capítulo la autora profundiza en el análisis fílmico de tres obras que considera relevantes, algo que, dado los objetivos de la investigación, no había efectuado con otros documentales. Tras examinar en detalle la propuesta de Cine Ojo y la figura del "productor especializado", el estudio recae sobre *Hospital Borda: un llamado a la razón* (Marcelo Céspedes, 1986), como uno de los escasos representantes "puros" del cine directo en la Argentina de la época.<sup>3</sup> En segundo lugar, en el que para mí es el análisis fílmico más contundente del libro, Margulis se detiene sobre el (ya mítico) documental de Carlos Echeverría, *Juan, como si nada hubiera sucedido*. Se trata de un film que la autora considera "un punto de inflexión" (208) en el documental de la época, ya que se adelanta a varias estrategias discursivas reflexivas, performativas y participativas que recuperará (en ocasiones demasiado...) <sup>4</sup> el documental argentino del siglo XXI.

A pesar de todo lo dicho y aun a riesgo de ser redundante, creo que *De la formación a la institución* es un libro de consulta imprescindible sobre documental argentino para los investigadores, aficionados, cineastas, curiosos y otras especies. Como si fuera un manifiesto en relación con su perspectiva de estudios (y con el objeto del libro en sí), la autora clausura el libro con unas "Notas finales: una comunidad



de documentalistas debate". Allí Paola Margulis afirma que mucho de lo que se discutió en el libro había sido debatido en "Medios del Norte-Imágenes del Sur. Primer Encuentro Argentino-Alemán sobre Producción, Distribución, Coproducción y Fomento del Cine Documental", un evento organizado por Céspedes y Guarini en el año 1989. Problemáticas como los vínculos transnacionales del cine documental, y otras tantas abordadas son una vez más recuperadas y sirven para encontrar un punto de cierre y de cohesión para su libro.

*Pablo Piedras*

---

<sup>1</sup> Uno de los libros pioneros sobre el período y aun absolutamente vigente, en mi opinión, sigue siendo el compilado por Claudio España, *Cine argentino en democracia 1983 - 1993*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1994.

<sup>2</sup> Octavio Getino fue uno de los principales impulsores del concepto de "Espacio Audiovisual", que terminó absorbiéndose cuando en el año 1995, tras la promulgación de la nueva ley, el Instituto Nacional de Cine (INC) cambió su denominación por Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).

<sup>3</sup> Esta última caracterización también corre por cuenta del autor de la reseña.

<sup>4</sup> Ídem nota al pie anterior.