



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

La construcción de personajes en el cine documental argentino reciente

Autor:

Lanza, Pablo Hernan

Tutor:

Lusnich, Ana Laura

2015

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Artes

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA



Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires

TESIS DE DOCTORADO

**LA CONSTRUCCIÓN DE PERSONAJES EN EL CINE DOCUMENTAL
ARGENTINO RECIENTE**

Doctorando

Lic. Pablo Hernán Lanza

Directora

Dra. Ana Laura Lusnich

2015

Agradecimientos

Los orígenes de esta investigación se remontan, sorprendentemente, hasta el año 2007 cuando me encontraba cursando mi carrera de grado; más específicamente asistiendo al práctico de Clara Kriger de la materia Seminario de Metodología de Investigación. En ella, los alumnos debíamos desarrollar un proyecto de investigación y Clara restringió las temáticas posibles al cine documental argentino. Debo confesar que en aquel momento sólo tenía prejuicios hacia el “cine de lo real”, por lo que intenté abordarlo como si documental y ficción fueran equivalentes y focalizarme en narrativas centradas en un individuo. Si bien la tesis aquí presente dista mucho de aquel primer esbozo –rápidamente comprobé que equiparar documental y ficción no podía llevarme muy lejos y suponía un desconocimiento de una abundante bibliografía teórica–, todo se remonta hasta ese proyecto de investigación, por lo que quiero extenderle mi reconocimiento a Clara.

El desarrollo de esta tesis fue posible gracias al apoyo de instituciones y personas a quienes quisiera expresarles mi sincero agradecimiento. A la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde realicé mi formación de grado y posgrado y al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) por haber financiado el desarrollo de mi tesis doctoral.

Quiero expresar mi más profunda gratitud y admiración hacia Ana Laura Lusnich, quien dirigió este trabajo. La labor, buena predisposición y paciencia de Ana, quien me abrió las puertas de la investigación cuando aún era estudiante de grado, es infranqueable e inspiradora. Estoy seguro que sin sus atentas lecturas y sugerencias los posibles aportes de esta tesis no serían los mismos.

A mis colegas de la revista *Cine Documental*, Lior Zylberman, María Aimaretti, Soledad Pardo, Lior Zylberman y especialmente a los dos directores, Pablo Piedras y Javier Campo, dos referentes ineludibles del campo con los que tengo el placer de compartir mi trabajo.

A mis compañeros del grupo CIyNE, espacio dirigido por Ana y Pablo. No puedo imaginar un grupo de investigación que trabaje de forma más idónea, productiva y original.

A mis compañeros de carrera Andrés Pereira Covarrubias, mi amigo transnacional, Alejandro Kelly Hopfenblatt, con quien comparto la misma pasión por el cine, y Jorge Sala, gracias a quien descubrí la importancia de la investigación. Tengo el orgullo de poder llamarlos amigos.

A la cátedra de Historia del Cine Universal, Miguel Ángel Cannone y Malena Verardi, por haberme recibido con los brazos abiertos en un espacio realmente estimulante.

Al personal de la Biblioteca del INCAA, especialmente a Adrián Muoyo, quienes construyeron un espacio ineludible para cualquiera que haya investigado cine en este país, principalmente debido a su desempeño. A la Biblioteca Nacional donde desarrollé una gran parte de la redacción final.

Quiero agradecerles a Alejandro Alvarado y Concha Barquero de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Málaga por haberme invitado, otorgado una oficina de trabajo, la posibilidad de exponer los avances parciales de mi tesis y ofrecido su amistad. Esta estancia fue posible gracias al financiamiento del Programa de Movilidad Internacional entre Universidades Andaluzas y Latinoamericanas de la Asociación Universitaria Iberoamericana de Posgrado (AUIP).

En lo personal, quiero agradecerle a mi familia. A mis papás, Atilio y Graciela por haberme alentado a hacer siempre lo que quisiera con su apoyo incondicional. A mis hermanas, Ale y Sil, con quienes siempre puedo contar. A mis sobrinos Sofía y Vicente, a quienes creo haberles inculcado la pasión por el séptimo arte, y a Salvador y Morita, contemporáneos de este trabajo, y con quienes estoy seguro podré hacer lo mismo.

Por último, a Caro, mi compañera en la vida. Ella me inspira a esforzarme cada día más. Es mi faro.

Buenos Aires, 19 de noviembre de 2015

INTRODUCCIÓN

1. Presentación del tema y estado de la cuestión.....	6
2. Tesis a sostener.....	11
3. Objetivos.....	12
4. Fundamentación teórica.....	13
4.1 No ficción y documental: problemas de categorización.....	13
4.2 Documental y narratividad: ¿es todo film ficcional?	16
4.3 Documental y documento: ¿es todo film un documental?	20
4.4 Estructuras y rasgos estilísticos del documental.....	24
5. Estructura de la tesis.....	26

EL PERSONAJE EN EL DOCUMENTAL

1. El personaje en las artes dramáticas.....	33
2. El estatuto del personaje en el cine.....	38
3. La capacidad simbólica del personaje.....	43
3.1 El otro lejano: la representación heroica de Flaherty	45
3.2 Grierson y el aspecto representativo social del personaje.....	48
3.3 Los desclasados en Latinoamérica.....	52
3.4 El conjunto de personas representativas.....	54
4. La actuación en el documental y el efecto cámara.....	56
4.1 Hacia una clasificación de la actuación documental.....	62
4.2 La actuación representacional: de la construcción a la observación.....	65
4.3 La actitud presentacional: la entrevista y la interpretación.....	82
5. La ética de la representación en el documental.....	85
5.1 La interacción con los sujetos.....	92
5.2 Sobre la competencia del sujeto.....	96
5.3 La representación de la muerte.....	99

6. A modo de conclusión.....	102
LOS PERSONAJES DEL DOCUMENTAL ARGENTINO	
1. Breve historia del cine documental argentino y sus personajes.....	106
1.1 Hacia una periodización del documental argentino.....	106
1.2 Los actores sociales en los períodos previos.....	116
2. El militante revolucionario: revisiones, memorias colectivas y relatos novedosos.....	125
2.1 Dos propuestas: un modelo a seguir.....	128
2.2 El militante como héroe: la recurrencia a elementos ficcionales.....	141
2.3 La negación de la épica y la colectividad: los documentales en primera persona y los “arrepentidos”.....	151
3. Los nuevos actores sociales del neoliberalismo: retratos impresionistas y arquetipos narrativos.....	159
3.1 La épica del trabajo: la recuperación de las fábricas.....	162
3.2 La dignidad del trabajo: sobre los cartoneros.....	174
3.3 Sobre sujetos extraordinarios, arquetipos y estructuras clásicas.....	189
4. Las minorías sexuales: la identidad como construcción.....	200
4.1 Resaltando la igualdad: testimonios y emotividad.....	202
4.2 El pasaje de víctimas a actores sociales.....	212
4.3 La identidad como construcción: elementos performativos.....	219
5. A modo de conclusión.....	225
REFLEXIONES FINALES.....	228
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	234
FICHAS DE LAS PELÍCULAS.....	257

INTRODUCCIÓN

1. Presentación del tema y estado de la cuestión

En la presente tesis de doctorado nos proponemos estudiar el cine documental a partir de una perspectiva focalizada en la construcción de personajes, partiendo de un recorrido histórico para finalmente centrarnos en los actores sociales que han gozado de mayor visibilidad en el documental argentino durante las dos últimas décadas. Nuestro objetivo consiste en contribuir al estudio del cine documental articulando una nueva forma de aproximación al cine de lo real que considere por un lado su dimensión narrativa pero que no descuide las características propias de este cine.

Una de las funciones principales del cine documental a lo largo de su historia ha sido participar en la comprensión del comportamiento humano en sociedad. Si bien se han señalado distintos momentos como inicio de este cine, tales como las vistas de los hermanos Lumière en los inicios del medio cinematográfico, la obra del norteamericano Robert J. Flaherty o la escuela británica de John Grierson, ambos de los años veinte, consideramos que esta afirmación es cierta para todos los casos con algunas diferencias: en el caso de los primeros films se trataba del registro de la civilización en la que se encontraban inmersos los realizadores, el segundo marcando el camino de un proyecto de corte más etnográfico con sus retratos de sujetos pertenecientes a sociedades “primitivas” aparentemente condenadas a la desaparición, mientras que Grierson quería retratar al “hombre común” (contemporáneo). Adoptando esta concepción, podemos argumentar que el referente central del documental es la presencia de la figura humana en su contexto, por lo que no deja de sorprender que sus formas de representación no hayan ocupado un lugar central en investigaciones dedicadas al tema.

El relevamiento bibliográfico realizado para esta investigación ha dado como resultado un pequeño puñado de textos que trata de forma exclusiva la forma en que la retórica del documental construye a sus personajes. El principal antecedente académico al

respecto lo constituye el trabajo de la española Aída Vallejo Vallejo (2008), quien resalta el carácter narrativo de muchos films y las maneras en que la construcción de personajes permite articular los relatos. La autora propone distintas metodologías de análisis de personajes, partiendo de una perspectiva narratológica, abordando cuestiones de género y la representación de identidades colectivas. Vallejo señala que mientras el personaje en el cine de ficción constituye para la audiencia un constructo, en el cine documental los espectadores suelen pensar en “personas”, observación compartida por Frank Baíz Quevedo (1994), otro de los autores que ha trabajado esta problemática, a pesar de que llegan a conclusiones en parte opuestas. Para Baíz Quevedo el personaje ficcional busca la identificación del espectador, mientras que en el documental se genera un distanciamiento; Vallejo subraya en cambio que la construcción de personajes es precisamente una de las estrategias principales para promover sentimientos en el espectador. La autora argumenta que dicha construcción “condiciona tanto los procesos de identificación del espectador como los mecanismos de presentación social del film” (2008: 72). Es justamente este último punto el que nos interesa trabajar en nuestro corpus, por lo que muchas de las propuestas de Vallejo nos resultarán de suma utilidad para el análisis, entre ellas el reconocimiento de arquetipos, la identificación de arcos narrativos de los personajes¹ y la importancia del objeto de deseo en ciertas estructuras de relato.

Por fuera de estos artículos centrados exclusivamente en la idea de construcción de personajes, podemos considerar múltiples textos que tratan el tema de forma tangencial, pero no por eso menos productiva. El renombrado teórico Bill Nichols le dedica algunas reflexiones al tema en su clásico libro *La representación de la realidad* (1997), de las cuales consideramos de mayor productividad la propuesta de referirse a actores sociales en vez de personajes. Nichols argumenta que con esta decisión se intenta reducir la distancia entre el mundo histórico y la representación de la realidad que el documental construye:

¹ La autora recupera el término del trabajo de Christopher Vogler quien lo define como “un término empleado para describir las etapas de la transformación gradual del personaje: las fases y los giros de su desarrollo” (Vogler, 2002: 242).

yo utilizo el término «actor social» para hacer hincapié en el grado en que los individuos se representan a sí mismos frente a otros; esto se puede tomar por una interpretación. Este término también debe recordarnos que los actores sociales, las personas, conservan la capacidad de actuar dentro del contexto histórico en el que se desenvuelven. Ya no prevalece la sensación de distanciamiento estético entre un mundo imaginario en el que los actores realizan su interpretación y el mundo histórico en el que vive la gente (1997: 76).

Otro de los puntos que Nichols considera es la relación que se establece entre el espectador y el personaje protagonista del documental, centrándose en los distintos niveles de veracidad que se plantea en el relato con relación al personaje de ficción y la dificultad de identificación que se produce con los mismos (1997: 51-52). Si bien considera que el establecimiento de los procesos de identificación con los espectadores es más complejo que en la ficción, distingue la presencia de “sujetos expresivos” que son quienes suelen estar en el centro del documental. Esta línea de pensamiento, que pareciera estar en línea con el ya mencionado texto de Baíz Quevedo, cobra sentido cuando uno considera que para Nichols, el documental pertenece a lo que denomina “discursos de sobriedad”. Estos incluyen a la ciencia, la política y la economía, entre otros, y son sistemas que poseen “un efecto moderador porque consideran su relación con lo real directa, inmediata, transparente” (1997: 32). Desde esta perspectiva, el aspecto narrativo, o creativo, no pareciera estar en las consideraciones del autor, por lo menos en su concepción clásica del documental.

Sobre la discusión terminológica, también podemos considerar las propuestas relativamente más sencillas del francés Jean-Louis Comolli, quien llama personaje “a todo ser, toda persona que interviene en un film, sea documental o de ficción” (2007: 125) y de Carl Plantinga (2008), quien prefiere utilizar el término “caracterización” para referirse a la representación de personas en el documental. Este último expresa que la palabra “caracterización” permite remarcar la responsabilidad ética que tienen los realizadores en

sus películas de intentar “mostrar, afirmar e insinuar verdades sobre personas auténticas” (Plantinga, 2008: 50).

Al reflexionar sobre la ausencia de trabajos teóricos sobre la construcción de personajes en el cine, el historiador y teórico teatral Patrice Pavis, argumenta que “la representación mimética de las personas [en el cine] es tan precisa que hace olvidar completamente la situación de producción, la construcción del film, la organización del relato y los efectos de dicción del texto y del simulacro de representación” (1999: 4). Si bien el autor hace hincapié en las condiciones de producción, que difieren de las del documental, su razonamiento parece todavía más acertado en relación a nuestro objeto de investigación. Los valores tradicionales promovidos por el documental —claridad, simplicidad y transparencia—, probablemente sean los responsables de la falta de atención prestada a las estrategias de representación, ya que han instalado la idea de que el documental se ocupa de meramente (re)presentar la realidad de forma objetiva con un mínimo de alteración. La representación que el documental ofrece pareciera confundirse con la vida, aunque su verdadero objetivo es lograr hacer aserciones sobre la misma, condición para lo cual resulta necesario el entramado o estructuración de los eventos retratados. Esta misma cuestión será señalada por los principales adherentes a la idea de que todas las manifestaciones cinematográficas son, por la propia naturaleza del aparato, representaciones ficcionales, con la figura de Christian Metz a la cabeza, punto que desarrollaremos más adelante.

Otro tipo de textos en los que se considera la construcción de personajes, pero sin ofrecer herramientas de análisis, son los manuales para realización de documentales, en los que se remarca su importancia desde la propia praxis. Entre ellos podemos encontrar los trabajos de Sheila Curran Bernard (2007), en el que señala al personaje como un elemento narrativo, de Manuel Gómez Segarra (2008), que remarca que el aspecto más original del documental consistirá casi siempre en el retrato que se haga de las personas y sus historias, y el *Seminario de Cine Documental* del documentalista chileno Patricio Guzmán (1997), que ubica a los personajes dentro de los recursos narrativos propios del

género, realiza la importancia de los métodos de elección de los mismos y los describe como los principales responsables de los posibles sentimientos que las películas generen. Todos estos textos expresan posturas opuestas a las mencionadas de Nichols y Baíz Quevedo, que hablaban del extrañamiento que se produce en el espectador del cine documental.

Una de las formas principales que el documental ha favorecido para estructurar los hechos presentados entre otras es la utilización de estrategias narrativas, y en ellas ocupa un rol principal la contribución de los sujetos retratados en los films. Estas personas ofrecen una interpretación de sí mismas para la cámara para luego convertirse en *personajes* una vez que el documental adquiera su forma final.

Nuestro objetivo es indagar en la forma en la que los documentales postulan aserciones sobre el mundo recurriendo a personas del universo profílmico, las cuales serán las encargadas de llevar adelante los relatos y, en muchos casos, de transmitir la tesis de cada obra. Para lograr esto identificaremos las estructuras narrativas privilegiadas en un corpus específico, confeccionado en torno a una tipología de actores sociales representados de forma continua en gran parte de la producción documental del cine argentino reciente. La delimitación temporal del mismo considera como punto de partida el año 1995 e incluye a documentales realizados hasta el momento de la escritura de la tesis; a su vez trazaremos relaciones con films previos de la cinematografía argentina en la que similares actores sociales han sido retratados para ver de qué forma se han alterado las estrategias de representación. Consideramos como punto de inicio la mitad de la década del noventa por una serie de razones: la sanción de la Ley de cine en el año 1994, que transformó la forma de financiación, pasando a depender del Comité Federal de Radiodifusión; la adopción de nuevas tecnologías (el video, que sería reemplazado por el digital); y finalmente el hecho de que es entonces que los personajes escogidos comienzan a ser representados de forma continua y sistemática con el estreno de algunos documentales emblemáticos, entablando un diálogo inmediato con el contexto social y político en el que fueron producidas.

Los tres personajes, o actores sociales, propuestos para el análisis son el militante, figura en la que se puede observar una evolución que va de la casi negación de su

existencia en los años precedentes a su reivindicación para finalmente concluir con la construcción de personajes heroicos; los nuevos actores sociales que se conforman durante el neoliberalismo en la década del noventa (cartoneros y trabajadores de fábricas recuperadas) que son incorporados de forma inmediata en los films, y la representación de minorías sexuales que toman visibilidad en el campo del cine por primera vez durante el período estudiado. Cada uno de estos actores permite pensar un diferente abordaje del personaje relacionado al proyecto documental: el primero centrado en la revisión histórica del pasado y la configuración de relatos biográficos y heroicos; un segundo que busca introducir a mundos ajenos y personajes y luchas invisibilizadas por la sociedad; mientras que la representación de los últimos plantea cuestiones sobre la forma en que se construye la propia identidad, marcando un recorrido que los presenta resaltando las similitudes con las sexualidades hegemónicas para finalmente hacer hincapié en los aspectos que los distinguen.

A partir de una perspectiva que considera al cine documental como un discurso de orden principalmente narrativo, trabajaremos una serie de tópicos que nos permitirán distinguir las características propias del personaje documental. A su vez nos ocuparemos de las continuidades y rupturas estéticas y temáticas del período escogido, teniendo en cuenta las relaciones que los films establecen con su contexto. El propósito del estudio será poder articular al documental desde una perspectiva nueva, relacionándolo con las herramientas del análisis de la ficción pero sin descuidar las características propias que lo separan del mismo.

2. Tesis a sostener

A continuación plantearemos las tres hipótesis de investigación de las que se pueden inferir varias problemáticas a desarrollar:

La primera hipótesis sostiene que el cine documental apela a estructuras narrativas para construir un régimen de verdad, aunque esto no equivale a decir que toda película sea

necesariamente ficcional. En tanto el cine es un registro temporal establece necesariamente relaciones de consecuencia entre un plano y el siguiente, a lo que se agrega el hecho que la operación del montaje, necesaria para todo film, transforma el tiempo registrado en otro organizado.

La segunda hipótesis postula que una de las principales herramientas narrativas del documental es la construcción de personajes mediante la utilización de varios de los mismos procedimientos que el cine ficcional pero que se caracterizan por una serie de tensiones. Constituyen las problemáticas y características propias del personaje documental: a) la tensión entre un personaje colectivo pero a la vez poseedor de rasgos individuales (relacionado con el valor simbólico e indicial de la imagen cinematográfica); b) la compleja relación ética entre el realizador y los sujetos participantes; c) las formas de actuación de los sujetos; d) el personaje protagonista como portador de la tesis propuesta; e) la problemática identificación del espectador y el nivel más crítico de recepción con respecto a cuestiones de veracidad; y f) la utilización de arquetipos.

La tercera hipótesis afirma que en torno a los actores sociales privilegiados en el cine documental argentino a partir de 1995 se generaron modelos narrativos estables a lo largo del período. Eventualmente estas formas discursivas son cuestionadas desde la representación haciendo hincapié en la performatividad de los sujetos y poniendo el acento en los procesos de construcción de los personajes.

3. Objetivos

El propósito de la tesis es contribuir al desarrollo de los estudios sobre el cine documental, remarcando la importancia que la filmografía argentina ha cobrado en las últimas dos décadas. Si bien pareciera haberse generalizado la idea de que la producción documental reciente no ha tenido reparos en apropiarse de mecanismos propios de la narración de ficción, volviendo cada vez más difusa la línea entre ambos discursos, produciendo mixturas entre ambos discursos, la adopción de estructuras narrativas ha sido

moneda corriente desde las primeras modalidades del documental. Con esta investigación intentaremos demostrar que la narratividad es justamente una de las estrategias centrales de organización que definen al cine documental en su vertiente clásica, cumpliendo el rol de mediadora entre la reproducción de la realidad de la imagen fotográfica y la inteligibilidad, el sentido, que se le otorga. Partiendo de esta posición indagaremos en las especificidades y los procedimientos constructivos de sus personajes.

Para poder cumplir nuestro objetivo general, nos proponemos trabajar una serie de objetivos específicos:

- a- Delinear el estatuto del personaje en el documental a partir del trabajo de una serie de ejes en los que se pueden observar tensiones entre la construcción que los films proponen y los sujetos que participan en ellos.
- b- Confeccionar un corpus de films documentales argentinos desde 1995 a la actualidad que anclan su narración en torno a una determinada tipología de actores sociales con el fin de identificar las particularidades de los mismos, a la vez que nos permite abarcar el grueso de la producción realizada en las últimas dos décadas. Creemos que los actores sociales seleccionados –el militante, los nuevos actores sociales y las minorías sexuales–posibilitan abordar varias de las problemáticas de representación social del discurso documental.
- c- Indagar en las posibles relaciones con algunos documentales canónicos de la filmografía nacional para destacar continuidades y rupturas, tanto en un nivel estético y temático, prestando atención al contexto y las posibilidades tecnológicas disponibles. Esto nos permite otorgarle historicidad al tema, comprendiéndolo en su dimensión diacrónica, y nos resultará especialmente provechoso para comparar de qué forma aparecen representados actores sociales similares previamente.

4. Fundamentación teórica

4.1. No ficción y documental: problemas de categorización

Para el desarrollo de esta tesis decidimos emplear el término cine *documental* por sobre *no ficción*, motivo que justificaremos a continuación. En los últimos años una gran cantidad de trabajos en español han adoptado el término no ficción para enfatizar cierta idea de indefinición del cine de lo real y haciendo hincapié en las formas en las que se han borrado los límites con la ficción logrando una “síntesis de ficción, de información, y de reflexión” (Weinrichter, 2005: 11). Sin embargo, la reciente ubicuidad del término no pareciera considerar su historia, por lo menos en su origen anglosajón, ya que la no ficción, tal como la definiera Richard Barsam (1973), constituye una macrocategoría flexible dentro de la cual se ubica al cine documental junto a otros géneros como los films de viajes, educacionales, y los noticieros.² Documental y no ficción no son categorías antitéticas y, si bien una contiene a la otra, no pueden considerarse instancias superadoras, tal como testimonian múltiples clásicos trabajos que eligen aplicarlos de forma intercambiable (Barnouw, 1996; Carroll, 1996).³

El otro motivo que enmaraña esta cuestión es el hecho de que el cine documental ha resultado ser un concepto inasible desde sus inicios. Pese a que los primeros usos registrados del vocablo documental en el ámbito cinematográfico pertenecen a la crítica francesa,⁴ la mayor parte de la historiografía del cine suele señalar al británico John Grierson como su originador. Dicha selección obedece a dos razones: no sólo fue Grierson el primero en lengua inglesa en hablar de documental,⁵ sino también el responsable de formular su definición inicial, según la cual se trata del “tratamiento creativo de la realidad” (1933: 8). Esta famosa sentencia, además de continuar gozando de validez en el presente, debido a su misma indefinición, indica de forma explícita que el documental apela a formas

² Esta concepción de la no ficción por otro lado guarda similitudes con propuestas previas como el “film de hechos” de los historiadores de cine británicos Paul Rotha y Roger Manvell, dentro del cual enmarcan al documental como “la rama más creativa” (1950: 136).

³ Carl Plantinga remarca esta misma distinción en su influyente trabajo *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* (1997), pero en trabajos posteriores utiliza ambos términos como sinónimos.

⁴ Richard Abel (1988) menciona reseñas del film *Nanook of the North* de los críticos Lionel Landry y Robert Desnos en el año 1923 en las que se habla de *documentaire*.

⁵ Grierson habla de “valor documental” en su crítica del film *Moana* de Robert Flaherty en 1926, tres años después de los autores franceses citados. Una traducción del texto de Grierson, firmado bajo el seudónimo “The moviegoer” puede encontrarse en Penafria (2011).

“creativas”, o dramáticas tal como Grierson desarrolla en numerosos textos. Para Grierson el documental no es arte ni entretenimiento, sino que en él “se fotografía la vida natural, (...) [y] por la yuxtaposición del detalle, se crea una interpretación de ella” (Grierson, 1993: 144). A través de “la creación de un drama de lo ordinario” (Grierson, 1971: 18), el documental ofrece una interpretación o lectura de la realidad, la cual debe centrarse en instituciones y temáticas sociales. El aspecto más señalado de la propuesta de Grierson radica en su idea del cine como una especie de púlpito: la característica central del documental debe ser un propósito sociopolítico y el objetivo principal del cineasta la utilización creativa de sus formas para “persuadir, influenciar y cambiar a su audiencia” (Barsam, 1973: 5). El influyente estilo documental “griersoniano”, financiado por el Estado, debía encargarse de proveer soluciones a distintos problemas sociales a través de sus narrativas.

Esta concepción se opone, en parte, a la del realizador Robert Flaherty, el llamado “padre del documental”, un explorador romántico que cultivó una forma de observación participativa centrada en un único individuo, y cuyos relatos no buscaban la denuncia. En este sentido resulta paradójico que Grierson haya acuñado el término documental para referirse al cine de Flaherty, quien no tenía interés en realizar denuncias sino que fue uno de los pioneros en señalar el camino para el documental de corte etnográfico,⁶ el cual puede definirse como un “film que busca revelar una sociedad a otra” (MacDougall, 1976: 136).⁷ Aunque las concepciones de estos realizadores difieren notablemente,⁸ sus trabajos coinciden en señalar, por un lado, la importancia de los elementos dramáticos como una

⁶ David Macdougall (1976) señaló que Flaherty utilizó muchas de las herramientas de la etnografía en sus películas: conocer íntimamente a sus sujetos, su lenguaje y costumbres gracias al trabajo de años, y considerar sus reacciones ante el film. Probablemente el mayor desvío de esta disciplina la constituya la focalización del realizador en un individuo en vez del abordaje colectivo más tradicional. Trataremos este punto en el capítulo del personaje colectivo en el documental.

⁷ Resulta sugestivo que el documental etnográfico, según MacDougall ocupa un “curioso lugar entre el film de arte y las ciencias sociales” (1976: 136). En otras palabras, comparte la misma indefinición que el documental.

⁸ Las diferencias entre ambos salieron a flote durante sus colaboraciones en los documentales *Industrial Britain* (1931) y *Man of Aran* (1934). Mientras que la tradición documental liderada por Grierson proponía que la dramatización de la experiencia humana debía ayudar a comprender la condición social del “hombre común”, el propósito de Flaherty era representar culturas exóticas.

forma de estructurar sus relatos, y por otro, el rol central que ocupan los sujetos para intentar comprender la complejidad de las sociedades y las necesidades humanas que entran en conflicto en ellas.

En sus modalidades clásicas el documental, como discurso, no busca romper con la representación realista, uno de los principales propósitos de otras formas de la no ficción como el ensayo cinematográfico o la utilización de la primera persona. Como detalla María Luisa Ortega, el documental clásico “atendrá a la narración en el anonimato de tercera persona, cuando se mueva en los territorios del documental expositivo convencional, o la transparencia representacional asimilada de las convenciones del cine de ficción cuando sus formas se acerquen al relato dramático-narrativo” (2008: 68). Estas dos modalidades son las que nuestro corpus trabajan principalmente.

De esta forma la decisión de utilizar el término documental para nuestra tesis nos permite enmarcar a nuestro objeto de análisis en una larga serie cultural con la que dialoga, a la vez que remarca que a pesar de que el corpus seleccionado trabaja con formas clásicas, esto no implica que no utilice aspectos ficcionales, tales como la aplicación de estructuras narrativas o reconstrucciones, no obstante a que modalidades –ya sea expositiva, observacional, interactiva o reflexiva (Nichols, 1997)– los films adscriben.

4.2 Documental y narratividad: ¿es todo film ficcional?

Los vínculos entre el documental y la narratividad constituyen un área de discusión en los estudios de cine. Una gran parte de los mismos asumen una postura que equipara el empleo de esta última con la ficción, noción que contó entre sus principales promotores con las figuras de Albert Laffay y, en mayor medida, a Christian Metz en Francia en la década del sesenta.

Albert Laffay, autor que llamativamente no ha gozado de una gran difusión, orientó sus reflexiones hacia la naturaleza misma del cine y las razones sobre por qué las formas predominantes del cine se orientaron hacia el relato. Para el autor “un relato es *todo lo*

contrario de un mundo” (1966: 56), debido a que el mundo simplemente *es* y permanece constantemente abierto, mientras que en el relato los elementos que lo constituyen están ordenados de forma tal que poseen un principio, una mitad y un final. El autor considera a la fotografía, el material que conforma el cine y lo distingue de otras formas artísticas como la literatura, como una forma de reproducción de la realidad, deduciendo que “*en la medida en que el cine reproduce la realidad no puede por lo tanto contar nada*” (1966: 64).⁹ El desarrollo de su razonamiento pareciera llevar a la conclusión de que la esencia del cine no incluye a la narratividad como uno de sus atributos, pero Laffay sostiene que el cine supone una síntesis original de lo existente (el mundo) y lo imaginario (el relato), generando “una narración más próxima al mundo” (1966: 74) que la de la literatura, pero a su vez “apartada de nosotros y puesta en perspectiva” (1966: 84). El resultado al que el autor llega es que “las imágenes fotográficas evocan nuestra mirada de las cosas (...) [y] el relato cinematográfico nos hace navegar *lo más cerca* posible de la realidad” (1966: 89). En este punto nos parece necesario realizar dos observaciones sobre el trabajo de Laffay y las conclusiones a las que arriba: la primera es que se refiere de forma exclusiva al cine de ficción –la naturaleza sobre el cine documental no ocupa lugar dentro de sus reflexiones–, y la segunda, consiste en que es su concepción de la naturaleza del relato en oposición al mundo la que retoman autores inmediatamente posteriores como Metz, de quien nos ocuparemos a continuación, para sostener la existencia de un único tipo de film, el ficcional.

Christian Metz parte de la consideración que el significante del cine es *perceptivo* (visual y auditivo), al igual que Laffay, para diferenciarlo del resto de las artes. Sin embargo, señala que en otras manifestaciones artísticas como el teatro los significantes transcurren en el mismo sitio cobrando los objetos presencia, mientras que en el “séptimo arte” estos están ausentes.

⁹ En cursiva en el original.

En el teatro, Sarah Bernhardt podrá decirme que ella es Fedra o bien, si la otra fuera de otra época y recusara el régimen figurativo, me diría, como en un determinado teatro moderno, que es Sarah Bernhardt. Pero de todos modos, yo vería a Sarah Bernhardt. En el cine, también podría dirigirme estas dos clases de discursos, pero sería su sombra quien me los dirigiera (o mejor dicho, me los dirigiría en su ausencia). Toda película es película de ficción (1974: 58).

El autor no se está refiriendo específicamente a la presencia de la actriz, sino que su apreciación describe a cualquier objeto que aparece frente a la cámara y deja su “reflejo”. El dispositivo cinematográfico irrealiza o *deforma* aquello que captura; al proyectar las imágenes se presentan meras sombras de los *verdaderos* objetos y cualquier pretensión de relación del film con la realidad se evapora. Pero a esto, Metz añade cinco criterios de reconocimiento de un relato: – posee un inicio y un final, – constituye una secuencia doblemente temporal (lo que narra y la temporalidad del acto narrativo en sí), – toda narración es un discurso (y por tal se opone al mundo real), – su percepción “irrealiza” aquello que narra; y – es un conjunto de acontecimientos. Resumiendo estos cinco atributos el autor define al relato como un “discurso cerrado que irrealiza una secuencia temporal de acontecimientos” (1966: 53).

Para Metz entonces todo film es de ficción por doble naturaleza: por un lado, el material con el que trabaja el cine es irreal o falso –presenta vestigios de objetos capturados por la cámara–, y por otro la naturaleza misma del relato, a la que se somete cualquier película, lo aleja de la realidad que no posee forma. Con respecto al primer punto, resulta curioso que su propuesta se asume en una posición opuesta a la idea predominante de la naturaleza del cinematógrafo desde su invención como un dispositivo capaz de captar objetivamente la realidad.¹⁰ Un razonamiento similar sigue el influyente cineasta y crítico Jean-Louis Comolli cuando propone que

¹⁰ Los hermanos Lumière, en una famosa declaración, vaticinaron que el cine era un invento sin futuro y que sólo podría alcanzar utilidad como un instrumento científico. Los ya mencionados Rotha y Manvell, décadas

todo documento, todo registro bruto del acontecimiento, a partir del momento en que se constituyen en film, y son puestos en perspectiva cinematográfica, adquieren una realidad fílmica que se agrega a/o se sustrae de, su realidad inicial propia (de su valor “vivido”), des-realizando o sobre-realizando dicha realidad, pero en los dos casos “falseándola” levemente, y arrastrándola del lado de la ficción (2011: 66).

La conclusión a la que arriba es que “ficción y documental no son ni antinómicos ni impermeables el uno al otro (...) todo lo que muestra el film es ficción, ficción de la ficción o ficción del documento” (Comolli, 2011: 73).

La máxima de Metz fue recuperada por numerosos autores franceses, tales como Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet (2005), según los cuales “la película industrial, el film científico o el documental, caen bajo esta ley que quiere que, por sus materias de expresión (imagen en movimiento, sonido), todo film irrealice lo que representa y lo transforme en espectáculo” (2005: 100). A esto suman otras razones para justificar su posición, tales como que el cine científico suele tratar aspectos desconocidos de lo real, sumergiendo al espectador en lo fabuloso, y que lo estético sigue teniendo importancia en algunos casos, lo que invalidaría su estatuto documental. La concepción de lo narrativo de los autores resulta tan amplia que, admiten, no hay alternativa posible salvo un film no-presentativo, en el que no sea “posible reconocer nada en la imagen ni percibir relaciones de tiempo, de sucesión, de causa o de consecuencia entre los planos o los elementos” (2005: 93). En pos de resolver esta cuestión, la distinción propuesta por André Gaudreault (1992) entre micro-narrativas y la narrativa fílmica resulta productiva: un plano se encuentra condenado a contar siempre una historia produciendo una primera capa (micro)narrativa, pero el estatuto de las mismas es negado al articularse dentro de la narrativa fílmica que construye cada film a través de una figura narradora.

Ahora bien, las posiciones de estos autores no radican en la negación de una realidad externa, sino que ponen en el centro de su discusión la naturaleza misma del

más tarde, remarcan que “la invención del cine significa que un nuevo dispositivo de grabación se encuentra disponible para el historiador” (1950: 124).

aparato cinematográfico y la imposibilidad de duplicar la realidad,¹¹ cometiendo el error de considerar al cine documental como una reconstrucción o representación sin mediación del mundo externo o *afílmico* en los términos de Étienne Souriau (1987). Creemos que el efecto de ficcionalización en el documental radicaría en la elaboración de estructuras y ordenación de signos, en la búsqueda de sentidos; por esta razón, propone Jacques Ranciere, la cuestión no es expresar que todo es ficción, sino más bien que “lo real debe ser ficcionado para ser pensado”, ya que ambos poseen un “mismo régimen de verdad” (2002). La narratividad funciona como reguladora de un balance entre las funciones narrativas y miméticas del signo fílmico, o entre la imagen fotográfica como reproducción de la realidad y la narrativa como la inteligibilidad que se le otorga a dicha realidad. Es de esta manera que documental y ficción pueden ser pensados como variables. Siguiendo a Barthes podemos argumentar que “la función del relato no es la de “representar”, sino el montar un espectáculo (...), la “realidad” de una secuencia no está en la sucesión “natural” de las acciones que la componen, sino en la lógica que en ellas se expone, se arriesga y se cumple” (1972: 43).

4.3 Documental y documento: ¿es todo film un documental?

La postura extrema que considera a todo film ficcional tiene su contraparte en los autores que postulan que todo film es un documental. Esta posición fue principalmente defendida por los críticos y futuros cineastas de la revista *Cahiers du cinéma* Jacques Rivette y Jean-Luc Godard, adoptando como principio las características técnico-ontológicas del aparato cinematográfico, descritas por André Bazin como “la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica” (2004: 29). Adoptando esta premisa, estos autores afirman que cualquier film de ficción puede leerse como un documental de su

¹¹ “El acontecimiento narrado por el reportaje en directo es real, pero lo es en otro lugar, en la pantalla es irreal” (Metz, 1966: 50).

rodaje o sus actores,¹² pero asumir tal posición implica una lectura “inapropiada” de cualquier film.

Mientras que los autores que califican a todo film ficcional argumentan que el cine no puede registrar la realidad tal como se le presenta –el ya mencionado Metz, pero también pioneros teóricos como Béla Balázs¹³–, quienes asumen una posición contraria consideran que todo film ofrece una inscripción mecánica u objetiva. Según Noël Carroll tres nociones son determinantes en la discusión sobre la objetividad:

primero, “objetivo” significa “verdadero”; segundo, “objetivo” significa “representativo de todos –o por lo menos de la mayoría– los puntos de vista del tema en cuestión; y tercero, “objetivo” significa “no tener punto de vista –personal, político, teórico, etc. – alguno” (1996: 230).

Esta postura se basa en un juicio erróneo del proyecto documental que lo considera como equivalente de un *documento*, un mero registro cuya finalidad es captar la realidad de forma inalterada, obviando el aspecto creativo.

La diferenciación entre registro y documental guarda similitudes con las nociones de crónica e historia que por Arthur Danto (1989) respecto a la disciplina histórica. El filósofo señala que la distinción entre *crónica* (comprendida como “pura” descripción de los hechos) e *historia* no puede delinarse de forma tajante, ya que toda descripción implica algún tipo de interpretación. El documento da cuenta de algo porque ha sido producido por esa misma cosa y la narrativa es el resultado final de sustituir instancias concretas en leyes de interacción causal: la narración histórica organiza y, al mismo tiempo, interpreta. Las estructuras narrativas en los relatos históricos son en sí misma una forma de explicación, ya

¹² Este abordaje es la que adoptan muchos documentales sobre cine como *Rock Hudson's Home Movies* (Mark Rappaport, 1992), en el que se realiza una lectura de la vida privada de la estrella del título a partir de los roles que interpretó a lo largo de su carrera, y, desde una perspectiva menos experimental, cualquier extra de DVD.

¹³ “Una imagen, además de hacer ver una parte de la realidad, descubre una *posición* respecto a ella. El enfoque mediante la cámara es también la expresión de una posición interior del artista. La personalidad del operador cinematográfico (...) puede ponerse de manifiesto mediante el enfoque. Éste determina asimismo el encuadre cinematográfico” (Balázs, 1957: 76).

que para poder explicar un suceso es necesario describirlo. En este sentido, la obra del historiador Hayden White resulta central para comprender de qué forma la historia es comprendida y trabajada de forma primordialmente narrativa. Retomando las propuestas de Northop Frye, White señala que “las ficciones son, en parte, sublimaciones de estructuras míticas arquetípicas (...) De acuerdo con esta teoría, comprendemos *por qué* un relato en particular “resulta ser” lo que es cuando hemos identificado el mito arquetípico o estructura pregénica de trama de la cual el relato es una ejemplificación” (2003: 111). Tanto la historia como la literatura pueden ser consideradas artefactos verbales en términos formales, pero hay una diferencia entre los eventos o hechos históricos de los ficcionales, una distinción necesaria para no caer en un escepticismo posmoderno según el cual no existiría una realidad accesible. Los eventos históricos, que son los que trabaja el historiador (y el documentalista), tienen lugar en un tiempo y espacio específicos y son en principio observables o perceptibles, mientras que los escritores (o cineastas) de ficción, si bien pueden trabajar con este tipo de eventos, también lo hacen con materiales imaginados. Al igual que el documental, la historia busca retratar a la realidad, y esto supone un trabajo de selección y exclusión para intentar comprenderla.

White propone que existe un “impulso de narrar” natural del hombre y plantea que “la narratividad sólo podrá parecer problemática en una cultura en la que estuviese ausente” (1992: 17). El documental, de forma similar a la historia, utiliza la narración como uno de sus principales recursos retóricos:

ningún conjunto dado de acontecimientos históricos casualmente registrados puede por sí mismo constituir un relato; lo máximo que podría ofrecer al historiador son *elementos* del relato. Los acontecimientos son *incorporados* en un relato mediante la supresión y subordinación de algunos de ellos y el énfasis en otros, la caracterización, la repetición de motivos, la variación del tono y el punto de vista, las estrategias descriptivas alternativas y similares; en suma, mediante todas las técnicas que normalmente esperaríamos encontrar en el tramado de una novela o

una obra. Por ejemplo, ningún acontecimiento histórico es *intrínsecamente trágico*; puede ser concebido como tal sólo desde un punto de vista particular o dentro del contexto de un conjunto estructurado de acontecimientos, entre los cuales goza de un lugar privilegiado (White, 2003: 113).

En trabajos recientes se ha comenzado a definir al cine documental como una negociación perpetua entre el evento real y su participación, entre el deseo de presentar lo real necesariamente mediado. Esta productiva idea es la que sostienen Stella Bruzzi (2000), para la cual todo documental es *performativo*, y Elizabeth Cowie: “la selección y el ordenamiento de las imágenes y sonidos de la realidad que lleva a cabo el documental constituyen un registro del mundo; sin embargo, a través de las narrativas de la realidad el mismo se transforma en una presa de la pérdida de lo real” (2014: 149). Sin embargo estas posiciones siguen asumiendo un juicio según el cual el objetivo que el documental persigue es la re-presentación de la realidad sin mediaciones. Jane Gaines argumenta que los documentalistas deben abandonar “el peso retórico que conlleva la afirmación de la ‘evidencia’ de lo real [ya que] la realidad del documental no yace en la imagen, sino el campo discursivo que la contiene” (1999: 6).¹⁴ Por este motivo adoptaremos para nuestro trabajo la postura de Plantinga, quien lo define, no como una forma de registro de la realidad, sino como una práctica discursiva, una “representación de veracidad expresa” (2008: 50). En el momento que una película es designada con la etiqueta “documental”, se establece un contrato entre la película y el espectador de que lo que se va a ver es, en mayor o menor medida según la voz del film, verídico; de esta forma la construcción de una estructura narrativa no equivale a decir que todo debe ser ficción, sino que representa una estrategia para generar estructuras retóricas inteligibles.

¹⁴ Llamativamente la noción del documental como un discurso objetivo no fue planteado por los primeros documentalistas, como Grierson o Dziga Vertov quien nunca negaron que sus trabajos implicaban interpretaciones, sino que se relaciona principalmente con el surgimiento del cine directo en la década del sesenta y su actitud observacional.

4.4 Estructuras y rasgos estilísticos del documental

La definición del documental centrada en su condición de texto fílmico ha probado ser imposible, pero eso no significa que no posea ciertos rasgos estilísticos propios y estructuras reconocibles. Como expone Beatriz Sarlo, los documentales se pueden dividir en aquellos en los que se narran acontecimientos y los que construyen un objeto “a la manera ensayística y monográfica” (2005: 18). Esto no significa que no posean momentos narrativos pero sí que el énfasis se ubica en otro lado.

David Bordwell y Kristin Thompson (1995), quienes clasifican al documental como uno de los ejemplos de cine no-narrativo¹⁵, argumentan que la característica que distingue el documental de la ficción es la falta de grado de control de los realizadores sobre los temas y personajes retratados (postura compartida por Allen y Gomery, 1995; Gaudreault y Jost, 1995; y Souriau, 1987). Esta concepción ha sido discutida por algunos de los más importantes teóricos del cine documental: Michael Renov (2010), Bill Nichols (1997), y Carl Plantinga (1997), quienes analizan cuestiones de estilo y retórica, y remarcan que muchos documentales ejercen una intervención en pos de una narración invisible (Nichols, 1997: 43). Volviendo sobre las estructuras posibles, los autores proponen dos formas de organización: la categórica y la retórica. La primera consiste en crear agrupaciones para organizar el conocimiento del mundo, mientras que la forma retórica es la que presentan documentales que tienen como finalidad persuadir al espectador sobre un determinado argumento.

Plantinga propone cuatro principales formas de estructuración del material en el cine documental: narrativa, asociativa (enfatisa las similitudes y relaciones), categórica (define y clasifica a través de estructuras convencionales) y retórica (1997: 121). Si bien con distintos nombres, estas mismas son las que reconocen diferentes autores, como ya hemos visto con Bordwell y Thompson, y son las que trabajaremos en nuestro análisis del

¹⁵ Los autores definen a la narrativa como “una cadena de eventos en una relación causa y efecto que sucede en el tiempo y el espacio” (2003: 60), poniendo ahínco en la relación causal entre todos los eventos presentados.

documental argentino. Spence y Navarro (2011) enumeran tres formas principales de estructurar una argumentación: – por comparación y contraste, – retóricamente, utilizando argumentos para refutar ciertas premisas, y – el planteamiento de un problema y su solución. Pero también trabajan la estructuración de historias dramáticas que utilizan convenciones similares a las de la narración ficcional, “centrándose en los eventos que rodean a un individuo particular y las acciones emprendidas por dicho individuo para alcanzar una meta específica” (2001: 135). Las estructuras utilizadas por los documentales ayudan a determinar la forma en la que el mundo socio-histórico se traslada a la pantalla, y es gracias a ellas que podemos comprender el mensaje de los films. A su vez, William Guynn (1990), quien aplica un enfoque primordialmente semiótico a documentales de la época clásica practicando divisiones secuenciales, concluye que en el documental clásico se produce una conjunción de secuencias de orden tanto narrativo como argumentativo.

El documental, al igual que la ficción, trabaja con convenciones, rasgos estilísticos que operan como una manera de legitimación, otorgando mayor verosimilitud a los hechos narrados. Al respecto, Raúl Beceyro (2007) distingue dos rasgos fundamentales del estilo documental, a los que llama “montaje discontinuo” y “cámara excéntrica”, de los cuales se deduce una concepción del documental basada en la falta de control sobre los materiales con los que trabaja, cercana a los preceptos de la modalidad observacional.

Debido a las características de los hechos que enfrenta (esos acontecimientos reales sobre los cuales tiene escaso o nulo control), al documental le resulta difícil que la cámara ocupe un lugar central, y por eso ocupa un lugar marginal. Y dado que el documental filma momentos consecutivos del desarrollo de un acontecimiento no le queda otra posibilidad de montaje que yuxtaponer esos fragmentos consecutivos de manera discontinua (Beceyro: 2007:35).

Estos rasgos propuestos o elementos estilísticos reconocidos por Beceyro son apropiados por múltiples películas ficcionales para reforzar una forma de realismo,¹⁶ que imita el “lugar marginal” de la cámara. Fernão Pessoa Ramos (2008) a su vez enumera una serie procedimientos más exhaustiva que Beceyro, entre los cuales encuentra la entrevista, el uso de archivos, el relato *over* y la “rara” utilización de actores profesionales. Otros procedimientos como la cámara en mano, la imagen temblorosa, la improvisación, la utilización de guiones abiertos y el énfasis en la indeterminación de la toma, también pertenecen al campo estilístico del documental.

En última instancia, documental y ficción pueden apropiarse de forma mutua de sus respectivos elementos estilísticos –prueba de ello lo constituyen los falsos documentales–, por lo que las diferencias entre ambos discursos no deben buscarse en los procedimientos sino en, por un lado, las expectativas y actitudes que el espectador asume ante un film que ha sido rotulado como documental y, por otro, en las relaciones que el mismo construye con la realidad.

5. Estructura de la tesis

La tesis está organizada en **dos secciones**, consistente en tres capítulos, en las que se tratan apartados específicos con el objetivo de desarrollar los objetivos propuestos.

En el **primer apartado**, titulado “El personaje en el documental” realizaremos un recorrido por las propuestas de análisis de personajes existentes focalizándonos en los aspectos que pueden ser de productividad en el cine documental. Luego trataremos una serie de tensiones que se producen en la construcción de personajes en el documental para definir su estatuto y los aspectos en los que se diferencia de la representación ficcional. En este sentido reconocemos tres tópicos, que serán trabajados desde distintas perspectivas teóricas a lo largo de la historia del cine documental.

¹⁶ Cualquier film de los hermanos Dardenne o películas como *Bolivia* de Adrián Caetano en nuestro país, sirven de prueba de esto.

La primera tensión de la que nos ocuparemos es la que se produce en la construcción de personajes con rasgos colectivos, representativos de un grupo social. A lo largo de la historia del cine documental las estrategias para este tipo de construcción fueron variando. En un primer momento, se construyeron personajes de forma muy similar a la de los films de ficción, con una persona interpretando una versión de sí mismo de forma guionada y con una fuerte puesta en escena. Tras esto aparece la figura de la víctima, uno de los estereotipos más recurrentes de la historia del documental, el cual consiste en la presentación de personajes caídos en desgracia en pos de una denuncia (Winston, 2011b). En la década de los sesenta y setenta el documental político construye personajes simbólicos, valiéndose de la capacidad de un personaje para significar un grupo, una clase, una época. Más recientemente se ha apelado a estructuras narrativas clásicas (Vogler, 2002) y arquetipos –construcciones reconocibles por la audiencia– para, paradójicamente, retratar a sujetos extraordinarios. Por otro lado, recurriendo al casting (típico de la primera etapa de la realización del documental) se busca a un pequeño número de personas “medias” sugiriendo que la elección realizada permite abarcar el abanico de los actores sociales en cuestión.

La segunda de las tensiones a trabajar tiene que ver con la actuación del sujeto y la importancia del dispositivo –la cámara– como catalizador o alterador del comportamiento de las personas. Si bien muchos documentales proponen una representación del mundo profílmico sin mediaciones (herencia del *direct cinema* de la década del sesenta), es innegable que la cámara se encuentra ahí y que el sujeto no puede ignorarla. Siguiendo la propuesta de Ervin Goffman (1993), creemos que no significa que el documentalista no pueda tener acceso al comportamiento habitual de los sujetos, sino que la persona en su vida cotidiana asume varios papeles, adaptándose continuamente a los ámbitos en los que se encuentra. Teniendo esto en consideración se puede pensar que la cámara, siendo un catalizador, más que alterar el comportamiento del sujeto maximiza una actitud preexistente. Más aún, también es necesario realizar una diferenciación entre personalidades famosas y personas comunes, ya que su conocimiento de las implicancias

del dispositivo varía notablemente. Para analizar entonces las actuaciones del sujeto, reconoceremos dos modalidades de actuación siguiendo a Thomas Waugh (2011): la *presentación* (los componentes performativos son explicitados) y la *representación* (estos son ocultados).

El último aspecto que trataremos es una de las principales diferencias que se establecen con el cine de ficción que es la de la responsabilidad ética. Variando según la voz adoptada por cada film –abierta o formal según la tipología propuesta por Carl Plantinga (1997) distinguiendo el grado de autoridad adoptado –, los hechos y las personas retratadas deben coincidir en mayor o menor medida con las de la realidad profílmica que sirvieron de modelo. Con respecto al retrato de los sujetos, se intentó establecer una serie de reglas que den cuenta de los deberes mínimos de los realizadores, teniendo en cuenta que, casi siempre, esta relación es desigual. Estas tentativas giran en torno a la importancia no sólo del contrato, ya sea explícito o moral, sino también de los requisitos para establecer la competencia de los sujetos a la hora de establecer dicho pacto, y la posibilidad de establecer principios generales de conducta: no lastimar a los sujetos y proteger a aquellos vulnerables (Aufderheide *et al.*, 2009).

El **segundo apartado**, titulado “Los personajes del cine documental” se dividirá en tres capítulos donde analizaremos distintos corpus fílmicos centrados en tres actores sociales particulares: el militante (con inscripción en el peronismo revolucionario, principalmente), los nuevos actores sociales que surgen durante la era neoliberalista, como cartoneros y trabajadores de fábricas recuperadas, y la representación de minorías sexuales (y en algunos casos religiosas). Una de las lecturas propuestas a lo largo de estos capítulos consiste en la repetición de ciertos modelos narrativos, que generan discursos similares. En este sentido, podemos observar que en todos los casos surgen documentales que, hacia el final del período seleccionado y en diálogo con los films precedentes, buscan discutir y ensayar nuevas propuestas, usualmente a través de la incorporación de herramientas normalmente asociadas a la narrativa ficcional, que estarán focalizadas en la performatividad del personaje documental.

El primero de estos actores sociales probablemente sea el que mayor presencia ha tenido en el cine documental argentino a lo largo de las últimas dos décadas. Durante los primeros años de los setenta los militantes fueron representados en numerosos documentales del cine militante, pero la situación se revirtió obviamente con el golpe de Estado en 1976 y a lo largo de toda la siguiente década –constituyendo el cine un claro reflejo de la situación política–. Será a partir de mediados de los noventa con el estreno de *Montoneros, una historia* (Andrés Di Tella, 1994) y *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1995) que esta situación cambiaría drásticamente; desde entonces los militantes reaparecen en un grupo de films que los presenta por primera vez desde el retorno de la democracia desde perspectivas muy distintas tanto en el nivel estético como ideológico. El modelo privilegiado para estos relatos ha sido el propuesto por Blaustein con *Cazadores de utopías*, generando una repetición tanto en las ideas propuestas como en la forma de articularlas. La estructura narrativa en este film propone a un personaje colectivo a través del uso de entrevistas a múltiples personajes que construyen un discurso único sin fisuras. El uso de la entrevista, una de las opciones estilísticas propias del documental, tendría como principal valor que a la vez que permite visitar el pasado, otorga la posibilidad de hacerlo desde una perspectiva actual, algo que curiosamente no se efectúa en casi ninguno de los films. Eventualmente la recuperación de estos grupos militantes termina transformándose, tras una extensa serie de reivindicaciones, en la construcción de figuras heroicas en films como *1973, un grito del corazón* (Liliana Mazure, 2007) y *Norma Arrostito: La Gaby* (Luis César D'Angiolillo, 2008), gracias a la utilización de actores profesionales y el uso de una puesta en escena ficcional que permite un mayor control de los elementos profílmicos. Por último, notamos que en los últimos años se han realizado un pequeño puñado de documentales que intentan representar historias de carácter desconocido o bien que discuten los discursos articulados por los films mencionados, tanto desde un punto de vista político como estético –*Cuentas del alma. Confesiones de una guerrillera* (Mario Bomheker, 2012) y *El diálogo* (Pablo Racioppi y Carolina Azzi, 2014).

Un segundo grupo de actores se relaciona con la crisis política, social y económica de Argentina del 2001, herencia del neoliberalismo, gracias a la cual surgen nuevos sectores sociales, los cuales serán representados de forma insistente e instantánea durante el período: nos referimos principalmente a la figura de los cartoneros, trabajadores de fábricas recuperadas y desclasados –*El tren blanco* (Nahuel García, Sheila Pérez Giménez y Ramiro García, 2003), *Caballos en la ciudad* (Ana Gershenson, 2004), entre otras. El caso más temprano del período lo constituye el film *Dársena sur* (Pablo Reyero, 1997), que anunció la forma en la que dichos sujetos serían representados. En estos casos, se privilegia una actitud más pasiva por parte de los realizadores de un conjunto de sujetos, registrando su accionar cotidiano en un tipo de actuación *representativa*, con algunos pequeños segmentos en los que se les ofrece la voz para que expresen sus ideas y sentimientos. Uno de los principales ejes a trabajar en estos films es la perspectiva etnográfica, ya que los mismos tratan sobre la representación de un “*otro*”, por lo tanto se hará hincapié en cuestiones de ética. A la vez que algunas de estas problemáticas son puestas en primer plano en films más recientes como *Yatasto* (Hermes Paralluelo, 2011), en los que se acentúa la puesta en escena. En paralelo a estos primeros films, también podemos observar la construcción de arquetipos en films que utilizan estructuras clásicas narrativas, más propias del cine de ficción como *Bonanza (en vías de extinción)* (Ulises Rosell, 2000) y *Vida en Falcon* (Jorge Gaggero, 2004). La operación en estos documentales intenta reducir la distancia con el espectador apelando a arquetipos, en ambos casos al mentor, para construir personajes colectivos, aunque con múltiples rasgos particulares que los individualizan.

Por último, trataremos la representación de las minorías sexuales. De forma similar al apartado anterior, aquí se trata de dar visibilidad a distintos conjuntos de personas que no habían sido representados en momentos anteriores de la historia del documental. Las historias de vida son las narrativas privilegiadas en *Lesbianas de Buenos Aires* (Santiago García, 2002). Los sujetos son retratados mediante una combinación de elementos *presentacionales* (testimonios) y *representacionales* (seguimiento durante las actividades habituales). Una vez más, podemos observar que en los últimos films sobre estos

personajes, se buscan aproximaciones novedosas sobre el tema, poniendo la construcción de la identidad en un primer plano –*Camila desde el alma* (Norma Fernández, 2011) – o apelando a estructuras narrativas más clásicas y la construcción de escenas de corte ficcional –*Una familia gay* (Maximiliano Pelosi, 2013). Si en un primer momento los films buscaban presentar sujetos que tenían estilos de vida similares al heterosexual, en los últimos films, realizados tras las múltiples conquistas en el campo social, se busca problematizar la construcción de identidad poniéndola en primer plano.

Finalizaremos la tesis con un apartado dedicado a las **reflexiones finales** en las que articularemos los diversos enfoques disciplinarios y analíticos utilizados para reevaluar las hipótesis iniciales. En este capítulo intentaremos dar cuenta de las incidencias y alcances de nuestra investigación a la vez que desarrollaremos perspectivas futuras de investigación.

EL PERSONAJE EN EL DOCUMENTAL

1. El personaje en las artes dramáticas

La noción de personaje, si bien es una de las centrales a lo largo de la historia de los estudios de las artes narrativas, ha resultado ser una categoría inasible, “una de las más oscuras de la poética” (Ducrot y Todorov, 2003: 259). Partiendo desde la *Poética* de Aristóteles, pasando por las propuestas de estructuralistas como Vladimir Propp o A.J. Greimas, hasta llegar al post-estructuralismo, cada nueva propuesta de análisis ha ensayado nuevas formas de aproximación y definiciones de la categoría. En este apartado efectuaremos un recorrido de corte historiográfico a través de distintos métodos de análisis de personajes, remarcando en cada caso cuáles son los aportes que nos permiten abordarlo desde la propuesta del cine documental.

El análisis realizado por Aristóteles sobre las artes teatrales griegas parte del reconocimiento de dos principales formas artísticas, la tragedia y la comedia, las cuales consisten en la “imitación de una acción esforzada y completa” (1974: 145) que se desarrolla mediante el cumplimiento de reglas de unidad espacial y temporal.¹⁷ Teniendo en cuenta que la “imitación de una acción” se erige como el elemento constitutivo de su propuesta, el filósofo expone que son los “agentes actuantes” los encargados de llevarla a cabo; estos *agentes* serían los *personajes* de la representación dramática. El rasgo central de los agentes es la imitación de acciones, y es únicamente a través de ellas que se pueden delinear sus *cualidades*, por lo que los rasgos que cada personaje puede llegar a tener son aspectos superfluos: “no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones” (1975: 148). Con respecto a las cualidades Aristóteles reconoce cuatro tipos –bondad, propiedad, semejanza y consecuencia–, que permiten construir un personaje verosímil en los términos planteados en cada obra, y gracias a los cuales el filósofo esboza una proto-tipología de personajes basándose en la posibilidad de

¹⁷ Un aspecto interesante que Aristóteles remarca es que la unidad de acción no se logra teniendo a un único hombre como protagonista, ya que su vida puede comprender una “infinitud de cosas, algunas de las cuales no constituyen ninguna unidad. Y así también hay muchas acciones de uno solo de las que no resulta ninguna acción única” (1975: 155).

identificación con su audiencia: superiores, inferiores o del mismo nivel. Para Aristóteles “la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad” (1975: 147).

Si bien la utilidad de la propuesta aristotélica para el campo de los estudios narrativos ha sido puesta en tela de juicio (Chatman, 1990), creemos que en ella se plantean una serie de cuestiones ineludibles en trabajos posteriores. La primera de ellas es la tensión que se produce entre *personaje* y *acción*; dicotomía que ocupa el centro de las concepciones formalistas y estructuralistas, y que suele ser objeto de críticas, especialmente en los manuales de escritura que remarcan que estas aproximaciones no permiten dar cuenta de los aspectos psicológicos de los personajes. La posición de Aristóteles sobre este punto es explícita: “sin acción no puede haber tragedia; pero sin caracteres sí” (1975: 148), aunque advierta que la misma suele ser defectuosa. Partiendo de este precepto se puede argumentar que los preceptos formalistas y estructuralistas tienen múltiples puntos en común con la propuesta aristotélica y su concepción del personaje como una serie de “funciones” desestimando los aspectos psicológicos.

Los estudios desarrollados por Vladimir Propp (2011) y A. J. Greimas (1973) se apoyan en el reconocimiento de las funciones asumidas por los personajes, subordinando la importancia de la trama. Estas ideas se encuentran desarrolladas de forma clara por Propp en su trabajo *Morfología del cuento*, en el que realiza un análisis de cien cuentos fantásticos o maravillosos, tras el cual reconoce y reduce las acciones de los personajes a un número específico de treinta. La labor de Propp se encuentra guiada por lo que caracteriza como la única pregunta importante: “*qué* hacen los personajes; *quién* hace algo y *cómo* lo hace son preguntas que sólo se plantean accesoriamente” (2011: 32). A pesar de que el autor no les adjudica demasiado valor en su análisis también considera una serie de aspectos específicos que consisten en el aspecto y los atributos de los personajes –valores variables que representan el conjunto de las cualidades externas, las particularidades de la entrada en escena, y el hábitat. Estas características variables resultan productivas para el análisis del

personaje en el film documental, especialmente en aquellos que se basan en una actitud observacional y en la aproximación de las entrevistas.

Trabajando sobre la línea propuesta por Propp, Greimas (1973) lleva el abordaje del personaje como un mero actante a su conclusión lógica al crear su famoso esquema actancial. El mismo consiste en la diferenciación de las distintas funciones asumidas por los personajes o actantes a lo largo de la narración, considerando seis variables: el objetivo principal perseguido, los ayudantes y opositores con los que cuenta para conseguirlo, y el destinatario y destinador del mismo. No obstante ubicar al personaje en el centro de su propuesta, al igual que Propp, su objetivo es delinear las acciones que llevan a cabo en las narraciones, dejando de lado la noción del personaje como la imitación de un ser vivo. Si bien Greimas propone una distinción entre el *actante* y lo que llama el *actor*, quien a diferencia del primero cumple varias funciones, la crítica más habitual a su modelo actancial, y por extensión a los trabajos hasta aquí mencionados –incluyendo a Artístoteles–, es que se centran en la estructura de la acción y no en los personajes, despojándolos de su individualidad, y por lo tanto “nos conducen hasta una estructura superficial, nunca del discurso” (Mayoral, 1993: 22).

La segunda dicotomía en torno al personaje que resulta central para nuestra línea de investigación, es aquella que se interesa en las formas en las que el agente de acciones comienza a pensarse como una *persona*, “en una palabra, un ‘ser’ plenamente constituido, aun cuando no hiciera nada, y desde ya, incluso antes de actuar” (Barthes, 1972: 28).¹⁸ Según este abordaje, la principal característica del personaje deviene en la búsqueda de la espesura psicológica, concepción que se asocia a la representación del teatro burgués y contra la que se revelaron los trabajos estructuralistas en su intento de reducirlos a meras funciones.

Dentro de esta línea podemos ubicar al trabajo de Seymour Chatman (1990), que retoma los lineamientos del escritor E. M. Forster (2003), para caracterizar a los personajes

¹⁸ En el trabajo de Roland Barthes se puede rastrear una evolución en su concepción del personaje que pasa de una concepción estructuralista a considerarlo “como una combinación relativamente estable (...) y más o menos compleja” (2004: 56).

a partir de sus rasgos reconocibles –cualidades personales relativamente estables o duraderas– en dos tipos: el personaje plano y el redondo o esférico. El primero estaría dotado de un sólo rasgo, lo que no significa necesariamente que “no sea capaz de gran vivacidad o poder” (Chatman, 1990: 141), sino que su comportamiento suele ser previsible, mientras que el segundo poseería una gran cantidad de rasgos, los cuales pueden ser contradictorios, siendo su conducta imprevisible. Una forma equivalente para considerar esta tipología sería dividir a los personajes en *estereotipos* y *personas*, ya que más adelante Chatman remarca que si a los primeros se los puede recordar con mayor claridad dada la previsibilidad de sus acciones y recorridos, a los personajes redondos “los recordamos como a personas de verdad. Nos resultan extrañamente familiares, como los amigos y enemigos de la vida real es difícil descubrir cómo son exactamente” (1990: 142). Esta concepción del personaje se basa en el concepto de *mímesis*, entendido como imitación de una persona. Forster marca una diferenciación importante al señalar una supuesta oposición entre el trabajo del novelista y el historiador, observación similar a la que tradicionalmente se ha subrayado entre documental y ficción: por un lado, el primero mientras que el segundo recoge datos, y por otro, “al historiador le interesan las acciones; los personajes humanos solamente le interesan en la medida en que pueden deducirse de sus acciones” (2003: 51).¹⁹

Dentro de la consideración del personaje como imitación de una persona, Lajos Egri (2009) reconoce tres dimensiones: fisiología, sociología y psicología. Sobre la primera señala que “nuestra apariencia física influye en la forma en que vemos la vida” (2009: 66), mientras que la segunda tiene que ver con el contexto del personaje, y la tercera constituye el resultado de las dos previas. Para cada uno de estas dimensiones propone una columna con ítems a trabajar: sexo, edad, estatura y peso, color de cabello, etc. para la fisiológica; clase, ocupación, educación, religión, etc. para el aspecto sociológico; y normas morales,

¹⁹ En la famosa entrevista de François Truffaut a Alfred Hitchcock, este último declaraba: “hay una gran diferencia entre la creación de un film y la de un documental. En un documental, Dios es el director, el que ha creado el material de base. En el film de acción, es el director quien es un dios, quien debe crear la vida” (Truffaut, 2001: 94).

ambiciones, frustraciones, etc. para delinear la psicología del personaje (2009: 69-70). El autor concluye que “un personaje es la suma total de su apariencia física y de las influencias que su ambiente ejerce sobre él en un determinado momento” (2009: 82). Muchos manuales de escritura, Eugene Vale (1996), Syd Field (2001) y Robert McKee (2005), entre otros, pueden ubicarse dentro de esta propuesta. La mayoría abogan por una concepción del personaje que considere una biografía imaginaria antes de comenzar el proceso de escritura: Field (2001) distingue tres niveles: profesional (el punto de partida de la caracterización), personal (familia y amigos) e íntimo; Mckee habla de caracterización como “la suma de todas las cualidades observables de un ser humano” (2005: 9); y Vale se refiere a caracterizaciones que deben formar una “entidad perfecta” (1996: 84). La diferenciación que hacen con respecto al personaje cinematográfico radica en que la caracterización debería producirse de forma exterior, a través de su conducta, mientras que otros medios como la literatura utilizan elementos que permiten conocer los pensamientos de los personajes. La creación de personajes en el documental no tendría por qué seguir este tipo de construcción, especialmente a partir de los cambios tecnológicos en la década de los cincuenta que permitieron captar la voz de los sujetos, cediéndoles la palabra.

Una de las propuestas más originales es la articulada en el trabajo de Philippe Hamon (1977), en el que, desde una perspectiva semiológica argumenta que no tiene mayor provecho abordar a los personajes como si fueran personas reales –suprimiendo la distinción entre planos y redondos–, ni reducirlos a acciones –dejando de lado los esquemas actanciales–, sino que debe ser considerado como un signo más dentro de un sistema. Hamon delinea una categorización de tres funciones de personajes pertenecientes a cualquier sistema semiótico, que consiste en los - personajes *referenciales*, aquellos que remiten a un sentido pleno y fijo, y aseguran un “efecto de realidad”; - los personajes *embragues*, aquellos que portan las palabras del autor y que no remiten a ningún signo exterior; y – los personajes *anáforas*, que cumplen funciones organizativas y de cohesión en las obras. Dentro de la retórica documental podríamos señalar la convivencia de los dos primeros tipos primordialmente, por un lado la construcción de personajes históricos,

debido a que toman como modelos a personas reales, y por otro, personajes embragues ya que muchas veces son quienes transmiten las tesis de las obras, aspecto usualmente remarcado por algún elemento de la puesta en escena o por la importancia otorgada a ciertos diálogos al ubicarlos ya sea al comienzo o al final de las narraciones.

Una última clasificación de personajes es la utilización de arquetipos, una categoría que permitiría la unión de carácter y pensamiento de un personaje en una forma rápidamente reconocible por el espectador. El arquetipo es una construcción bastante peculiar, tal como la define Ernst Jung, ya que estos “son al mismo tiempo productos autóctonos e individuales de origen inconsciente” (citado en Campbell: 1972 18). Joseph Campbell reconoció en su clásico trabajo *El héroe de las mil caras* (1972) una serie de patrones narrativos y arquetipos de personajes en historias y leyendas populares que se repiten en todas las culturas. Basado en las ideas de Campbell, Christopher Vogler (2002) trasladó estos conceptos a una guía para escritores de cine en la que propone un arco específico que los personajes deben atravesar al que llama “el viaje del héroe”. Tanto los algunos de los arquetipos descritos por el autor, como algunas de las etapas del “viaje” pueden reconocerse en numerosos documentales,²⁰ por lo que estos trabajos resultarán productivos para el análisis del corpus.

2. El estatuto del personaje en el cine

El estatuto del personaje en la literatura se ha definido como un problema de orden lingüístico, compuesto de forma exclusiva por palabras que le otorgan tanto sus rasgos como sus acciones; en las artes representativas como el teatro y el cine entran en juego otra serie de elementos.

Un elemento en común entre el cine y el teatro es que el actor le pone su cuerpo al personaje otorgándole “unicidad física” (Ubersfeld, 1989: 88), por lo menos en las

²⁰ Vogler propone los siguientes arquetipos en un viaje que consta de doce etapas: el héroe, el mentor, la figura cambiante, el heraldo, los aliados, la sombra y los guardianes del umbral.

concepciones clásicas de ambas artes que no proponen su desintegración. Sin embargo, se puede argumentar que en el teatro se trata de una instancia intermedia entre el personaje literario y el cinematográfico: “un ser de papel de la obra escrita, que se encuentra episódicamente encarnado por este o aquel comediante” (Aumont *et al*, 2005: 132). A la hora de intentar establecer un estatuto, éste es un punto de divergencia debido a que en el teatro el personaje “acepta de buen grado adoptar los rasgos y la voz del actor” (Pavis, 1998: 334), es decir que cuenta con una existencia previa en tanto texto, es tanto un *personaje leído* como un *personaje visto*. En el caso de la representación cinematográfica (ficcional) el guion, primera etapa de su construcción, no suele presentarse al espectador, sino que se supone un primer peldaño al que necesariamente se debe sumar la interpretación del actor. El personaje en el cine existe una sola vez, “en una película que, una vez filmada, no conoce ninguna variación, mientras que en el teatro, la ‘encarnación’ varía de un actor a otro, o incluso en un mismo actor, de una representación a otra” (Aumont *et al*, 2005: 133). El estatuto del personaje de ficción en el cine también se diferencia del teatral gracias al empleo del *star system*, que propone el reconocimiento de la personalidad del actor por sobre la singularidad del personaje que interpreta (Moulet, 1993); esta particular relación implica una retroalimentación en la que la estrella influye en el personaje y viceversa.

Una de las primeras cualidades que distinguen al personaje en el documental es que se basa en un sujeto que se interpreta a sí mismo; si bien muchos documentales utilizan actores profesionales, cuando esto sucede el espectador tiene en claro que se trata de un aspecto creativo que puede cumplir funciones ilustrativas (como sucede en muchos documentales institucionales del período clásico) o performáticas en sus formas más modernas.²¹ Pero las formas tradicionales del documental presentan a “no actores” que se interpretan a sí mismos para la cámara, cuestión que se relaciona con la señalada dicotomía persona y personaje: dado que el personaje, entendido como la construcción textual del

²¹ Un ejemplo claro es la utilización de la actriz Analía Couceyro en el documental en primera persona *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), en el que se propone como una especie de doble de la directora.

film, y la persona que lo interpreta deben coincidir resultaría imposible establecer una diferenciación entre ambos, generando la primera de las tensiones encarnadas por esta figura. Bill Nichols señala al respecto una importante diferencia entre la construcción de personajes históricos en el relato de ficción y su representación en el documental y es que “cuando un actor encarna a una persona histórica, la misma presencia del actor da muestra de la brecha entre el texto y la vida a la que se hace referencia” (1987: 10). En la ficción se hace presente un cuerpo más, el del actor que representa al personaje, mientras que en el documental estos deberían corresponderse; esta cualidad se mantiene incluso en los documentales que utilizan actores: si bien esta diferencia disminuye en parte. Pero si en la ficción existe un cuerpo más, el problema en el documental para el autor es que falta uno, debido a que en él se representa a una *persona histórica* –a la que llama un agente de actividad social–²² dentro de una narración en la que se asume como *personaje* –con funciones narrativas– y dentro de un campo contemplativo o “mítico” como *ícono o símbolo*. Esta hipótesis puede ser pensada como una variante de la dicotomía persona/personaje y ha sido retomada por autores posteriores como Elizabeth Cowie que señala que “el documental es un relato encarnado que, mientras narra la realidad en imágenes y sonidos, nos involucra con las acciones y los sentimientos de los actores sociales como personajes en una ficción” (Cowie, 2014: 152).

En su estudio sobre el documental en primera persona Pablo Piedras formula una distinción entre dos polos: *persona* y *personaje*, que se basa en que el primero reconoce la imposibilidad de construir una identidad homogénea, la cual es una característica intrínseca al segundo. El autor propone que siempre que el sujeto se autorrepresenta lo hace como si fuera otro retomando los conceptos planteados por Paul Ricoeur en *Soi-meme comme un autre* (1990), *mismidad* (permanencia temporal de los caracteres psíquicos y físicos del sujeto) e *ipseidad* (el sujeto construye en el acto discursivo la imagen de su propio cuerpo): “[en] los documentales, la exposición como persona es un tratamiento de la identidad que se resuelve en cuanto ipseidad, mientras que la exposición como personaje lo hace como

²² Posteriormente el autor se referirá a actores sociales como ya hemos mencionado.

mismidad” (2014: 91). En su trabajo Piedras propone tres modelos de relatos en primera persona para distinguir las estrategias de autoexposición y las relaciones que el sujeto establece con su objeto y terceros a los que denomina *autobiográficos* (hay una cercanía extrema con el objeto), de *experiencia y alteridad* (liga una experiencia del realizador con un tercero) y *epidérmicos* (no posee cercanía con su objeto y habla sobre otros). Piedras propone que son los documentales de la modalidad *epidérmica* y algunos *de experiencia y alteridad*, en cierta medida los films con una retórica más clásica dentro del corpus analizado, los que construirán la primera persona en cuanto personaje.

En tanto, el brasileño Fernao Pessoa Ramos es de la opinión que el documental comparte con la ficción la idea de construcción de personajes, pero señala algunas diferencias. Mientras que el cine de ficción los utiliza para llevar adelante la acción, el documental

aparece cuando descubre la potencialidad de singularizar personajes que encarnan las aserciones sobre el mundo. Si la narrativa ficcional utiliza básicamente a los actores para encarnar personajes, la narrativa documental prefiere trabajar con los cuerpos que encarnan las personalidades del mundo (2008: 26).

De esta forma, inclina la balanza hacia la capacidad simbólica de la representación de la persona, hacia el polo personaje.

Jean-Louis Comolli, en un seminario dictado en Buenos Aires en el año 2010,²³ comentó que en su opinión el personaje documental nace cuando se genera la posibilidad del registro sincrónico de audio en la década de los cincuenta, es decir, cuando se le otorga la posibilidad de expresarse. Lamentablemente el autor no profundizó esta idea, pero si uno toma en consideración su concepción del documental como un cine que discute la *espectacularización* de la vida, se podría argumentar que esta noción del personaje se contrapone tanto a la utilización de los personajes como actantes que deben hacer avanzar

²³ Seminario “Técnica e Ideología. El lugar del espectador. La parte de la sombra” dictado por Jean Louis Comolli en la Alianza Francesa de Buenos Aires, los días 18 y 19 de octubre de 2010.

la acción de forma similar a la del film de ficción, como a esa utilización simbólica de la persona. Las propuestas de Comolli son retomadas por el brasileño César Guimarães (2005), quien trabaja con el concepto de “hombre ordinario” en el documental como contraposición a “las estrategias de espectacularización de la vida banal y cotidiana” (2005: 73) que llevan a cabo diferentes géneros televisivos y el discurso publicitario. Ante la adopción de la televisión de discursos que pretenden ser de lo real, como los reality shows, el documental se asume como un antídoto. En este caso entonces se aboga por la concepción del personaje como persona.

Por último podemos mencionar el trabajo del mexicano Carlos Mendoza, en el que se refiere a los personajes de los documentales como “los protagonistas de los hechos (...) [quienes] sólo se expresan a través de actos, palabras y gestos” (2008: 52). En este caso el interés del autor es marcar una oposición entre novela y periodismo, o ficción e historia; mientras el dramaturgo construye sus personajes a la medida de la obra que crea, el cronista y el reportero ponderan, administran o dosifican la presencia de los protagonistas, a partir de las posibilidades que las características de éstos les ofrecen. Habla de la diferencia entre el personaje de una novela y de nota periodística siguiendo a Bentley: mientras “el periodista-historiador se limita a relatar lo que sucedió a la vista de todos; el novelista o el dramaturgo, en cambio, “cuenta las verdades que tiene lugar en la mente de sus personajes”.

La conclusión a la que arribamos tras este repaso bibliográfico es que el estatuto del personaje en el cine documental se construye principalmente a través de la dicotomía persona y personaje. Las principales formas que el personaje puede asumir serían tres, como agente narrativo, actor social o figura simbólica, pero cada una de ellas acarrea sus problemas. Si se asume una mera función narrativa se puede otorgar una apariencia de resolución a conflictos que quizás no lo poseen en el mundo histórico, mientras que la capacidad simbólica puede tender a quitar el carácter individual al sujeto. Para poder definir su estatuto entonces trabajaremos a partir de tres elementos que permiten diferenciarlo del

personaje ficcional, en los cuales se pueden observar tensiones: la construcción de personajes colectivos, las formas de actuación y la dimensión ética de la representación.

3. La capacidad simbólica del personaje

El primero de los puntos que trabajaremos en torno al estatuto del personaje en el documental concierne a la tensión entre el sujeto registrado y la carga simbólica que asume como personaje representante de un estrato social en el contexto de la narración en el film. Como argumentamos en la Introducción, la mayor parte de las historias narradas en el documental tienen como centro del relato a cierta presencia humana, a personas registradas usualmente a lo largo de un período relativamente extenso, pero los personajes que encarnan tienden a trascender sus rasgos individuales, ya sea simbolizando a ciertos sectores sociales o personificando arquetipos narrativos dentro de estructuras narrativas más codificadas. Bill Nichols expone que

el documental presenta una tensión que se desprende del intento de hacer declaraciones sobre la vida que son generales, mientras necesariamente utiliza sonidos e imágenes que tienen la huella inescapable de sus orígenes históricos particulares. Estos sonidos e imágenes pasan a funcionar como signos; portan un significado, sin embargo ese significado no se encuentra contenido en los mismos sino que se le adjudica por su función dentro del texto como una totalidad (1998: 21).

La tensión señalada por el autor se basa en que las imágenes en el cine documental funcionan, en principio, como signos icónicos, es decir caracterizados por una relación directa con su referente. Las imágenes y sonidos captados por el dispositivo son presentados como pequeños fragmentos de la realidad, pero a su vez se articulan dentro de un discurso que termina otorgándole un valor simbólico. Nichols señala así la ya señalada

confusión entre documental y documento, pero esta paradoja puede ser extrapolada a la representación de los sujetos.

Los teóricos Noël Carroll (1996) y Carl Plantinga (1997) esbozan una distinción afín a la que proponemos trabajar aquí, distinguiendo entre dos tipos de representaciones de *entidades* en el cine documental: la representación *física* y la *nominal*. La primera hace referencia a la noción de registro o la capacidad básica del aparato cinematográfico de captar la presencia concreta de un objeto. Por otro lado, la forma nominal, sostiene Carroll, es la base de todos los films de ficción y se refiere al potencial de las imágenes de representar a clases de entidades. Esta concepción no se encuentra necesariamente en disputa con la idea del cine como un instrumento de grabación, una reproducción objetiva de la realidad, tal como sostienen los autores de teorías realistas, sino que abre la posibilidad de ampliar el referente específico: “a la vez que un film retrata físicamente su fuente (sea un objeto específico o evento) también representa una clase o diversidad de objetos” (Carroll, 1996: 240). El personaje en el documental está marcado por una ambivalencia entre la representación física (el sujeto) y nominal (la clase social a la que personifica) o, en otros términos, entre persona y personaje.

Algunos documentalistas conscientes de que el cine construye un sistema narrativo que tiende a universalizar aquello que representa, han intentado combatir esta representación nominal. Eduardo Coutinho remarca que intenta eliminar “hasta donde fuera posible el universo de las ideas generales, con las cuales difícilmente se hace buen cine, documental u otro, así como los ‘tipos’ inmediata y coherentemente simbólicos de una clase social, un grupo, una nación o una cultura” (1992: 491). En su opinión,

muchos documentalistas llamados progresistas, de izquierda o de alguna forma interesados en lo social, suelen filmar aquellos acontecimientos y oír a aquellas personas que confirman sus propias ideas preconcebidas sobre el tema tratado. De ahí sale una película que apenas acumula datos e informaciones, sin producir sorpresas, nuevas cualidades no previstas (...) Creo que la principal virtud de un

documentalista es estar abierto al otro, al punto de transmitir la impresión —por lo demás, verdadera—de que el interlocutor siempre tiene razón: O sus razones. Esa es una regla de suprema humildad que debe ser ejercida con mucho rigor y de la cual se puede sacar un inmenso orgullo (1992: 495).

Las múltiples preguntas que guían la problemática reseñada son ¿existen características que un individuo debe aunar?, ¿existe una serie de criterios para la selección de estos sujetos?, y ¿hay una serie de procedimientos narrativos que privilegia este tipo de construcciones? Este conjunto de preguntas guiará este apartado, en el que trabajaremos las primeras aproximaciones al personaje que propusieron Robert Flaherty y John Grierson, para luego trabajar cuáles con las estrategias favorecidas en la actualidad para establecer el carácter representativo (nominal) de los sujetos presentados y los sectores sociales a los que pertenecen.

3.1 El otro lejano: la representación heroica de Flaherty

En *Nanuk el esquimal* (*Nanook of the North*, 1922), Robert Flaherty aborda la construcción de un personaje en el primer relato considerado documental. El realizador organiza su film en torno a la figura del protagonista Nanook y su familia, integrantes de una comunidad en Alaska, encarando el proyecto desde una perspectiva romántica, en la que el personaje principal personifica la lucha heroica contra la naturaleza de una sociedad en aras de desaparecer. Los intertítulos que abren el film, los cuales asumen la voz de Flaherty, resumen su abordaje: “observé que si tomaba a un único personaje y lo hacía tipificar a los esquimales tales como los conocí, los resultados serían valiosos”.

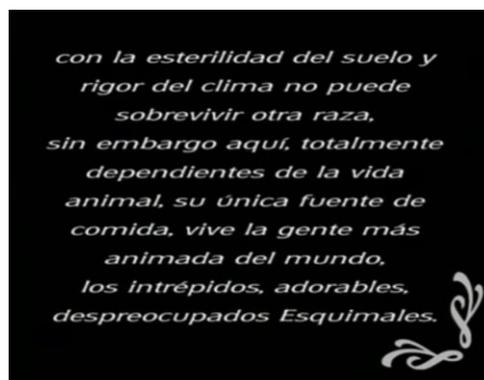
La concepción de Flaherty se articula mediante una paradoja al crear a un personaje heroico que a la vez representa a su sociedad como un todo. Para articular esto el realizador hace un particular uso de los intertítulos con el objetivo de resaltar constantemente la figura

protagónica: Nanook es parte de “la gente más alegre del mundo –los valientes, queribles y felices esquimales–”, pero a su vez es un gran cazador.

Nanook es la primera personificación del ‘*otro*’, y por eso se le otorgará una importancia simbólica que supera al referente icónico que se supone tan importante para el discurso documental. No obstante el carácter pionero del film, el protagonista de la película posee un estatuto más cercano a una construcción ficcional, que a la aproximación que el discurso documental adoptaría en los años posteriores. Si bien la película afirma que su protagonista es una persona real, en verdad se erige como una construcción de y para el film. Flaherty dejó constancia en múltiples textos de los métodos que utilizó para la filmación de su documental: a través de un proceso similar al *casting*, típico del film de ficción, seleccionó a doce esquimales con el objetivo de encontrar a su estrella, quienes debían argumentar por qué creían ser la persona idónea para el trabajo. El verdadero nombre del sujeto que interpretó a Nanook era Allakariallak, generando un desfase entre el personaje y la persona que le da cuerpo. Es en este sentido que la película se asemeja a una ficción: el sujeto verdadero no coincide con el personaje que vemos; sin embargo, sí puede argumentarse que interpreta una versión de sí mismo que cuenta con un distinto nombre.²⁴ La utilización de actores no profesionales, el proceso de selección de los mismos y el empleo de la puesta en escena constituyen las principales técnicas que el realizador adoptó en la mayoría de sus películas.²⁵

²⁴ Sobre este propósito nos detendremos en mayor detalle en el apartado del problema de la actuación en el documental.

²⁵ De especial relevancia resultaría la selección de los actores en *Man of Aran*, en la que Flaherty compuso una familia entera entre sujetos que no poseían lazos entre sí, presentando entonces una familia *típica* o *ideal*.



Nanuk el esquimal (Nanook of the North, Robert Flaherty, 1922)

Esta representación de un héroe individual contra las fuerzas de la naturaleza, remarcada por autores como Antonio Weinrichter (2004), Brian Winston (2011b) y Richard Barsam (1973), se supone que difiere con respecto a otros documentales del período como *Hierba* (*Grass: A Nation's Battle for Life*, Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack 1925), film de exploración sobre la tribu bajtjari persa (ahora al sur de Irán) que, desde una perspectiva etnográfica evolucionista, desaparecería ante el avance de la civilización occidental. Ahora bien, a pesar de que *Hierba* no cuente con un protagonista, un personaje individual, los intertítulos se refieren a la población asiática como “la gente olvidada”, operación que continúa siendo similar a la propuesta por Flaherty.

Jean-Paul Colleyn (1993) señala el carácter problemático de las relaciones entre sujeto y sociedades presente en las sociedades occidentales. Este tiene que ver con que las prácticas que exaltan al individuo entran en contradicción con el carácter holístico de una civilización, postura de la que, el autor argumenta, Flaherty era sumamente consciente. En *Nanook*, el autor buscaba al “esquimal ideal”, razón por la que recurre a la puesta en escena. “Poco le importaba a él que los hechos y gestos de Nanook se correspondieran al de una realidad objetiva de circunstancias” (1993: 106). Este método de intentar comprender a una cultura a través de un sujeto ejemplar, dice el autor, puede considerarse útil siempre y cuando se tenga en cuenta no caer en la ilusión de ver reflejado un mundo en miniatura a través de la vida de un hombre. Otro de los riesgos sería una pobre comprensión psicológica o una “simpatía superficial” que no permitiría apreciar la alteridad cultural y

revelaría de esta forma más las obsesiones del realizador que la de la cultura que intenta comprender. Esta *heroización* de la vida cotidiana que toma lugar en *Nanook* no obnubila otras formas de aproximación a la realidad, pero será sumamente discutida por la Escuela británica de John Grierson.

3.2 Grierson y el aspecto representativo social del personaje

La década del treinta encuentra a la escuela documental británica a la cabeza de la producción, sentando las bases del documental clásico,²⁶ por lo que implica un quiebre en el que debemos detenernos.

Los dos principales puntos que separan el proyecto griersoniano de los documentales de Flaherty tienen que ver en primer lugar, con el propósito social buscado, y por otro, el rechazo de la representación heroica de un sujeto individual. Si Flaherty construye un protagonista que cuenta con un estatuto similar al del héroe de ficción, pero cargado de una fuerte representatividad, Grierson propondrá la representación de un personaje colectivo. Si para Flaherty se trataba de *Nanook* y el “hombre de Arán”, para Grierson se tratará de *Pescadores a la deriva (Drifters, 1929)*, es decir un grupo. El efecto es, en parte, el mismo: la representación nominal, por la que los pescadores de Grierson simbolizan la lucha económica de toda industria pesquera nacional.

Los reproches de Grierson hacia Flaherty son elocuentemente manifestados por Paul Rotha, historiador y cineasta que seguía sus mismos preceptos:

El documental idílico es un documental sin un propósito significativo. Toma al romanticismo como estandarte. Ignora el análisis social. Considera ideas en vez de hechos. Marca un retorno reaccionario a la alabanza de lo heroico, a una admiración de lo bárbaro, a la institución de un ‘Líder’ (Rotha, 1935: 120).

²⁶ Los trabajos de los norteamericanos Pare Lorentz y W.S. Van Dyke se inscriben dentro de los lineamientos planteados por Grierson.

Grierson expone que “se puede no estar interesado en el individuo. Se pensaría que la vida individual ya no es capaz de representar en síntesis a la realidad. Se puede creer que sus dolores viscerales particulares carecen de relevancia en un mundo comandado por fuerzas complejas e impersonales, y concluir que el individuo como fuerza dramática autónoma está ya anticuado” (Romaguera, 1993: 144). Esta concepción del personaje se ve influenciada principalmente por las propuestas de los cineastas soviéticos encabezados por Sergei Eisenstein. En las palabras de Grierson,

No se produjo ningún intento serio de caracterización a la manera de Flaherty. Lo considerábamos un poco romántico. Todos éramos chicos de mente bastante seria y creíamos, igual que los rusos, que teníamos que utilizar a los individuos de nuestras películas no exactamente de una manera deshumanizada, pero sí de cierta manera simbólica (en Winston, 2011b: 116).

Según el español Antonio Weinrichter, Grierson “extrajo del modelo soviético y aplicó luego en su producción documental el concepto de un héroe *colectivo*, de clase (pero *no* en lucha con las demás clases), en franca contraposición al individualismo de la obra del otro *padre* del documental, Robert Flaherty” (2009: 53). Estos films perseguían una idea de cine que se adaptara a los preceptos de la Revolución, obliterando la concepción del héroe individual, el sujeto individualizado, proponiendo entonces un personaje colectivo que no poseyera rasgos psicológicos. En su ensayo “Del teatro al cine” del año 1934, Eisenstein expone la concepción del personaje que adoptó en su primer largometraje, *Huelga* (Стачка, 1925):

aportamos la acción colectiva de la masa al cine, en contraste con el individualismo y el drama “tríade” del cine burgués. Dejando de lado la concepción individualista del héroe burgués, los films de este período sufrieron una brusca desviación –al insistir en la comprensión de la masa como héroe. Ninguna pantalla había reflejado hasta entonces una imagen de acción colectiva. Ahora tenía que ser descrita la

concepción de “colectividad” (...) el colectivismo significa el máximo desarrollo de lo individual dentro de lo colectivo, concepción irreconciliablemente opuesta al individualismo burgués (1958: 18).

La forma en la que el cineasta soviético utiliza los intertítulos marcan una clara diferenciación de la concepción de Flaherty y su personaje, aplicando a los mismos un carácter comunal: los diálogos contruidos son seguidos por imágenes de masas, sugiriendo que es el conjunto de los personajes quienes exclaman de forma unísona las palabras. Por supuesto que esta concepción pertenece por su misma naturaleza más a la retórica de ficción que a la del documental, pero nos permite comprender mejor la diferenciación entre ambas concepciones del personaje grupal.

Una de las obras paradigmáticas del movimiento británico como *Correo nocturno* (*Night Mail*, Harry Watt y Basil Wright, 1936) se construye sobre este principio para celebrar el trabajo colectivo de los trabajadores del correo postal. El primer indicio que el documental otorga sobre esta construcción son los créditos que presenta al elenco con el título “Trabajadores de la oficina de correos de viaje. Trabajadores del Ferrocarril L.M.S”. Los obreros representados en el film no cuentan con rasgos psicológicos, sino que encarnan roles sociales, las funciones que cumplen en su trabajo. El relato de la voz *over*, a la vez que explica cuáles son sus deberes, señala también este carácter colectivo al referirse solamente a “los carteros”. Los personajes asumen un rol casi anónimo, incluso en algunos momentos en los que se adquieren nombre²⁷, y no suelen pasar mucho tiempo en pantalla a pesar de los escasos 22 minutos de duración. La mayor parte de las escenas en interiores fueron rodadas en estudio, y en cambio las que retratan el trabajo en el tren suelen emplear planos aéreos que toman a los trabajadores en conjunto.

²⁷ En algunos pocos pasajes el relato adopta las voces de los personajes, y se les otorga un nombre. Sin embargo, son frases breves (“Sí que hay algo en estas bolsas, Bert” es un ejemplo) que no buscan individualizar a los personajes.



Correo nocturno (Night Mail, Harry Watt y Basil Wright, 1936)

La influencia que ejercieron Grierson y estos cineastas no puede subestimarse, a modo de ejemplo, en la década del treinta el realizador norteamericano Willard Van Dyke, definía al documental como “un film en el que *los elementos del conflicto dramático representan fuerzas políticas o sociales más que individuales*” (citado en Barsam, 1973: 2). Sin embargo esta consideración del personaje sería objeto de críticas, al producir lo que Brian Winston (1988) denominó “la tradición de la víctima”. La mayor preocupación por temáticas políticas por sobre las personas, por los temas por sobre los rostros, terminó adjudicándole al individuo siempre el mismo rol en la narración: el de víctima.

El ejemplo paradigmático de esta aproximación es la influyente *Housing Problems* (Arthur Elton y Edgar Anstey, 1935), documental sobre la problemática habitacional en barrios carenciados de Inglaterra. El documental es uno de los pioneros en la utilización de entrevistas, en la que los habitantes exponen sus problemas hablando directamente a cámara. Si bien se le otorga la posibilidad de hablar a los sujetos por primera vez, como señala Jerry Rothwell, “su aporte debía concernir a cuestiones públicas, no a hablar de sí mismos, para ilustrar un argumento previamente concebido por los cineastas (...) El individuo debía ilustrar cuestiones temáticas” (2008: 153).



Housing Problems (Arthur Elton y Edgar Anstey, 1935)

Esta propuesta acarrea una problemática de corte ético, ya que los personajes retratados representarían estereotipos, gente considerada no como individuos sino representaciones de los efectos de problemáticas sociales. Walter Lippmann definió a los estereotipos, desde un punto de vista social, como “representaciones o categorizaciones rígidas y falsas de la realidad, producidas por un pensamiento ilógico” (en Galán Fajardo, 2006: 59). La representación de historias particulares hubiera implicado, según Winston, un movimiento de lo heroico a la alienación (1988: 38).

3.3 Los desclasados en Latinoamérica

Las décadas de los sesenta y los setenta vieron el surgimiento del documental político en Argentina y Latinoamérica. Los sujetos son representados en muchos casos en pos de una denuncia, tal como señalamos en el apartado anterior, pero es importante notar que en este momento surge la posibilidad de registrar el sonido en forma directa lo que implicará un cambio importante.

En esta época se favorece la representación de los trabajadores y obreros en el cine, tanto en la ficción como en el documental, de forma simbólica. Como señala Ana Amado, se trata de una síntesis, que implica “la capacidad de un personaje para significar un grupo, una clase, una época” (2010: 182), usualmente a través de la interpretación o la

construcción de personajes que se interpreta a sí mismos, un tanto a la manera de Flaherty. Pero sí hay un cambio en la concepción de estos personajes, que suele ser conjunta, ya que no sólo se le otorga voz sino también las herramientas de representación, en el intento de los cineastas por superar algunas de las problemáticas éticas del cine documental.

Uno de los films clave en este sentido es *El camino hacia la muerte del Viejo Reales* (Gerardo Vallejo, 1968-1971), en el que el protagonista y su familia interpretan versiones de sí mismos. Narrar la historia de esta gente es conocer la historia del pueblo, como deja en claro la descripción inicial:

Esta película contará algunas cosas de la vida de una familia campesina tucumana, la familia del Viejo Reales (...) Intentamos aproximarnos al conocimiento de nuestra propia realidad, y lo hicimos a partir del contacto directo y vivo con su principal protagonista, que es nuestro *pueblo*.



El camino hacia la muerte del Viejo Reales (Gerardo Vallejo, 1968-1971)

Las distintas secuencias, mezclas de ficción y documental, son presentadas como “apuntes de algunos momentos de sus vidas”. El relato se descompone en varias líneas argumentales “que condensan la dura situación de la población rural tucumana en el contexto de cierre de los ingenios durante el gobierno militar de la “Revolución Argentina” (Alvira, 2014: 2). La película busca construir un personaje alegórico, representativo de la clase trabajadora de la provincia de Tucumán que articula una denuncia tanto a través de las

historias representadas como de los discursos. El film abre con el relato en *over* del Viejo Reales, que dice que “no tiene nada”, pero que dicha situación no es novedosa sino que se repite desde que era niño: “Las cosas no han cambiado, antes eran latigazos, ahora no hay látigo pero lo mismo es. Antes había trabajo pero lo mismo se moría de hambre. Ahora no hay trabajo y todos se mueren de hambre”. El discurso pasa de una situación individual a una colectiva rápidamente, razón por la que concluye remarcándola una vez más:

nuestra situación no puede ser vista sólo por lo que está pasando en Tucumán, sino por lo que está pasando en todo el país. Aunque uno a veces no las vea, siempre están pasando cosas. Si no hay una solución para el país, cómo puede haberla para una provincia o para un gremio o para cualquiera de nosotros.

3.4 El conjunto de personas representativas.

En el documental actual se continúa favoreciendo la construcción de personajes colectivos pero, siguiendo a Aída Vallejo Vallejo, podemos reconocer dos procedimientos centrales.

La construcción de personajes en el documental es un proceso textual basado en la selección y sometido al criterio del equipo de realización. En este proceso pueden tomarse dos caminos. El primero elige a personas representativas o que se consideren como "parte de la media" para construir los personajes y así buscar un discurso más universal a través de la historia particular. El segundo camino se centra en explorar la personalidad única de alguien que se sale de lo común y construye el personaje explorando su excepcionalidad (2008: 74).

De acuerdo con lo expuesto, un número importante de films recientes recurren a estructuras narrativas clásicas, reconocibles por el público. En estas se pueden identificar a

personajes arquetípicos, siendo el más visitado por estas películas la figura del mentor (Vogler, 2002), un personaje “sabio” o poseedor de cierto conocimiento que transmitirá a su discípulo.

Paradójicamente, esta figura del mentor está representada en los documentales por sujetos extraordinarios. Films como *Bonanza (en vías de extinción)* (2000, Ulises Rosell) y *Vida en Falcon* (2004, Jorge Gaggero), sobre los que volveremos más adelante, presentan personajes sumamente particulares que, a su vez, simbolizan la crisis en la que se encontraba sumido el país y las nuevas alternativas de vida. En estos films lo familiar es la utilización de personajes arquetípicos y que de forma simbólica representan una nueva clase social.

La otra estrategia de uso frecuente es la selección de un pequeño grupo de personas que comparten características comunes. Caracterizados por títulos como *Lesbianas de Buenos Aires* (Santiago García, 2002), lo interesante de estos films es que suelen presentar personajes complejos para demostrar el abanico de opciones que se abarca en la selección de los mismos.

Un buen ejemplo de esto sería el documental *Habitación disponible* (2004, Marcelo Burd, Diego Gachassin y Esteban Poncet, 2004), que retrata a tres inmigrantes que viven en Buenos Aires: una psicóloga ucraniana, una ingeniera peruana y un músico paraguayo. Como se puede observar, tienen múltiples rasgos comunes pero también aspectos que los separan. Por un lado habla de la diversidad de la experiencia inmigratoria (la cuestión del lenguaje prueba ser distinta en el caso de la ucraniana), pero también se ocupa de resaltar las características comunes (gente que trabaja de forma informal, la comunicación con los familiares que quedaron en sus países).



Habitación disponible (2004, Marcelo Burd, Diego Gachassin y Esteban Poncet, 2004)

La construcción de personajes colectivos es una de las características más recurrentes del discurso documental y para ello la transformación de signos icónicos en símbolos prueba ser capital. Desde el estereotipo que encarna la “tradición de la víctima” a la utilización de arquetipos (roles pertenecientes al inconsciente colectivo) que proponen las estructuras narrativas, el documental se presenta como un discurso sumamente complejo y cambiante.

4. La actuación en el documental y el efecto cámara

*Creemos que el actor original (o nativo) y
la escena original (o nativa) son las*

*mejores guías para una interpretación
cinematográfica del mundo moderno.*

John Grierson (1993: 141)

El segundo de los aspectos que trabajaremos, a diferencia del anterior, implica un trabajo más activo de las personas que participan en el documental y se refiere a las distintas formas en que los sujetos presentan una versión de sí mismos para la cámara. Desde una perspectiva que juzga al documental a partir de valores como la objetividad, hablar de actuación en principio puede sonar un tanto forzado pero, como intentaremos probar en este capítulo, incluso en los films que favorecen la observación, se pueden hallar múltiples momentos en los que los participantes dan cuenta de estar al tanto de la naturaleza performativa de la empresa.

El oficio actoral ha resultado ser un tópico complicado –o en gran medida ignorado– de los estudios de cine de ficción, tanto de corte académico como divulgativos. Incluso desde la perspectiva de la realización no son muchos los trabajos que se pueden encontrar sobre esta temática, aspecto que se relaciona con el concepto que muchos cineastas han articulado sobre el trabajo del actor como meros “agentes narrativos” que el director o autor del film debe moldear a su voluntad. Esta noción señala las formas en que la actuación cinematográfica difiere de la representación teatral, en la cual el actor posee cierta independencia al no estar sometido a los cortes y a la planificación que se realiza en la etapa de montaje. Probablemente el punto de partida de dicho juicio se encuentre en los experimentos del director soviético Lev Kulechov sobre la capacidad creadora del montaje para significar el trabajo de los actores.²⁸ El enfoque habitual para tratar el rol de los actores en el cine son los estudios sobre las estrellas, pero usualmente éstos se enfocan en

²⁸ Las investigaciones de Kulechov consistieron en yuxtaponer la imagen inexpressiva de un actor con distintos contextos, creando una aparente reacción emocional distinta de ese rostro para los ojos del espectador frente a cada ocasión. La labor actoral queda así subsumida a la función creadora del montaje y las intenciones de los realizadores. La idea del actor como material que el director debe moldear se encuentra presente en aproximaciones tan distintas como las de Robert Bresson (que se refería a “modelos”) y Alfred Hitchcock, quien en una polémica frase los definió como “ganado”.

sus aspectos sociales. Uno de los pocos estudios que ha considerado el trabajo de los actores desde una perspectiva más teórica es el libro *Politique des acteurs* de Luc Moullet (1993), en el que se aplica la “teoría” del autor de la revista *Cahiers de cinéma* —el director como el único responsable de las obras— a ciertos actores estrellas, los cuales adquieren valores icónicos que van más allá del de los personajes que interpretan.

Gran parte de los estudios que trabajan sobre distintas corrientes y estilos de actuación consideran al documental únicamente a través de la utilización de actores no profesionales. Jacqueline Nacache (2006) señala al respecto que el empleo de estos “no actores” es la forma más manifiesta de la búsqueda de verdad del cine; siguiendo esta línea de argumentación podemos afirmar que se erige como uno de los aportes principales del film para distinguirse de las prácticas teatrales. Sin embargo, resulta ineludible remarcar una vez más la confusión terminológica que este enfoque implica: la adopción de dicha práctica no supone la aproximación a una forma documental, sino que conlleva una concepción particular de realismo. Presumir que el empleo de actores no profesionales hace a una película un documental resulta equivalente a calificar a un documental como ficción por la utilización de actores, una práctica sumamente extendida durante el desarrollo del período clásico. No obstante, una idea que se desprende de esta práctica, tanto en la ficción como en el documental, es que todos los hombres constituyen actores en potencia y como tales tienen derecho a ser representados.

Al poco interés por el oficio de la actuación en un sentido tradicional, en el caso del documental, debemos sumar que tradicionalmente no se la ha considerado como uno de sus elementos o bien se la ha negado. Esta concepción se rastrea incluso en intervenciones de pioneros como Jean Vigo o Dziga Vertov, quien se refería al documental en 1923 como “la primera tentativa en el mundo para crear una obra cinematográfica sin la participación de actores” (1973: 43) en la que “todos los personajes continúan haciendo en la vida lo que de ordinario hacen” (*ibíd.*). Para el cineasta soviético el documental debía presentar al “hombre vivo”, sus comportamientos y emociones y, en un pasaje sumamente interesante,

señala las similitudes y diferencias entre su propuesta y los trabajos teatrales de Konstantin Stanislavsky.

Stanislavsky ha buscado por medios muy distintos la obtención de un comportamiento natural del hombre en el escenario (...) Cuando el actor debe entrar en el papel de otra persona, es una cosa. Cuando alguien debe mostrársenos al natural, es otra muy distinta. Una y otra son muy difíciles. Pero en uno y otro caso, las dificultades no son del mismo orden (1973: 136-137).

Documental y realismo parecen ir de la mano desde su comienzo, por lo menos en la declaración de intenciones de Vertov, ya que las mismas no hallan reflejo en muchos de sus trabajos. Estas discusiones se encontraban en el ánimo de la época, como demuestra el clásico libro sobre la actuación en el cine de Vsevolod Pudovkin (1955), en el que argumenta que la búsqueda poética de los actores debe orientarse siempre hacia lo real, concluyendo que los ideales perseguidos por Stanislavsky pueden cumplirse de manera más idónea en el nuevo arte cinematográfico que en las tablas.

El texto de Dziga Vertov marca una de las primeras expresiones de una constante de la historia del cine documental: las películas deben presentar a un sujeto desenvolviéndose de forma natural en su ambiente, lo que puede traducirse en términos actorales como la búsqueda del mayor naturalismo posible. Esta demanda ocupará obviamente un lugar central en el documental observacional, pero incluso podemos advertir las réplicas que tiene en importantes autores de la teoría del documental como Bill Nichols (1997), quien propondrá que más valioso será el desempeño del sujeto mientras pueda actuar de la forma más natural posible, sin alterar su comportamiento frente a la cámara.²⁹

En la mayoría de los enfoques que buscan la “no actuación”, el objetivo final tiene que ver con la posibilidad de descubrir un gesto oculto que desentrañe la verdadera personalidad del sujeto. Los postulados del ya mencionado Jean Vigo, quien abogaba por la

²⁹ “Los actores sociales, las personas, conservan la capacidad de actuar dentro del contexto histórico en el que se desenvuelven” (Nichols, 1997: 76).

utilización de una cámara oculta, ilustran perfectamente este abordaje del desempeño del sujeto:

el juego consciente no puede permitirse. El personaje deberá ser sorprendido por la cámara, [ya que] de lo contrario hay que renunciar al valor «documento» de este tipo de cine (...) Y el fin último podrá darse por alcanzado si se consigue revelar la razón oculta de un gesto, si se consigue extraer de una persona banal y captada al azar su belleza interior o su caricatura, si se consigue revelar el espíritu de una colectividad a partir de una de sus manifestaciones puramente físicas (Vigo, 1993: 138).

El objetivo perseguido por Vigo parece contener la clave de la naturaleza de muchos de los adelantos tecnológicos a lo largo de la historia del cine, especialmente aquellos consistentes en la reducción del tamaño de los aparatos y del equipo de filmación: las cámaras livianas Arriflex adoptadas por el *cine directo* –sobre el que nos ocuparemos más adelante en este capítulo–, el video y el digital, desarrollos que posibilitaron un acceso cada vez mayor a los ambientes privados de los sujetos. En un artículo muy interesante, el historiador del cine de los inicios Tom Gunning (1999) trabaja sobre la invención y comercialización de la “cámara detective”, una cámara fotográfica pequeña cuyo atractivo radicaba en la posibilidad de capturar al individuo sin que este tuviera conciencia de su registro.³⁰ La cámara contiene la posibilidad de registrar el momento en el que el individuo baja la guardia y revela su verdadero carácter, escenificando “el conflicto entre su existencia corpórea y la creación de un yo social” (1999: 57). El autor considera a la cámara como “un producto transformador de las relaciones sociales de poder y observación, negociando nuevas relaciones entre lo privado y lo público, y creando nuevas

³⁰ La publicidad citada por Gunning señala que “la belleza de la invención es que la víctima no sospecha nada. No sabe que su fotografía está siendo ‘tomada’, por lo que su personalidad es completamente preservada” (1999: 57).

nociones de la propiedad y el cuerpo” (1999: 47); todos temas que subyacen en el desarrollo del film documental.³¹

Aun adoptando esta perspectiva que sugiere que el accionar de los sujetos puede ser captado sin intervención, es posible hablar de formas de actuación gracias a los estudios del campo de la psicología social, ciencia descrita por algunos de sus mismos teóricos como “un campo sin claras definiciones” (Brisset & Edgley, 1975:1) que se ocupa de analizar el comportamiento humano dentro de una sociedad. Kenneth Burke, uno de los pioneros del modelo dramático del comportamiento humano, argumentó que dado que “los seres humanos no son ni animales ni máquinas, la interacción humana debe analizarse en términos dramáticos. En otras palabras, para alcanzar satisfacciones distintivamente humanas, la gente se relaciona entre sí como si fueran actores interpretando roles” (1975: 5). Según esta teoría las situaciones en las que los sujetos interactúan se definen a partir de una interpretación en términos dramáticos.

Probablemente el trabajo que mayor visibilidad ha tenido dentro de este campo es *La presentación de la persona en la vida cotidiana* de Ervin Goffman (1993) en el que se argumenta que las relaciones sociales que se establecen entre dos (o más) individuos constituyen *performances*,³² en las que las personas asumen distintos roles según la situación en la que se encuentran y como tales pueden ser analizadas desde una perspectiva teatral o de puesta en escena. El sociólogo demuestra que durante una misma jornada se adoptan múltiples roles o papeles mediante el empleo de dos tipos de actividades significantes: una expresión que se *da*, principalmente a través de los símbolos verbales, y

³¹ Otra de las fuentes citadas por Gunning es un artículo de 1891 publicado en la revista *American Amateur Photography*, en el que se trata la dimensión ética de la captura de imágenes de sujetos sin su consentimiento, problemática que desarrollaremos en nuestro siguiente capítulo: “No consideramos que nadie tiene derecho de robar la fotografía de otra persona, excepto que sea adyacente de una vista ordinaria”; y ciertamente no tenemos derecho de tomar la fotografía de una persona en una posición o circunstancia comprometedoras” (1999: 57).

³² El término *performance* es de gran importancia en este punto. Richard Schechner, uno de los teóricos más importantes en este campo, reconoce que “todo y cualquier cosa puede ser estudiado “como” performance” (2000: 14). La performance puede considerarse como “el desempeño de un papel”, una de las mejores formas de definir la función que el sujeto asume dentro del cine documental.

otra que se *emite*, la cual se deduce a través de distintas gamas de acciones y que pueden ser ajenas a la información transmitida.³³

En los últimos años los estudios de la actuación en el cine documental han comenzado a cobrar impulso en el campo de la investigación, que desarrollaremos a continuación, principalmente motivados por la proliferación de elementos performativos en el documental en primera persona. Las investigaciones sobre este punto han obligado a mirar hacia atrás, no en la búsqueda de antecedentes sino con el objetivo de reconocer las distintas formas de presentación favorecidas en cada modalidad. El punto central en las discusiones sobre este tópico ha girado alrededor de las implicancias del aparato cinematográfico sobre el comportamiento de los sujetos, ya sea como medio para capturar la realidad (*direct cinema*) o como instrumento de intervención (*cinéma vérité*).

4.1 Hacia una clasificación de la actuación documental

Uno de los autores pioneros en el análisis de la actuación en el cine documental es Thomas Waugh (2011), quien articuló una distinción entre dos tipos de actuaciones basadas en las actitudes de los sujetos, a las que llama *presentacionales* y *representacionales*. La primera de ellas tiene que ver con las actuaciones que explicitan sus componentes performativos, es decir aquellas en las que los sujetos demuestran conciencia de la presencia de la cámara y, por tanto, se exhiben ante ella: una de las formas predominantes de este tipo de actuación es la entrevista. Por el contrario, la actitud *representacional* alude a la postura del sujeto actuando de forma natural, construyendo un “código de ilusión narrativa documental, prestado del cine ficcional dominante” (Waugh, 2011: 76). Además de resaltar que existen formas híbridas entre ambas actitudes, el autor propone que dicha distinción permite comprobar que a lo largo de la historia del cine documental se ha alternado entre ambas actitudes. Es necesario tener en cuenta que esta distinción no radica

³³ La construcción de una identidad propia ha adquirido nuevas formas en las redes sociales conscientes de sí mismas, ya que el sujeto suele presentar una versión de sí mismo sumamente controlada y, podría argumentarse, idealizada.

en que una implica una actuación del sujeto mientras que la otra no, sino que tanto la actitud *presentacional* como la *representacional* deben ser abordadas como distintas convenciones: la persona objeto del documental brinda en todos los casos una interpretación.

Las otras aproximaciones a la temática de autores como Elizabeth Marquis (2009), Clara Leonel Ramos (2013) y Fernão Pessoa Ramos (2014) toman nota de la propuesta de Waugh, y trabajan sobre las diferentes presentaciones del sujeto en el documental con distintos aportes. Elizabeth Marquis por su parte argumenta que “la actuación documental debe ser entendida como un proceso de tres niveles en el que la presentación cotidiana (1) es moldeada por la cámara (2) dentro de los marcos específicos del film (3)” (2009: 79). Sobre el primero de estos puntos recupera la distinción de las expresiones propuesta por Goffman y menciona como principal herramienta de presentación el lenguaje, la comunicación hablada: pronombres, la repetición de palabras, el relato de otros. A este debe sumarse la comunicación no verbal, la cual se puede analizar a través de distintas pistas *kinésicas* (gestos tales como movimientos de cabeza y cuerpo, la postura del sujeto), *paralingüísticas* (las pausas en el discurso, sonidos no lexicales y modulaciones de entonación, inflexiones), *táctiles* (usos comunicativos del contacto), *proxémicas* (utilizaciones de espacio e interpersonales), y *artifactual* (los usos expresivos y/o interacciones con los ambientes) (Marquis, 2009: 45-46). Muchos documentales, principalmente los de la modalidad observacional, trabajan sobre estas pistas, en la búsqueda de complicidades o pequeñas pistas que puedan develar la verdadera personalidad de los sujetos, o en el caso de personalidades públicas descubrir nuevas facetas que generen identificación con el espectador.

Otro concepto clave mediante el cual abordar la actuación es el de *autopuesta en escena*, definido por Claudine de France (1995) como

una puesta en escena propia, autónoma, en virtud de la cual los personajes filmados muestran de forma más o menos ostensible, o disimulan al prójimo, sus actos y las cosas que los rodean, en el curso de las actividades corporales, materiales y rituales.

La auto-puesta en escena es inherente a todo proceso observado (en Comolli, 2007: 170)

Clara Leonel Ramos toma este concepto en su tesis de doctorado como base para proponer que la actuación en el documental se caracteriza por una tensión entre “la performance de la persona real, su proyecto de actuación y las estrategias enunciativas del autor” (2013: 1). La autora argumenta que en muchas ocasiones lo que se produce es un conflicto entre el personaje que se propone ser representado de “la mejor manera posible” (sin importar qué modalidad de presentación asuma) mientras que el realizador puede tener distintos demandas (ya sea que altere su conducta o que se adapte a cierto estereotipo social para servir mejor a la tesis que se quiera plantear).

Por último, Fernão Pessoa Ramos comienza señalando las diferencias con el trabajo del actor en el cine de ficción, remarcando que en el documental al no ser actores profesionales sólo trabajan con la expresión de sus personalidades, a la vez que señala que “la presencia de la cámara, sin embargo, puede alterar su forma de ser en el mundo (y su personalidad) y constituir una primera modalidad de actuación” (2014: 33). El autor ensaya una nueva tipología de actuaciones, articulada principalmente a través de la noción de puesta en escena, a las que denomina *actuación-construida* y *actuación-directa*. La construida se refiere a los modos más tradicionales de actuación del documental clásico, en especial los aportes de Grierson y la escuela británica, en los que la puesta en escena se prepara con anticipación, marcando el accionar de los cuerpos. En ella se suele utilizar a la voz *over* como un elemento estructural y las entrevistas y testimonios como un modo de limitar la indeterminación de la filmación, por lo que el trabajo de los intérpretes se compone mediante direcciones. En cuanto a la actuación-directa, el autor la entiende como el intento que surge en la década de los sesenta de presentar al individuo desenvolviéndose en el mundo de forma natural.³⁴ A su vez descompone a este tipo de interpretación en

³⁴ La posición de Pessoa Ramos se distingue de la del resto de los autores en que no adopta los postulados de Goffman al señalar que “no actuamos en nuestro mundo cotidiano así como un actor actúa en el palco de un teatro; no actuamos para el espectador ni para la cámara. *Somos en el mundo*, según la circunstancia,

actuación-acción, que presenta la interacción activa de los sujetos, quienes dictan la filmación, y *actuación-afección*, en la que se prioriza la expresión por sobre la acción ya que “contiene la figuración del afecto y de la personalidad del cuerpo” (2014: 35) y se representa principalmente a través del uso de primeros planos del rostro o planos detalle de gestos (casi) imperceptibles.

A continuación nos ocuparemos entonces de trabajar principalmente sobre las propuestas de Waugh para poder delinear tanto las posibilidades que cada abordaje abre como las estrategias aplicadas por los realizadores, distinguiendo entre dos tipos de actuaciones *representacionales* (la que se practica en el documental clásico y durante la revolución del directo) para finalizar con la actuación *presentacional*, focalizando en la entrevista y la interpretación.

4.2 La actuación representacional: de la construcción a la observación

Durante sus primeras décadas de historia, el documental privilegió una forma de actuación representacional en la que los sujetos realizaban sus actividades sin dar cuenta de la presencia de la cámara y el equipo de filmación. La noción base que articula este tipo de actitud se encuentra articulada perfectamente en la frase “no mires a la cámara”³⁵. A diferencia de lo que ocurrirá en la década de los sesenta, este tipo de actuación podría calificarse de “construida”, ya que muchas veces los sujetos interpretaban una versión de sí mismos a partir de las indicaciones de los directores; es decir, que se subordinaban a la puesta en escena.

El caso de Flaherty y Nanook, sobre el que ya nos detuvimos, constituye el ejemplo pionero de este tipo de aproximación. Como resume William Rothman, “opuestamente a la interpretación de un personaje, la estrella de *Nanook* aparece como él mismo, o, como sería

adecuándonos a lo que consideramos la esencia de la personalidad de nuestro ser y a la demanda del mundo sobre él” (2014: 34).

³⁵ *Don't Look at The Camera* fue el título de las memorias de Harry Watt, documentalista perteneciente al grupo de Grierson,

más apropiado decir, se interpreta a sí mismo (...) Sin embargo el ‘ser’ que este hombre interpreta y el ‘ser’ que lo interpreta simplemente no coinciden” (Rothman, 1998:25). Ya hemos mencionado que Nanook se erige como una construcción y comparte un estatuto similar al del personaje de ficción, por lo que su relación con la cámara no encierra revelaciones sobre la persona que lo encarna –el nombre de su intérprete no coincide con el del personaje–.

Durante gran parte de esta primera etapa de la historia del cine documental el trabajo de los directores consistía en moldear las actuaciones de los “actores nativos”, práctica sobre la que han quedado múltiples testimonios. Entre ellos uno de los que más se exhibe sobre los métodos utilizados es la autobiografía del holandés Joris Ivens, texto en el que recuenta las dificultades con las que se topó al trabajar con actores no profesionales en *The Power and The Land* (1940), documental sobre los esfuerzos para brindar electricidad a zonas rurales. Muchos de los documentales de Ivens se caracterizan por la utilización de *reenactments* (reconstrucciones), motivo por el que la actuación constituía uno de los aspectos centrales de su poética; sin embargo el realizador se refiere a la dirección de personas que no son actores, en el sentido profesional, como un problema:

Al volver a actuar cualquier situación con un grupo de personas en extremo agradables, quienes para el propósito deben actuar para las cámaras, existe el peligro de caer en un falso naturalismo si permitimos que hagan lo que quieran. Conforme avanza el trabajo, estos no actores pueden llegar a ser figuras centrales de la película e, inclusive, hacer que permanezcan como fondo otros elementos, lo que necesariamente plantea problemas temporales” (S/D: 125).³⁶

La concepción de la actuación naturalista en el documental puede rastrearse hasta estos momentos, y en ella resultaba de suma importancia el momento de la selección de los

³⁶ La traducción con la que trabajamos fue publicada por la Universidad Nacional Autónoma de México y no posee fecha de publicación. La fecha de publicación del texto original data de 1969.

intérpretes, quienes debían reunir una serie de características. Durante el proceso de *casting*, señala Ivens,

la primera impresión visual fue de suma importancia. Hacer el reparto es, en sí, también, bastante difícil puesto que un padre y su hijo pueden ser capaces de actuar bien un papel si lo hacen por separado, y hacerlo muy mal si la secuencia requiere que estén juntos. Trabajar con gente no profesional exige que el director se acerque a ellos lo suficiente para darse cuenta de las relaciones interpersonales de la familia. (...) La clave del éxito radicaría en que una persona al actuarse a sí misma se expresará mejor si la representación se basa en características reales. Con frecuencia los hábitos o pasatiempos de una persona contienen esa clave (S/D: 125-126).

El realizador holandés continúa con la práctica de Flaherty de elegir a sus actores en base a criterios como la impresión visual, la cercanía con los personajes, e incluso se refiere a que, en ocasiones, es necesario conformar familias entre personajes que pueden no tener relación entre sí en la realidad. Para finalizar, sugiere no mostrar adelantos de la película a los sujetos, ya que condicionarían sus actuaciones y que “uno de los mayores problemas con los no profesionales, se refiere a la autovigilancia o conciencia excesiva de que se está actuando, independientemente del grado de cultura que tengan (S/D: 126). Ivens sugiere, como solución ante este problema, trabajar con ellos durante un largo período para que puedan acostumbrarse a la presencia de la cámara, práctica adoptada por numerosos documentalistas en el presente que no adhieren a este modelo de actuación construida. Como se infiere de las observaciones vertidas aquí, la interpretación de estos sujetos compartía muchas de las características de los actores profesionales, principalmente la adopción de un código naturalista que instaba a respetar la “cuarta pared”, a “no mirar a la cámara”, pero poseían como rasgo distintivo el hecho que ser escogidos por su capacidad de representatividad social.



The Power and The Land (Joris Ivens, 1940)

Si los films de Robert Flaherty tenían como finalidad, en palabras de su creador, “representar la vida bajo la forma en que se vive” (2005: 52), las búsquedas del *cine directo* intentarán llevar a cabo este objetivo desde una aproximación distinta. La década del sesenta supuso una serie de cambios en el terreno del cine documental, transformaciones que alterarían para siempre el curso de su historia. Nuevas técnicas, nuevos acercamientos, nuevas temáticas y nuevos sujetos irrumpen alterando la concepción misma del documental a la vez que se presentan nuevos obstáculos en la representación de la realidad.

El *cine directo* o *direct cinema* es un término utilizado para agrupar a los cineastas que representan un cambio que se produce a fines de la década del cincuenta y que implicará una revolución estética y tecnológica, una conjunción poco habitual. La creación de cámaras más ligeras permitió una mayor movilidad al camarógrafo, construyendo imágenes que rechazaban el uso del trípode, del plano fijo y bien compuesto del documental previo. El reemplazo del material fílmico en 35 milímetros por el 16 mm., que abarataba considerablemente los costos de producción, conseguía a su vez una imagen granulada, más “sucía” que parecía aportar un plus de realismo. Por último, la creación de aparatos de grabación magnética de sonido (principalmente el Nagra) otorgó no solo la posibilidad de registrar el audio de forma sincrónica a la imagen en directo, sino que también ofreció finalmente la oportunidad de dejar hablar a los protagonistas. En cuanto al cambio estético se rechazó de lleno la narración *over*, aquella “voz de Dios” típica del

documental clásico y símbolo de autoridad epistémica, dada su propensión a sacar conclusiones e indicar al espectador qué debía pensar en todo momento, para pasar a privilegiar a la imagen, confiando en su poder y pureza. Se rechazaba filosóficamente la imposición de un punto de vista previo y único, intentando captar la realidad “directamente”, sin intervenciones, apelando a lo espontaneidad, al azar, al no control de la situación. La cámara se volvía inquieta, estaba en movimiento continuo, a la búsqueda de detalles, con múltiples desenfoces. Es interesante notar que cuando Raúl Beceyro (2008) intentó definir la “estética documental”, propuso dos características que encuentran su origen en este momento de la historia del cine documental: la “cámara excéntrica” y el “montaje discontinuo”.

Por último, es necesario señalar la diferencia entre el cine directo estadounidense y el *cinéma vérité* de Francia que encuentra en el cineasta Jean Rouch a su más importante exponente, ya que el cambio tecnológico produjo dos aproximaciones muy diferentes. Según el historiador del documental Eric Barnouw,

el documentalista del cine directo llevaba su cámara ante una situación de tensión y aguardaba a que se produjera una crisis; el *cinéma vérité* de Rouch trataba de precipitar una crisis. El artista del cine directo aspiraba a ser invisible; el artista del *cinéma vérité* de Rouch era a menudo un participante declarado de la acción. (...) El cine directo encontraba su verdad en sucesos accesibles a la cámara. El *cinéma vérité* respondía a una paradoja: la paradoja de que circunstancias artificiales pueden hacer salir a la superficie verdades ocultas (1996: 223).

La diferencia entre ambos movimientos tiene que ver entonces con el rol que se le otorga a la cámara como catalizador o como un mero observador. Los dos términos que se utilizan en inglés para distinguir estas actitudes son *fly on the wall* –literalmente “mosca en la pared”–, en el sentido que el realizador observa desde la lejanía sin molestar, y para los

franceses *fly on the soup* –“mosca en la sopa”–, ya que intervienen, molestan.³⁷ Dentro de la terminología de actuación propuesta por Waugh, el *vérité* trabajará principalmente con la presentación, mientras que el directo propondrá una nueva forma de representación, que a la vez continúa y rompe con el documental clásico.

En el cine directo, como en una ficción, se intenta seguir la lógica de los personajes, no hacerlos trabajar como actores; ya no se trata de “guiar” sino de seguir. A partir del *cine directo* la participación del sujeto se transforma considerablemente; según Gilles Marsolais se convierte en creador,

ya no está obligado a ser un simple “intérprete” de las ideas elaboradas por el realizador (...) El actor no es un peón sometido a mi cámara, a la técnica, al decorado, a la puesta en escena. El cineasta no define el recorrido del actor; al contrario, debe someterse a él, seguirle paso a paso en sus desplazamientos, reintegrarlo en su encuadre si se escapa de él, situarlo en relación a su escenario en provecho de los espectadores. El actor se impone por su sola presencia, sin los artificios habituales de la puesta en escena para revalorizarlo fuera de las convenciones establecidas (citado en Maqua, 1992: 91).

El documental –en la concepción que se desprende a partir de la irrupción del cine directo– sería la expresión máxima de la noción del cine como una “ventana al mundo”. En este sentido, puede ser pensado como la expresión extrema de la concepción del ideal baziniano, considerando que el francés postuló que “el cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica” (Bazin, 2004: 29). Como tal, la cámara, aparato neutral, mecánico, sin voluntad alguna –a diferencia del artista–, sería incapaz de mentir; si bien se ha simplificado a este movimiento bajo dicho concepto, las opiniones vertidas en su momento por los realizadores y las películas mismas dan cuenta de la complejidad del asunto. La mayoría de los principales realizadores del cine directo

³⁷ Es interesante la diferenciación semejante que hace Christian Metz, no sin un dejo de ironía al definir al cine directo y al *cinéma vérité* como, respectivamente, “ideología de la objetividad exterior” e “ideología de la intervención salvadora” (218)

estadounidense tuvieron en cuenta el problema del dispositivo cinematográfico y la presencia del equipo de rodaje, y su posible influencia en el accionar de los sujetos representados.

El nacimiento del cine directo en Estados Unidos está fuertemente relacionado a la televisión y a la figura del periodista Robert Drew, quien formó un equipo de los que serían los directores de mayor renombre durante la siguiente década –Richard Leacock, D. A. Pennebaker y Albert Maysles– para la realización de *Primary* (1960). En dicho film se narra las elecciones primarias del estado de Wisconsin entre los candidatos demócratas John F. Kennedy y Hubert Humphrey, que tendrá como ganador al primero. Nos encontramos ante el primer intento de transmitir la sensación de “estar allí” del directo; para conseguir esto, Robert Drew tenía tres reglas: “Estoy determinado a estar allí cuando las noticias sucedan. Estoy determinado a ser lo más discreto posible. Y estoy comprometido a no distorsionar la situación” (Ortega, 2008: 18).

Primary posee un momento clásico, clave en la posterior evolución del directo, en el que el camarógrafo Albert Maysles filma un largo plano secuencia sobre la espalda de Kennedy mientras este saluda a sus seguidores y se acerca a la tarima para dar su discurso. Ubicándose de espaldas al candidato transporta al espectador hasta aquel lugar, consiguiendo uno de los primeros y mejores ejemplos de un nuevo tipo de camarógrafo, el *living camera*. Jean Breschand hace hincapié en la diferencia fundamental con el documental previo al señalar que “la gran novedad de la cámara al hombro y del sonido sincrónico es la de poder incorporarse al acontecimiento filmado. La realidad no se recrea ante la cámara como una escena ante un espectador”. Sin embargo añade a continuación una observación interesante, “aunque no por ello deje de influir en su desarrollo, se gana así la tensión de un presente captado en su surgimiento. En adelante, el film será la huella de un encuentro con una situación que, por así decirlo, resulta ‘precipitada’ por el rodaje” (Breschand, 2004: 30-31). Según el autor, entonces, la cámara no pasa desapercibida para el sujeto, pero es por esta razón que los films de la compañía Drew suelen compartir tanto una temática como una estructura narrativa común.

Una de las temáticas favoritas del directo estadounidense radicó en la representación de personalidades famosas, usualmente retratadas en un algún evento importante. Dicha elección tendría dos razones: por un lado, el espectador puede poseer información previa sobre el sujeto –la que será de gran ayuda ante la reticencia de los cineastas a recurrir a instancias narrativas como la voz en *off* que provean de datos al espectador– y por otro, ayudará a que la presencia de la cámara no tenga tanto impacto sobre las figuras públicas que ya están familiarizadas con las cámaras.³⁸



Primary (1960)

Más importante aún, el film instaura lo que Stephen Mamber (1974) denominó la “estructura de crisis”, que marcará toda la obra de Drew. La misma se apoya en la búsqueda de un momento de tensión en la vida de los personajes y que supone, la posibilidad de construcción de una estructura dramática similar a la de ficción; en el caso de la película de la que venimos hablando se trata de una elección, pero también puede ser una carrera de autos (*On the Pole*, 1960) o la lucha para salvar a un condenado a la silla eléctrica (*The Chair*, 1963). Esta estructura –tan defendida como atacada– presenta para Mamber tres características favorables:

³⁸ Se puede sumar a esto que al registrar un acontecimiento notorio, los sujetos suelen estar rodeados por múltiples cámaras. Los camarógrafos del cine directo solían ubicarse por detrás de los demás, ofreciendo muchas veces una crítica al periodismo de la época.

- Puesto que él o ella está absorto en la crisis inminente, el sujeto es menos consciente de la presencia de la cámara.
- La situación dramática inherente a una crisis genera emoción en estas películas característicamente más lentas y menos estructuradas.
- Un individuo revela su “verdadera” identidad o “carácter” cuando se le somete a una circunstancia crítica (Vogels, 2008: 42).

Aquí nos interesan particularmente la primera y última de estas características, ya que permiten observar que desde muy temprano los realizadores parecen tener en cuenta que la presencia de la cámara influye en el comportamiento del individuo, por lo que se disponen a hallarlo en un momento en el que baje sus defensas. La otra alternativa es el registro de algún tipo de interpretación, pero que se encuentre dirigida hacia otra(s) persona(s), aprovechando estos momentos para dedicarle atención a algún aspecto o detalle que escapara al resto de los observadores.

En relación a esta última, hay un instante clave en *Primary*, en el que Jackie Kennedy recita unas frases recientemente aprendidas en polaco frente a una audiencia, mientras la cámara se detiene en el juego de sus manos nerviosas. Este tipo de atención al detalle, que responde a las pistas kinésicas (Marquis, 2009), caracterizará al cine directo (y la modalidad observacional) permitiendo crear retratos de personajes que cuenten con tantas dimensiones como los de ficción.

Un último momento del documental, en este caso filmado por Leacock (cámara) y Drew (encargado del sonido), constituye un fragmento en el que se observa el detrás de escena de una sesión fotográfica de J.F.K. (similar al ensayo del programa de televisión de Humphrey también grabado). Esta escena permitió al espectador asistir por primera vez ver a la construcción de este tipo de notas, y representa el opuesto total de las búsquedas del directo: la no interferencia y el no dar indicaciones a los sujetos retratados, es decir la adopción de una actuación *representacional*.



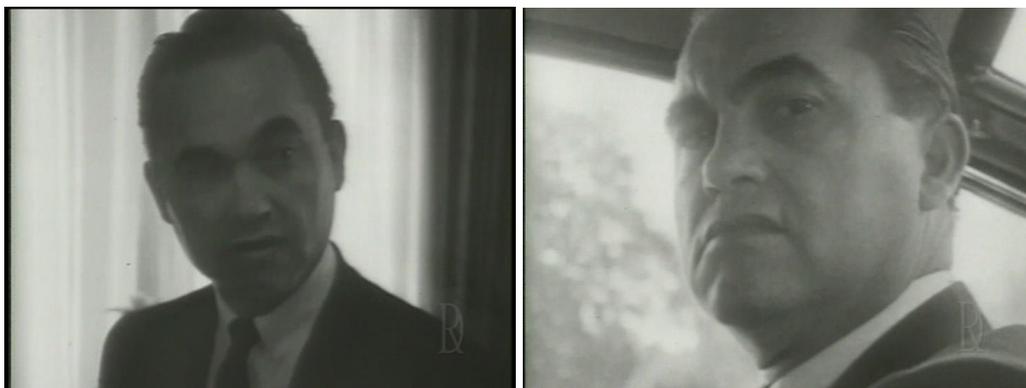
Primary (1960)

Hacia 1963, sólo tres años y 17 films después de la realización de *Primary*, muchos de los cineastas que acompañaban a Drew se irían para probar fortuna por su cuenta, comenzando con los hermanos Maysles en 1962. La última película en la que participaron Leacock y Pennebaker antes de partir y crear su propia productora es *Crisis: behind a presidential commitment* (1963), que constituiría la segunda parte de una trilogía sobre J.F.K..³⁹ En *Crisis...* se narra el conflicto entre la administración Kennedy y el gobernador de Alabama George Wallace, quien negó la entrada a la universidad a dos estudiantes negros. La estructura es similar a la del anterior film analizado: comienza con una breve narración que presenta la situación y a los principales actores en juego, luego seguimos en paralelo las actividades de los involucrados hasta llegar a la resolución.

Si *Primary* constituía un vistazo interno al manejo de los políticos en época de elecciones, *Crisis...* va más allá mostrando la manera en que se maneja un conflicto dentro de la Casa Blanca, e incluso permite conocer los hogares de los políticos; es más, se podría pensar que *Crisis...* revisita todos los tópicos de *Primary*. Una vez más tenemos la filmación de una nota a cargo de la revista *Newsweek*, en la que se entrevista a los damnificados, y también se retorna a la espectacularización de la política, que alcanza niveles extraordinarios en las secuencias finales que incluyen la confrontación entre los

³⁹ Esta fue completada un año después con *Faces of November* –un cortometraje compuesto de los rostros de los presentes en el funeral del presidente asesinado.

políticos y la movilización de la Guardia Nacional. En todos estos momentos la cámara se mantiene alejada de sus pares, incluyéndolas en el campo visual. Tenemos entonces dos tipos de momentos: los privados y los públicos. Tal como señalamos con respecto a *Primary*, en los espacios públicos las cámaras se alejan de las del resto de los medios y nos ofrecen la “interpretación” que los sujetos ofrecen a otros medios, los cuales no tienen problemas en intervenir en las situaciones preguntando y ofreciendo indicaciones. Pero con respecto a los momentos privados, *Crisis...* posee unos breves momentos que parecen indicar el camino hacia adelante en la evolución del directo. En las escenas en las que el equipo de filmación se queda a solas con el gobernador Wallace, éste hace declaraciones a la gente detrás de cámara, quienes eligen no responderle. Al decidir dejar estas escenas en el corte final de la película y no quitarlas, se está dando cuenta explícitamente por primera vez que sin importa que lo reducido sea el número de personas en la filmación, su presencia siempre será sentida. Este pequeño momento va a ser el que marca la evolución en la filmografía de los hermanos Maysles.



Crisis: behind a presidential commitment (1963)

El cine de los hermanos Albert (cámara) y David Maysles (sonido) es uno de los más peculiares e interesantes del directo estadounidense. Si bien sus primeros trabajos se adscriben sin problemas a los postulados básicos del cine observacional –*Showman* (1963),

Meet Marlon Brando (1966) –,⁴⁰ a medida que su filmografía se desarrolló comenzaron a complejizar su discurso a la vez que violaron muchas de las “reglas” del cine directo. En cierto sentido, la obra de los hermanos Maysles ofrece un paso interesante de la observación –o del “cine no controlado” como le gustaba decir a Leacock- hacia una autorreferencialidad cada vez mayor.

Los Maysles creían que era posible captar la realidad directamente y filmar a la gente en situaciones reales; en palabras de Jonathan Vogels: “en sus películas, los Maysles se aplicaban a una presentación inmediata de la gente, desnuda de artificio, revelando su esencial humanidad” (2008: 45). Este es el objetivo de una de sus películas más renombradas, *Salesman* (1968), en la que siguen a cuatro vendedores de Biblias. Durante la mayor parte del relato asistimos a la vida cotidiana de estos negociantes, quienes parecen no reparar en la presencia del equipo de filmación, pero durante una larga escena los Maysles alternan el discurso del protagonista (Paul Brennan) sobre sus colegas con escenas de ventas que estos últimos realizan. Brennan es filmado en su coche y su diálogo está claramente dirigido hacia los realizadores ya que nadie más se encuentra en el automóvil con él, en una escena similar a la descrita en *Crisis...* En primer lugar, el montaje alterno supone una violación de la presentación cronológica de los hechos que el cine directo postula; de esta forma el diálogo es claramente resaltado y aprovechado desde la instancia de montaje para exponer ciertas ideas sobre los personajes retratados, pero más relevante para nuestros propósitos es el hecho que esta escena permite dar cuenta de la presencia invasiva de la cámara. En una entrevista Albert declaró que la presencia de la misma no altera el comportamiento de los sujetos, ya que todo “depende de cómo se utiliza. En mi trabajo no es un factor problemático. Es decir, no es un factor que hace que lo que yo hago sea menos válido”, pero añade que tampoco cree que la noción de *mosca en la pared* sea útil ya que sería “un instrumento sin una mente o un corazón que lo controlara” (Stubbs, 2002: 5).

⁴⁰ Documentales sobre el productor de cine Joe Levine y el actor Marlon Brando. Ambos films presentan a sus personajes asumiendo representaciones en distintos eventos públicos (en el festival de Cannes y en una serie de entrevistas respectivamente).



Salesman (Albert Maysles, David Maysles y Charlotte Zwerin, 1969)

Estas actitudes irían en contra de la actitud pasiva –no controlada– del cine observacional, y tales cualidades se acentuarían aún más en los dos siguientes films de los hermanos Maysles: *Gimme Shelter* (1970) y *Grey Gardens* (1976). El primero es un registro de los preparativos para el recital gratuito que The Rolling Stones brindaron en Altamont en 1969, así como el evento que concluyó con el asesinato a cargo de la seguridad de uno de los miembros del público. Por lo tanto, estamos tratando una vez más con celebridades, y por ende habrá escenas de conferencias de prensa, números musicales y múltiples cámaras ajenas presentes.

En este film los cineastas además de alterar claramente la cronología de los hechos al comenzar por el final del relato, en lo que sería una clara violación de las “reglas” del directo, interactúan con los sujetos. La escena que nos interesa particularmente es la que concluye el film; en ella asistimos a la sala de montaje en la que se le muestra al cantante Mick Jagger el metraje del asesinato capturado por las cámaras para ver cuál es su reacción. Jagger es interrogado por Albert, quien le proyecta repetidas veces el momento preciso en el que se ve el ataque esperando algún tipo de respuesta por parte del cantante. En este sentido, se puede decir que la actitud de los Maysles en este momento es más cercana al *cinema vérité* francés que a las ideas promulgadas por Leacock: el aparato es utilizado como catalizador irrumpiendo en el mundo.



Gimme Shelter (Albert Maysles, David Maysles y Charlotte Zwerin, 1970)

Finalmente, en *Grey Gardens*, documental sobre una madre e hija reclusas en su antigua casa (tía y prima respectivamente de Jacqueline Kennedy Onassis), el rol de los Maysles es más activo ya que pasan casi tanto tiempo frente a cámara como sus sujetos, interrogando y participando, constituyendo justamente dicha interacción el elemento estructurante del film. Un aspecto interesante que señala Vogels es que en sus películas sobre celebridades, los Maysles consiguen que éstas dejen de actuar, mientras que en *Salesman* y *Grey gardens* gente desconocida actúa para la cámara. *Grey gardens* está repleta de tales situaciones, en las que una de las protagonistas baila para la cámara –más específicamente para David con quien tiene una especie de fijación–, y explica su peculiar estilo de moda. De esta forma se explicita definitivamente la autoconciencia del film siendo su tema central la tensión inevitable de la situación de filmación en el documental. En estas películas entonces, se deja de invisibilizar a la cámara, de considerarla una especie de obstáculo, para ser utilizada como una herramienta que demostraría que “la interpretación es una cuestión compleja en un mundo crecientemente sumido en la interpretación” (Vogels, 2008: 45).



Grey Gardens (Albert Maysles, David Maysles, Ellen Hovde y Muffie Meyer, 1976)

Por último nos detendremos brevemente en la figura de Frederick Wiseman, ya que es el cineasta del directo que presenta mayores peculiaridades. De los realizadores del cine directo estadounidense, Wiseman es el único documentalista de notoriedad que no surgió de la cantera de Drew Associates, comenzando su carrera en el año 1967 con el film *Titicut Follies*. A diferencia de la evaluación señalada con respecto al cine de los hermanos Maysles, el estilo, o mejor dicho, la construcción de los films de Wiseman, ha permanecido inalterable a lo largo de más de cuatro décadas de producción, sin incorporar jamás a sus films música extradiegética, entrevistas o comentarios. El cambio más importante que se produjo en su obra es la extensión de las películas; a modo de ejemplo su segundo documental *High School* (1968) duraba unos 75 minutos, mientras que su secuela *High School II* (1994) tiene una duración de 220 minutos.

El rodaje, según el director, suele durar un mes tras el cual conseguirá entre 75 y 120 horas de filmación. Una vez que obtiene todo el material, trabaja sobre el mismo durante un año hasta que concluya el proceso de montaje y encuentre la estructura del film. Wiseman procura no realizar una investigación previa, sino que sale a filmar sin preparación con la presencia de un camarógrafo y un ayudante ocupándose él mismo del sonido. La estructura de sus films ha sido descrita por Bill Nichols como un mosaico, en la que muchas pequeñas partes (secuencias) forman una gran estructura conceptual, pero no narrativa (Nichols, 1978: 18), por lo que se puede concluir que la búsqueda del director no

pasa por transmitir el “estar allí” del directo más tradicional, ni se articula sobre la búsqueda de crisis de los sujetos.

Pero una de las grandes diferencias de Wiseman con respecto a los demás integrantes del directo es que su interés nunca ha residido retratar a sujetos, sino que todos sus films se ocupan de instituciones públicas estadounidenses. En sus palabras:

tengo una reacción en contra de ciertas películas de cine directo que se centran en uno o dos personajes, una encantadora vedette o un encantador criminal... Para mí la vedette es el lugar y la relación social, de ahí mi serie de películas acerca de las relaciones institucionales. Hay obviamente personajes que emergen del montaje más vigorosos que otros, pero trato de no seguir a un único personaje. Es sobre todo un mosaico (en Niney, 2009: 227).

Por lo tanto, será más correcto hablar de roles para referirse a los sujetos en sus films en vez de personajes. Más importante aún, estos roles vienen dictados por la estructura misma de las instituciones, por lo que su número será bastante acotado.

High School está filmada (como todas sus películas) principalmente en primeros planos, salvo en momentos puntuales como los de la clase de gimnasia, y es sorprendente que no haya un sólo plano en el que alguien mire a cámara –o se dirija al grupo de filmación. Esto se debe a que según Wiseman, a diferencia de Rouch, la presencia de la cámara no distorsiona sino que exalta las funciones sociales habituales de los individuos, funcionando como una especie de acelerador. Citando una vez más al realizador,

trabajo con un equipo de tres personas y mi experiencia me dice que en el 99% de los casos las personas siguen haciendo lo mismo que harían si no hubiera una cámara. No hay muchos grandes actores anónimos capaces de cambiar de repente de actitud sin que nos demos cuenta. Cuando noto que alguien está fingiendo, simplemente no incluyo esa parte en la película. El espectador debe confiar en que

he seleccionado aquello que creo que se corresponde a lo que siento como real (Reviriego, 2009: 80).



High School (Frederick Wiseman, 1968)

Su interés reside en filmar lo que sucede sin intervención alguna, pero la postura de Wiseman dista mucho de ser ingenua. La cámara no registra inocentemente a la gente durante el discurrir cotidiano de su día, sino durante sus jornadas laborales donde tienen un rol que cumplir dictado por la sociedad o la institución a la que pertenecen. Por lo tanto al ser registrados los sujetos actuarán de la forma que ellos consideran que es la ideal, recurrirán necesariamente a roles ya practicados y cómodos, y no ensayarán nuevos modelos de comportamiento. Esta concepción se relaciona con los preceptos de Goffman y las formas en las que las personas asumen roles para interactuar con otros. Ya en su primer trabajo, *Titicut Follies*, en el que retrata una institución psiquiátrica, Wiseman elige abrir y cerrar el film con representaciones teatrales, las cuales según Barry Keith Grant implican que “la gente puede actuar, y a veces lo hacen, pero que esto no necesariamente invalida el método observacional” (1988: 242).



Titicut Follies (Frederick Wiseman, 1967)

Las películas del cine directo, lejos de ser ingenuas como se las ha caracterizado en más de una ocasión, presentan cuestiones complejas que parecieran discutir la concepción misma del documental como un reflejo inalterado de la realidad. Si, como dice Jean-Louis Comolli, “la cámara se impone, se ve, estorba. Lejos de estar escondida, “olvidada”, está presente, es un obstáculo, hay que apartarla, esquivarla, girar a su alrededor” (2007: 65), la recurrencia a una estructura narrativa clásica –de crisis– como la de Drew, la presencia de los realizadores interviniendo en la realidad en los films de los hermanos Maysles, la recurrencia a personalidades públicas por parte de muchos realizadores⁴¹ y las reflexiones de Frederick Wiseman sobre el funcionar de la sociedad proveen respuestas a la pregunta de la influencia del aparato en la realidad profílmica.

4.3 La actitud presentacional: la entrevista y la interpretación

De forma contraria a la modalidad *representativa*, este tipo de actuación se basa en explicitar el conocimiento del aparato por parte de los individuos, actitud que Waugh

⁴¹ A estos se puede sumar a D. A. Pennebaker, quien se especializó en documentales sobre música como *Dont Look Back* (1967), notorio film en el que se lo sigue a Bob Dylan de gira mientras entabla múltiples discusiones con periodistas, y el registro del festival *Monterey Pop* (1968), que consiste de forma casi exclusiva de las interpretaciones. Es decir, documentales compuestos casi exclusivamente de instancias performatvas.

propone, en cierta medida, como herencia de la fotografía fija construida en torno a la pose del modelo. El aparato adquiere aquí la noción de dispositivo, como “estrategia narrativa capaz de producir un acontecimiento” (Migliorin, 2005). Si bien se pueden encontrar momentos en el documental clásico que favorecen dicha actitud (la presentación de Nanook y su familia es un ejemplo), se practicará con mayor regularidad a partir de la introducción del sonido y especialmente con la adopción de la entrevista como una de las herramientas favorecidas de la representación documental.

Considerando que el elemento clave para distinguir entre ambos tipos de actuaciones es la muestra de la conciencia del aparato, uno de los motivos principales a través de los cuales se puede manifestar es la *mirada a cámara*. Puede pensarse que en los momentos iniciales de la historia del cine los sujetos no poseían conocimiento del funcionamiento del aparato ni de las implicancias del ser registrado, sin embargo en muchas de las primeras actualidades se pueden encontrar a sujetos que miran a la cámara y saludan a ella.⁴² Al referirse a este momento Elizabeth Cowie clasifica tres tipos de miradas a cámara: “una mirada a la cámara como una máquina extraordinaria y un deseo de verla funcionar, o una mirada al camarógrafo, o una mirada a una futura audiencia imaginada” (2014: 166). La presencia de dicho motivo ha sido interpretada como un elemento disruptivo en el cine de ficción debido a que tiende a alterar con la diégesis del relato, a romper la “cuarta pared” y con ella la ilusión narrativa. Pero en el cine documental la mirada a cámara puede pensarse de forma más ambigua: por un lado tiende a romper con el fluir natural del mundo que se representa (tal como sucede en algunos de los momentos señalados con respecto al cine directo), pero por otro lado permite lograr distintos efectos al interpelar directamente al espectador, invirtiendo “el objeto de fascinación de adentro de la escena al exterior” (Cowie, 2014: 166).⁴³

⁴² Este comportamiento continúa siendo muy habitual, tal como lo demuestra cualquier nota periodística filmada en locaciones.

⁴³ Es debido a esta capacidad de interpelar de la mirada a cámara que muchas películas del cine militante suelen utilizarla para denunciar y movilizar a sus espectadores.

La utilización de la entrevista constituye la forma más recurrente de la actitud *presentacional*, debido a que el sujeto se encuentra frente a la cámara, ya sea exponiendo sus conocimientos sobre un tema o atestiguando sobre su pasado; es decir, como fuente de autoridad o como testimonio. Los aspectos formales de la entrevista suelen ser estables: “normalmente [se] requiere a los sujetos que ofrezcan una visión frontal de sí mismos y controlen sus cuerpos en términos generales para ceñirse a los requisitos de la cámara en lo que respecta a profundidad de campo y campo de visión” (Nichols, 1997: 89). Este es un punto importante debido a que revela la tensión señalada por Clara Ramos que se puede generar entre las intenciones del realizador y la interpretación del sujeto, en tanto su autopuesta en escena se ve limitada por el encuadre e incluso guiada por las preguntas a las que debe responder.

Si previamente distinguimos entre el testimonio y la entrevista de autoridad, es necesario señalar que en ambos se practican distintas formas de actuación. En la segunda el sujeto es seleccionado por la claridad con la que puede transmitir ideas, argumentos, y suele ser presentado con objetos que remarcan estos atributos: frente a bibliotecas o ámbitos institucionales. El testimonio en cambio se articula en torno a dos cuestiones: la historia de vida y la emoción que pueda transmitir. En un sentido actoral se podría argumentar que durante el testimonio la “memoria emotiva”, tal como la plantea Stanislavsky, aflora en las personas de forma literal. De forma consciente o no, el testimoniante rememora emociones a través de eventos pasados, siendo la prueba más fehaciente de ello la recurrencia con la que el llanto suele irrumpir.

Otra forma habitual en la que el sujeto interpreta de manera *presentacional*, que difiere de la entrevista, es la interpretación de escenas ficcionales. En muchos sentidos este abordaje presenta similitudes con la actuación construida practicada por Flaherty e Ivens, pero a diferencia de estas en ella se explicita que se trata de interpretaciones a los que los sujetos le ponen su cuerpo, generando variaciones.

La experiencia de Gerardo Vallejo en *El camino hacia la muerte del Viejo Reales*, es un buen ejemplo de ellas. Vallejo se refiere en su libro *Un camino hacia el cine* al proceso de actuación que adoptó en su film:

siempre he tratado en mis películas que quienes actuaban lo hicieran desde una carga interior que buscábamos construir juntos, en un diálogo previo profundo, para que este aporte de sus propia experiencia (en esos casos de vida) se concretara en imagen verídica durante su actuación. Recuerdo que el “Viejo” Reales asumía tanto la actuación desde lo que él era (o quería ser) que los problemas los creaba justamente de asumir la actuación como hecho real” (Vallejo, 1984:156).

Al igual que la anécdota de Ivens, aquí se narra con un tono un tanto humorístico que si bien la actuación era buena, las ansias eran muy grandes:

Tal era su apasionamiento y su capacidad de interpretación, aunque no encuadrada en criterios cinematográficos, en tiempos de acción y reacción. Finalmente logramos, poniendo a otra persona detrás de la casa junto a él, que lo “sostenía”, hasta que el momento de su respuesta con la aparición de los policías estuviera justificada. Sólo así se adecuó al tiempo para sus respuestas, y luego ya “soltado” interpretó la secuencia con tal veracidad que los públicos de todo el mundo e que se ha pasado la película aplauden espontáneamente” (Vallejo, 1984: 157).

5. La ética de la representación en el documental

Una película puede cambiar la vida de sus protagonistas por la influencia que ejerce sobre cada espectador o a través de acciones institucionales. A menos que el cineasta entienda el posible impacto de su película, es un

irresponsable, ya que está tratando con seres humanos.

Una serie de guías éticas debería, por lo tanto, ser seguida cuando uno se embarca en tan delicado camino

Jorge Prelorán (1978: 108)

La diferencia más importante entre el cine de ficción y el documental no radica en una serie de procedimientos propios a cada discurso, sino en la relación que establecen con el mundo (proffilmico) y los dilemas éticos y morales que tal vínculo supone. A pesar de que las implicancias éticas de los documentalistas son más mediatas que las del creador de ficción, no por eso su delimitación ha resultado sencilla. La ausencia de reglas escritas por parte de la comunidad documental obliga a hablar de ética, de códigos de conducta humana. Recuperando a Carlos Mendoza (2008), podríamos definir a la ética como una “teoría que explica el comportamiento moral del hombre en sociedad, y no es universal ni aplica a todo tiempo, sino que responde a las virtudes morales consagradas por sociedades determinadas” (2008: 56). La observación más importante que se desprende de dicha definición es el carácter temporal de los marcos de conducta que se puedan delimitar.

El abordaje a dicha temática en los estudios sobre el cine documental se ha focalizado sobre dos perspectivas: los deberes del realizador hacia el espectador y hacia el sujeto representado (Aufderheide *et al.*, 2009; Nichols, 2007). La obligación del realizador hacia el espectador radicaría en garantizar que aquello que se representa realmente ocurrió, que los hechos se condicen con la realidad y que, por ende, no se lo está engañando. Para Bill Nichols el deber del realizador radica en ganarse la confianza del espectador en busca de una verdad superior (en Crowder-Taraborrelli, 2012); en primera instancia este punto no parecería ser demasiado complicado, pero la verdad resulta ser un tanto más compleja. Si volvemos a considerar la famosa primera definición de Grierson, “el tratamiento creativo de la realidad”, podemos concluir que no se trata de la mera representación de la realidad,

sino que incluye algo más, un aporte extra que lo situaría en un lugar especial, según Brian Winston, entre el arte y el periodismo, y por lo tanto complica la posibilidad de delimitar una serie de reglas de conducta. Según el teórico, “el documental no es ficción, pero tampoco es exactamente periodismo (...) A pesar que su anclaje en la ‘realidad’ requiere que se comporte éticamente, su deseo paralelo de que se le permita ser ‘creativo’ permite un grado de ‘amoralidad’ artística” (2005, 181).⁴⁴ Al establecer su diferenciación con el periodismo, Winston argumenta que el documentalista suele establecer un compromiso con los personajes de la película, mientras que el fin del periodista es exponer cierto saber a su público. No obstante, resulta necesario señalar que en última medida tampoco se resume a que el periodismo cuenta con una ética específica, sino que la misma coincide con las obligaciones de cualquier ciudadano en una determinada la sociedad (Pena de Oliveira, 2009).⁴⁵ Uno de los ejemplos más renombrados sobre este desfasaje es el debate que surgió tras el estreno de *Roger y yo* (*Roger and Me*, 1989), en el que Michael Moore alteró la cronología de ciertos hechos para darle una mayor unidad dramática, sin hacer aclaraciones sobre la licencia tomada.⁴⁶ Esta observación fue de hecho marcada por un periodista, y si aceptamos que “en un documental histórico, el orden de los eventos del mundo proyectado debe corresponder al orden cronológico de los eventos verdaderos” (Plantinga, 1997: 120), es factible considerar a dicha licencia como un engaño.

A lo largo de los distintos períodos de la historia del documental los deberes del documentalista han variado, debido a que la aproximación hacia su referente ha ido mutando. Fernão Pessoa Ramos (2008), apoyándose en gran medida en las modalidades del documental de Nichols (1997), propone cuatro sistemas de valores éticos: educativo,

⁴⁴ Las comillas pertenecen al original.

⁴⁵ En el caso del periodismo podemos citar a modo de ejemplo el Código de ética del periodista brasileño reproducido en Pena de Oliveira, el cual “fija las normas a las que deberá subordinarse la actuación del profesional en sus relaciones con la comunidad, las fuentes de información y entre los propios periodistas” (2009: 132). En la Argentina, el Foro de Periodismo Argentina (FOPEA) ha redactado un Código de Ética para la práctica periodística en el año 2006, el cual se encuentra disponible en su página web: <http://www.fopea.org/etica-y-calidad/codigo-de-etica-de-fopea/>

⁴⁶ Ver entrevista de Harlan Jacobson al cineasta reproducida en Ortega y García (2008).

imparcial, interactivo/ reflexivo, y modesto. La *ética educativa* concierne al documental clásico (o expositivo), y en ella el valor más importante es la divulgación de un saber que influya en el proceso formativo de un ciudadano. Fundado por el Estado, el estilo de la “ética educativa” se caracteriza por una fuerte presencia de la voz *over*, ausencia de entrevistas, filmación en locaciones y la utilización de personas comunes como actores. La escala de valores en este conjunto se encuentra en el propio contenido de los intereses que vehicula, sin considerar la posición del sujeto que enuncia. La *ética de la imparcialidad* se ajusta a la modalidad observacional y se caracteriza por la intención de captar la realidad sin interferencias y la crítica al sujeto enunciador del documental clásico. El objetivo en ella es ofrecer al espectador una ventana al mundo y otorgarle libertad para que pueda sacar sus conclusiones. La *ética interactiva* supone una crítica de conjunto a la imparcialidad, abogando por la admisión de su intervención en el mundo y revelando su construcción al espectador. Este conjunto de valores incluye a los documentales que demuestran indeterminación y explicitan tanto su intervención como sus herramientas de enunciación, favoreciendo la reflexión. Por último, la *ética modesta* se refiere al documental que “habla, antes que nada, de sí mismo, para después, eventualmente, arriesgarse a vuelos más altos, en los cuales enuncia su condición en el mundo” (2008: 39). Dicha ética se condice, según el autor, con el sujeto posmoderno, y tiene su principal exponente en el documental en primera persona (modalidad performativa).

Esta suerte de periodización puede ser sometida a un conjunto de críticas, entre ellas las mismas que se han señalado en el modelo de Nichols,⁴⁷ pero a grandes rasgos demuestra que la serie de consideraciones éticas en el documental se han ido transformando de la mano de sus cambios estéticos, por lo que no puede abordarse con el mismo criterio a cualquier documental. Su delineado permite contextualizar los principios que guiaron muchas decisiones que fueron sometidas a escrutinio a lo largo de la historia del cine

⁴⁷ Sobre este punto ver principalmente Bruzzi (2000), quien remarca el criterio evolutivo, en un sentido positivista, que se puede inferir de los planteos de Nichols.

documental: las denuncias de los peligros a los que Flaherty sometió a sus protagonistas en escenas como la pesca en *Man of Aran* o la caza de la morsa con armas primitivas y la construcción de un iglú partido al medio de mayor tamaño para poder ubicar a la cámara en *Nanook of the North*,⁴⁸ las batallas reconstruidas en los documentales de propaganda durante la Segunda Guerra Mundial,⁴⁹ y las alteraciones cronológicas ya mencionadas del cine directo y *Roger y yo*.

En cuanto al segundo eje, el compromiso ético con los sujetos retratados, la situación es aún más compleja. Un nuevo abordaje a la tensión entre persona y personaje vuelve a surgir aquí: los personajes no son una representación transparente de las personas, sino que constituyen “actores sociales” (Nichols, 1997) o “caracterizaciones” (Plantinga, 2007), debido las operaciones de simplificación que los documentales realizan. Mientras una persona posee cualidades infinitas que no permiten conocerlo del todo, el personaje es sólo lo que el film nos muestra de él. Estas operaciones se basan en la selección de momentos claves con el objetivo de otorgarles un alto grado de verosimilitud y coherencia, una identidad estable a los personajes –recurso al que se debe añadir la presencia de la cámara que altera las mismas relaciones que registra y que constituyó el objeto de nuestro anterior capítulo–. Uno de los peligros de estas operaciones es la construcción de estereotipos, tales como el de la ya mencionada “víctima” griersoniana, que tienden a tipificar socialmente a los individuos.

Debido a que nuestro enfoque se apoya en la propuesta de Plantinga, que expone que “los documentales se caracterizan por hablar del mundo real y de personas existentes en él mientras que la ficción, según su propio canon, imagina un mundo e inventa a los

⁴⁸ Las controversias sobre las películas de Flaherty están detalladas en múltiples investigaciones, entre ellas Barnouw (1996) y Rothman (1998). El mismo Flaherty declaró tiempo después sobre *Man of Aran*: “debí haber sido fusilado por lo que le pedí hacer para la película a esa gente tan noble, por los riesgos a los que los expuse” (en Niney, 2009: 94).

⁴⁹ Un repaso sobre esta polémica se puede encontrar en el libro de Mark Harris *Five Came Back: A Story of Hollywood and The Second World War* (2014).

personajes irreales que viven en él” (2007: 48),⁵⁰ resulta ineludible establecer un conjunto de deberes éticos del realizador hacia los sujetos representados. Sin importar que el espectador sea consciente que no se está frente a la persona, sino a una construcción audiovisual –mediada por la cámara-, el documental dice algo sobre un individuo concreto y esto tiene consecuencias. Jean-Paul Colleyn (1993) enumera algunas de las defensas comunes ante ciertos comportamientos polémicos: el bien de la causa, las exigencias profesionales, el derecho a la información, el deber de denunciar los abusos, el amor por todo lo que es humano. Pero también propone una serie de preguntas que considera que necesariamente deben hacerse:

¿Cuánto tiempo podemos “mantener” el plano de un hombre llorando? ¿Debemos maquillar como una actriz de televisión a una empleada de oficina, que quiere mostrar la agotadora vida laboral? ¿Podemos mostrar los comentarios que pueden dañar a su autor? ¿Qué significa filmar a alguien en estado de ebriedad? ¿Puedo filmar la muerte bajo una implacabilidad terapéutica? ¿Se debe recurrir a los secretos íntimos de niños con cáncer? ¿A partir de qué grado de dolor o malestar se debe censurar? Todas estas preguntas son una cuestión de moral personal y los cineastas no deben dejar de hacérselas (1993: 77).

Muchas veces el cuidado de las personas corre más por cuenta de los realizadores que de los mismos sujetos retratados. Barry Hampe relata, un poco a modo de anécdota, que la pregunta más habitual cuando se pide el permiso de la gente no es “¿para qué va a ser usado?”, sino “¿cuándo saldrá en televisión?” (1997: 80) Dejando de lado el tono socarrón adoptado por el autor, la idea propuesta es clara: las posibles consecuencias de una empresa que se caracteriza por tomar la imagen de sujetos para ofrecer una obra de

⁵⁰ El famoso *legal disclaimer* (aviso legal) de las películas de ficción en el que se declara que “los hechos y/o personajes que aparecen en esta obra son ficcionales. Cualquier semejanza con personas reales, vivas o muertas, es pura coincidencia” constituye una elocuente muestra de esta diferencia.

consumo público son en su mayoría desconocidas por los mismos. El reconocido fotógrafo Paul Strand advertía en la década del treinta sobre los riesgos que corre el documentalista al tomar a la persona como un mero material, un objeto. Reflexionando sobre su experiencia en *Redes* (Fred Zinemann y Emilio Gómez Muriel, 1936), film de ficción que utiliza a actores no profesionales para denunciar la explotación de pescadores mexicanos, el reconocido fotógrafo declaraba: “en un mundo en el que la explotación humana es tan universal, considero otra forma de explotar a la gente –por más pintoresca, diferente o interesante que nos parezca– hacer uso de ellos como un mero material” (en Krippner, 2010: 92).

Los realizadores de documentales antropológicos son los que más se han explayado sobre estas cuestiones, debido a que su trabajo con otras culturas demanda una reflexión mayor. En la cinematografía local, una de las figuras principales de este campo fue Jorge Prelorán (1978; 2006), quien en sus escritos dio cuenta de las dificultades con las que lidió en sus películas. El realizador se pregunta cuándo y en qué situaciones es necesario intervenir, recomienda entablar un diálogo con el protagonista sobre las posibles consecuencias de su participación, busca su colaboración a través de la proyección del film terminado y propone como principio no presentar nada que pudiera causarle daño ni quitarles “el tesoro de la privacidad” (2006: 34).

Con este antecedente en mente, recuperamos un trabajo reciente de un grupo de investigadores norteamericanos en el que se entrevistaron a 41 realizadores y productores sobre estas cuestiones, se establecieron dos principios generales de conducta: no lastimar a los sujetos y proteger a aquellos vulnerables (Aufderheide *et al.*, 2009: 6). La relación entre el sujeto y el (o los) realizadores implica un contrato, un “consentimiento informado”, que abarcaría tres etapas: las negociaciones previas al rodaje, la filmación/entrevista, y el montaje. Las actitudes de los realizadores en cada uno de estos momentos pueden variar, pero el espectador usualmente tiene acceso al registro del encuentro entre las dos partes

(más el dispositivo cámara que funciona como catalizador). Si bien en la mayor parte de los casos se cuenta con un contrato físico, existen múltiples vericuetos legales, razón que lo llevó al documentalista brasileño Eduardo Coutinho a postular que el contrato “(implícito) o es moral o no existe” (2011: 102).⁵¹

En las siguientes páginas nos ocuparemos de algunos de los problemas de corte ético que surgen del trabajo con los sujetos y la forma en que son representados. Algunas de las preguntas que ofician de guía son las siguientes: ¿cuáles son las responsabilidades éticas que el realizador de un documental tiene hacia los sujetos que retrata en sus films? ¿Existe alguna forma de representar adecuadamente, una serie de reglas a cumplir, un modelo de contrato (implícito o concreto) entre ambas partes? ¿Cómo debe abordarse la representación de la muerte? Para cumplir con este objetivo, y teniendo en cuenta que las responsabilidades éticas han ido variando a lo largo de la historia del cine documental, focalizaremos nuestra atención sobre tres documentales argentinos recientes que nos permiten trabajar sobre las preguntas formuladas: *Yo presidente* (Gastón Duprat y Mariano Cohn, 2006), *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (Sergio Wolf y Lorena Muñoz, 2003) y *Bye bye life* (Marcelo Piñeyro, 2008).

5.1 La interacción con los sujetos

Yo, presidente de Mariano Cohn y Gastón Duprat se presta a numerosas reflexiones y abordajes sobre la dimensión ética del cine de lo real. El documental consiste en un conjunto de entrevistas a los presidentes argentinos desde el retorno de la democracia hasta el presente de la filmación siguiendo un orden cronológico: desde Raúl Alfonsín a Néstor Kirchner (1983-2006), con las ausencias del último y de Adolfo Rodríguez Saá, quienes se negaron a participar. El primer hecho a resaltar del film es que no intenta ofrecer un retrato

⁵¹ En Kalow (2011) se puede encontrar un modelo de contrato, en el cual se puede comprobar el carácter vago que poseen.

positivo de sus personajes, sino justamente lo contrario, algo poco habitual en la filmografía nacional.⁵² Esta decisión no es objetable por sí misma, y podemos preguntarnos si los deberes ante este tipo de personajes son los mismos, pero las estrategias adoptadas por los realizadores son, en más de un caso, como mínimo discutibles, y es en ellas que nos detendremos a continuación.

El segmento inicial, perteneciente al expresidente radical Alfonsín, marca el estilo que se mantendrá en casi todos los casos. Las distintas secuencias abren con la imagen de un perro en alguna situación que cuenta con una carga metafórica⁵³, tras la cual se presenta una secuencia de montaje consistente en los momentos más relevantes de su presidencia – usualmente se componen de la votación, un discurso histórico importante, para pasar rápidamente a una selección de los eventos más discutibles de los distintos mandatos, que dan lugar a entrevistas muy breves. Las entrevistas son presentadas mediante planos detalles del rostro y una utilización peculiar del montaje de sus declaraciones, en el que éstas se superponen unas a otras dificultando su comprensión. Todos estos recursos, pertenecientes a la etapa posterior a la filmación, demuestran que los realizadores no asumen una posición neutra ante los sujetos a la vez que remarcan que son ellos quienes poseen las herramientas de representación.

Sin embargo, el momento más problemático es cuando le pide al entrevistado primero que haga su famoso gesto electoral (la unión de sus dos manos sobre el hombro izquierdo) durante un largo tiempo, pedido que cumple, luego que lo haga con un movimiento más enérgico, al que también accede, todo mientras se escucha a los realizadores murmurando “Ya está, ya está, basta, basta. Aguantá”. ¿Cuál es el sentido, el propósito, detrás de esta acción? ¿Qué es lo que se está diciendo de esta persona o,

⁵² El ya mencionado Prelorán recomendaba retratar a un ser “positivo”: “encontrar un ser con una imagen positiva es importante -viéndolo en la pantalla-, es alguien con el cual la audiencia puede establecer empatía, alguien a quien es fácil llegar a respetar; un ser que nos lleve a querer escucharlo, a querer entender -nosotros los de afuera-, los secretos de su cultura” (2006: 36).

⁵³ Ante la secuencia de Alfonsín un perro defecando, para Menem dos perros manteniendo sexo, con De la Rúa durmiendo la siesta, etc.

formulado distinto, qué faceta se agrega a los conocimientos previos del espectador sobre el antiguo mandatario?⁵⁴ La respuesta es ninguna; el diálogo mantenido fuera de cámara revela que el pedido oculta el único objetivo de burlarse. La relación que se establece entre los realizadores y el entrevistado no es sólo asimétrica –en mayor o menor medida, esto siempre es así, debido a que uno tiene mayor acceso a los medios de representación que el otro- sino también deshonesto, practicando una manipulación al no comunicarle al sujeto qué es lo que se pretende hacer con él. En las palabras del teórico Jean-Louis Comolli:

situarse frente al otro, establecer con él una relación particular que pasa por una máquina tiene sentido, compromete una responsabilidad, inclusive si es puramente banal. Dos sujetos se enfrentan –en relación a la máquina– en un duelo, un frente a frente (...) Y si esos dos sujetos no se comprometen uno con otro, la máquina toma nota –cruelmente—de la ausencia de esa relación, de la nulidad del encuentro. No se filma impunemente –y el cuerpo del otro, su palabra, su presencia, menos aún (2007: 177).

En última instancia, lo que dicha actitud evidencia es que los realizadores están quebrantando el contrato establecido con el entrevistado, y al violar la confianza de éste consiguen que la empatía del espectador se traslade al sujeto. La inclusión del detrás de escena, con las voces del equipo de filmación, fue articulada por los realizadores como una defensa ante objeciones de falta de objetividad,⁵⁵ pero este recurso por sí mismo no es suficiente para franquear las cuestiones señaladas.

⁵⁴ En este sentido es necesario remarcar que las personas que aparecen tanto en este documental como en los que nos ocuparemos a continuación son personalidades famosas, pertenecientes en mayor o menor medida a la esfera pública.

⁵⁵ En una entrevista a los directores, Mariano Cohn reflexionaba: “En algún momento nos preguntaron si no traicionamos a los tipos con esto, y yo siento que traicionamos un poco al género documental. Uno no está acostumbrado a que salgan los cuchicheos de detrás de cámara. Ni tampoco a que alguien manipule de manera tan violenta o con tanta intervención al discurso de alguien. Pero lo nuestro está blanqueado” (Noriega y Panozzo, 2006: 14-15).



Yo presidente (Gastón Duprat y Mariano Cohn, 2006)

El film avanza presentando las entrevistas a Carlos Saúl Menem y Fernando de la Rúa, las cuales siguen el mismo patrón mencionado, deteniéndose en nimiedades como preguntarle a de la Rúa sobre una foto suya que circuló con una botella de Viagra en el escritorio o pidiéndole que finja que habla por teléfono. Sin embargo, de la misma forma que en este caso la cámara es utilizada como dispositivo para la burla también cumple, por momentos, una función más interesante en la secuencia de Eduardo Duhalde. Si bien toda la primera sección de la entrevista con Duhalde cae en estas mismas trampas, hay un momento en el que éste acerca un álbum de fotos mientras comenta sobre su pasión por la caza de tiburones. En ese momento uno de los entrevistadores le pregunta cómo hacen para subir el pez al barco, a la que responde que antes de hacerlo hay que matarlo pegándole un tiro. Tras un silencio embarazoso el entrevistador, impactado, dice “fuerte”, a lo que Duhalde contesta “sí, es lindo”. Aquí se lo deja desarrollar al entrevistado, quien expresa sus convicciones, y por ende puede sentirse satisfecho con su retrato sin la necesidad de apelar a los trucos deshonestos de los que hace gala el film en otros de sus pasajes. Si bien ninguna de estas situaciones arroja luz sobre el rol de los entrevistados como mandatarios, es decir en su rol de funcionarios públicos, en este último caso se puede afirmar que la confianza depositada por el sujeto no es violada, y por tanto su representación puede considerarse adecuada.

5.2 Sobre la competencia del sujeto

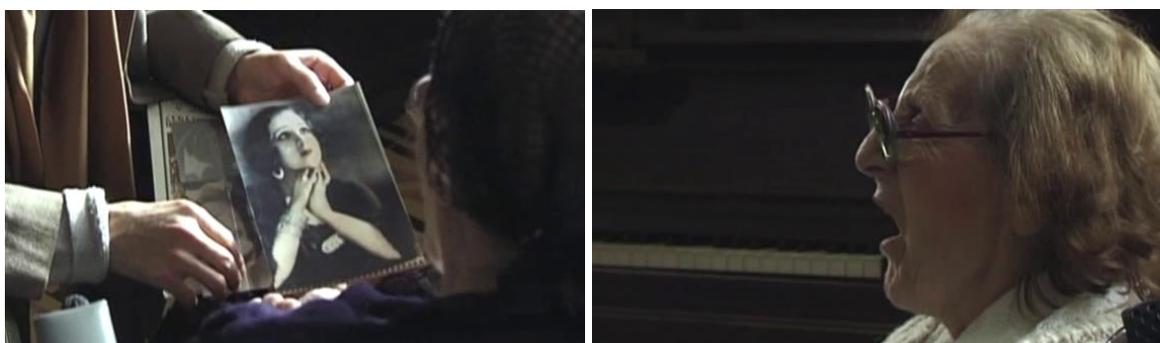
El film que analizaremos en este apartado establece una relación más compleja con su sujeto que *Yo presidente*, ya que en aquella no se ocultaba el objetivo de los realizadores de burlarse de sus entrevistados. *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* mezcla elementos del documental en primera persona, el documental biográfico y el *film noir* para narrar la investigación del codirector/protagonista Sergio Wolf, quien a la manera de un investigador privado sacado de las páginas de una novela de Raymond Chandler, se propone rastrear el paradero de la mítica cantante de tango de los años treinta, Ada Falcón.

La primera sección del film concierne a la investigación en la que, mediante entrevistas y material de archivo, se reconstruye la historia de la cantante, sus amoríos, y las supuestas razones que la llevaron a desaparecer de la vida pública por más de seis décadas. En resumen, se re-construye el mito de la cantante y sus misterios, mientras permanece ausente.

Una vez que los realizadores logran rastrear a Falcón comienza la segunda sección del film que consiste en las entrevistas realizadas a la cantante en el convento del pueblo cordobés de Salsipuedes en donde se recluyó por más de sesenta años. La secuencia dura unos diez minutos y comienza con un plano que “espía” desde una puerta a Falcón mientras se maquilla para su entrevista, mientras Wolf dice en *off*: “sesenta años después vuelve a salir a escena”.

Al comienzo de nuestro trabajo nos referíamos a las principales limitaciones autoimpuestas por los realizadores, principalmente el no lastimar a los sujetos ni dejarlos en una situación peor a la que se encontraban; consideremos entonces con este marco de conducta lo que sucede en esta escena, la situación en la que Wolf y su equipo de filmación irrumpen. Tras un silencio autoimpuesto de seis décadas en los que vivió recluida, la Ada

que “sale a escena” difiere mucho de la del retrato que se construyó durante la primer parte de la película. Filmada desde atrás y de perfil, intentando ocultar un parche en su ojo derecho, Wolf le muestra fotos antiguas, una de sus películas y le hace escuchar grabaciones de las que ella no parece tener recuerdos. La voz, la memoria le fallan. “No me oye, no le entiendo”, se le escucha decir a Wolf. Como dice Mauricio Alonso, “lo que el mito de Ada Falcón, a lo largo de 60 años, se encargó de poblar de misterio, de zonas turbias y de comentarios equívocos, el film puja por desbrozarlo en sus últimos diez minutos” (2003, 179). Los planos intentan presentar la mejor imagen posible de la cantante, pero el espectador siente que Falcón no quiere volver a ver, a rememorar, los objetos (películas, canciones y fotos) que el entrevistador le muestra de forma insistente. Wolf llega a decir en *off*: “no quiere oírse cantar, me pide que lo saque”, pero las imágenes no lo muestran cumpliendo este pedido, sino que la cámara la toma en unos primeros planos insistentes que reflejan la tristeza y la fragilidad de su cuerpo. Como consecuencia de esta representación, la película claramente deja a la protagonista –y a su memoria– en una peor situación a la previa del rodaje.



Yo no sé qué me han hecho tus ojos (Sergio Wolf y Lorena Muñoz, 2003)

Mientras más débil sea el sujeto representado, más salen a la superficie los problemas de índole ética, por lo que una de las cuestiones centrales a definir es cuáles son las condiciones necesarias que permiten evaluar un consenso previo válido. En la literatura

científica se enumeran tres requisitos para que un acuerdo sea considerado como tal: el consentimiento de los sujetos debe haberse conseguido “(1) bajo condiciones libres de coerción y engaño, (2) con conocimiento absoluto del procedimiento y los efectos anticipados, (3) por alguien lo suficientemente competente para dar su consentimiento” (Pryluck, 2005, 201).⁵⁶

Si bien el cumplimiento de la primera de estas condiciones está más allá de toda duda –nadie puede alegar que la entrevistada haya sido engañada–, en el caso de las restantes es más discutible. La Ada Falcón que aparece entrevistada se encuentra lejos de encontrarse en control completo de sus facultades, generando la pregunta si es realmente válido filmar a alguien que le huyó a la vida pública durante tantos años durante los últimos días de su vida.

Tras la entrevista hay una pequeña coda en la que se muestra el cementerio donde enterraron a la cantante e imágenes de antiguos teatros y estudios de radios cerrados –o convertidos en estacionamientos–, mientras Wolf declara que “ella ya había muerto muchos años antes”. Esta observación parece inscribirse mejor dentro del cine de ficción, lo que demuestra que la adopción de géneros en el documental puede acarrear algunos problemas.⁵⁷ El fallecimiento de Ada Falcón es utilizado por los realizadores como metáfora para la muerte de una época, y es entonces que uno puede preguntarse si es posible utilizar la vida y sobre todo la muerte de un sujeto para ilustrar una tesis, una de las representaciones más complejas del discurso documental como veremos a continuación.

⁵⁶ Uno de los ejemplos más renombrados sobre la importancia de estos tres requisitos es el de la mencionada *Titicut Follies*, en el que se representaba la vida en una institución psiquiátrica. El film fue censurado durante más de dos décadas ya que se consideró que violaba la intimidad de los pacientes (Anderson y Benson, 1988).

⁵⁷ Una última cuestión a señalar con respecto a este film no concierne a la representación del sujeto, sino al espectador y tiene que ver con la cronología de los acontecimientos. La entrevista realizada a Falcón fue el primer material filmado para la película, y con la obtención del mismo se construyó la estructura narrativa. En este caso, el film adopta una modalidad performativa y la alteración del orden de los hechos no concierne a la realidad afílmica, por lo que esto no representa un problema.

5.3 La representación de la muerte

André Bazin sostuvo que el cine tiene la particularidad de poder capturar el paso del tiempo, de embalsamarlo, produciendo una “momificación del cambio” (2004: 29). Siguiendo este razonamiento se puede argumentar que no existe transformación más importante que la que se produce con el paso a la muerte, por lo que es necesario preguntarse cómo encarar el registro de un momento tan trascendental. La teórica estadounidense Vivian Sobchack, en un clásico escrito sobre la representación de la muerte en el documental, propuso una clasificación de miradas sobre la muerte en base a la posición del realizador: la mirada accidental –caracterizada por la ausencia de planificación, la sorpresa–, impotente –identificada por la lejanía–, en peligro –en una posición próxima–, de intervención –un caso extremo de la anterior–, humana –busca intimidad y simpatía con aquellos que registra– y, por último, la profesional que se define por el desapego, se relaciona con el periodismo y es considerada la menos ética (2004: 249-253).

Teniendo en cuenta esta clasificación nos centraremos ahora en el documental *Bye bye life* de Marcelo Piñeyro, centrado en los últimos días de vida de la escritora y fotógrafa Gabriela Liffschitz quien falleció de cáncer durante la filmación. El film, según su realizador es sobre “una persona que eligió morir en un *set* y otra persona que eligió documentar eso, cuando estas dos personas en verdad tenían otro plan”.⁵⁸ La intención original de Piñeyro y Liffschitz consistía en realizar en conjunto un film con representaciones ficcionales de distintas escenas de la vida de la artista, pero al avanzar rápidamente la enfermedad los planes tuvieron que ser alterados⁵⁹. La decisión tomada por Piñeyro fue montar el metraje poniendo el detrás de escena en primer plano, por eso a pesar de que algunas de las escenas actuadas habían sido filmadas no son mostradas al

⁵⁸ Entrevista en video disponible en:

http://weblogs.clarin.com/camara-libre/2008/04/14/bye_bye_life_para_el_que_se_anime/

⁵⁹ Liffschitz cayó en coma el día siguiente de finalizado el rodaje, falleciendo dos días más tarde.

espectador, sino que solo se accede a los preparativos de las mismas; es decir que se privilegia la mostración de la actitud de la artista frente a su enfermedad en sus últimos días.

El comienzo del film presenta la redacción del testamento mientras Liffschitz realiza varias bromas sobre su situación: al ofrecer algo de tomar, pregunta “¿jugo, agua, oxígeno?” Momentos después se la muestra subiendo unas escaleras en los brazos del director y otra persona, mientras se la escucha decir que es “otra de las ventajas de tener cáncer”.



Bye bye life (Marcelo Piñeyro, 2008)

La siguiente escena, introducida mediante un intertítulo, consiste en el primer día de rodaje en el que la artista se presenta al equipo de producción y los actores para comunicarles la naturaleza del proyecto. En este momento, el espectador puede palpar la tensión y la sorpresa de los presentes cuando son confrontados con Liffschitz, quien mientras les cuenta las historias que deben interpretar bromea constantemente y propone que con las anécdotas de las situaciones que vivió desde que fue diagnosticada debería escribir un libro que sería “para cagarse de risa”. Al avanzar la jornada, y ante la sugerencia del realizador, la artista decide abandonar la filmación antes de concluir ya que su enfermedad le dificulta permanecer.

En este punto, aproximadamente la mitad del film, Piñeyro introduce una conversación con uno de los técnicos instándolo a que dé su opinión –explicitada previamente en privado al realizador– sobre el proyecto. A pesar de mostrarse un poco reacio al comienzo, finalmente accede y expone que el tratamiento del tema le parece superfluo, que la muerte es un tema sagrado, que no se cree la actitud de “me cago de risa de la muerte”, y concluye que el proyecto se resume en filmar a una “mujer que se está muriendo y quiere ser famosa”. La inclusión de esta breve escena puede ser leída como una especie de anticipación a las posibles objeciones que se le pueden plantear al film.

Al siguiente día, Piñeyro decide realizar una entrevista con Liffschitz para comunicarle las críticas expuestas por el técnico, a las que ella responde que si bien le resulta comprensible dicha opinión, “dentro de mis objetivos en los últimos días de mi vida está pasarla bien, divertirme todo lo que pueda... y todo lo que el cuerpo me deje”. Esta operación es interesante ya que si bien la temática del documental puede ser discutida, el realizador se asegura de otorgarle la última palabra a Liffschitz a sabiendas de que no podrá exponer sus razones una vez finalizada la película y de que la representación que ofrece se adecua a sus deseos. Un dato a tener en cuenta es que la enfermedad de la artista ya la había obligado a someterse a la ablación de un seno, y tras dicha operación montó un libro con fotografías de su cuerpo buscando convertirse ella misma en una obra de arte. En este sentido, la mirada adoptada por el realizador, recuperando la tipología de Sobchack podría calificarse como humana, ya que busca cumplir con la que sería la última voluntad de la artista. Hay otro momento en el film que sirve para reforzar esta postura, en la que tras sentirse indispuesta termina vomitando. Piñeyro elige mantener únicamente el sonido de la grabación dejando la imagen en negro, pero tras este incidente Liffschitz se retira en un taxi y mientras espera en el asiento trasero hace muecas burlándose de la situación. Si bien uno puede discutir por qué el director decidió dejar (solo el audio de) la escena anterior, es ella

quien vuelve sobre la situación, de una forma que intenta ser humorística, para quitarle el pudor a la misma.



Bye bye life (Marcelo Piñeyro, 2008)

6. A modo de conclusión

En esta primera sección de la tesis nuestro propósito fue establecer un estatuto del personaje en el documental. Para esto partimos de la consideración que el documental y el cine de ficción, si bien pueden poseer muchos elementos en común, no son homologables, concepción que se manifiesta específicamente alrededor de ciertas tensiones en la construcción de sus personajes.

El primer punto que trabajamos se relaciona con el carácter representativo que el personaje adquiere como construcción. En la retórica propuesta por el documental, se le confiere al personaje un estatuto representativo de la sociedad o grupo social de pertenencia. Este tipo de construcción puede ser lograda mediante distintas estrategias: desde el personaje como el “ideal” de la cultura que representa, tipo de representación favorecida por Robert Flaherty, pasando por la caracterización colectiva anónima propuesta por la Escuela documental inglesa, hasta la construcción en forma de mosaico, más

practicada en nuestros días, que se basa en el muestreo de distintos personajes remarcando sus aspectos comunes.

La segunda tensión que trabajamos se relaciona con la idea de actuación, partiendo de la noción de “que el documental, al crear personajes, a su vez forja actores” (Nacache, 2006: 119). Para abordar esta temática consideramos principalmente las distintas actitudes de los sujetos frente al dispositivo, siguiendo la distinción propuesta por Thomas Waugh. Consideramos que este es un aspecto de gran importancia, ya que los personajes no constituyen únicamente la fuente de las historias sino que son los principales encargados de generar sentimientos y emociones en los films, ya sea a través de una actuación explícita o *presentacional* (como la entrevista), o *representacional* que oculte sus componentes performativos.

Por último, nos detuvimos en las responsabilidades éticas del cine documental, un tipo de compromiso muy distinto al que genera el cine de ficción. Uno de los testimonios más elocuentes al respecto lo articuló el director polaco Krzysztof Kieslowski, quien reflexionó sobre su paso del documental al terreno de la ficción de la siguiente forma:

Noté mientras realizaba documentales que mientras más intentaba acercarme a un individuo más se cerraban. Probablemente por eso elegí la ficción. Allí no hay problemas. (...) Puedo comprar glicerina, poner gotas en los ojos de una actriz y llorará. He fotografiado lágrimas reales en varias ocasiones. Es algo completamente diferente. Pero ahora tengo glicerina. Tengo miedo a esas lágrimas reales. De hecho, no estoy seguro de tener el derecho de fotografiarlas (1993: 315-316).

Del análisis de los films trabajados se desprenden algunas problemáticas básicas, los personajes retratados no necesariamente deben serlo bajo una luz positiva, pero la pregunta a hacerse es si las consideraciones hacia este tipo de sujetos difieren. ¿Es aceptable utilizar a una persona para demostrar una tesis, servirse de ella como metáfora de una situación que excede la vida del sujeto? ¿Cuáles son los parámetros para delimitar la competencia del sujeto para saber cuáles son las consecuencias que acarrea su participación en un

documental? La respuesta a estas preguntas no es fácil ni única, sino que creemos, tal como postula Bill Nichols, que “estas cuestiones se reducen a una cuestión de confianza, una cualidad que no puede legislarse, proponerse o prometerse en lo abstracto tanto como demostrarse, ganarse y concederse en relaciones negociadas, contingentes y concretas en el aquí y ahora” (2007: 34). En todo caso, siempre quedan los films como testimonio de la relación establecida entre ambos sujetos y de la ética de sus creadores.

Las obligaciones o códigos de conducta que guían a los realizadores no se encuentran escritas, ni permanecen inalterables, sino que responden a los distintos valores promovidos por las distintas sociedades y van de la mano de las decisiones estéticas adoptadas. Habitualmente la relación que se establece entre el realizador y los sujetos es de franca desigualdad, será la decisión del realizador intentar reducirla o incrementarla. En definitiva, “la película es siempre el reflejo de la relación con los personajes, y esa relación siempre está primero que la película en sí” (Prelorán, 2006: 36).

Habiendo trabajado sobre estos aspectos, nos ocuparemos en la siguiente sección del análisis de un conjunto de documentales argentinos centrándonos en las formas en la que los actores sociales son representados y el diálogo que establecen con su contexto. Para eso nos concentraremos en las estructuras narrativas propuestas y los tres aspectos que hemos desarrollamos hasta aquí.

LOS PERSONAJES DEL DOCUMENTAL ARGENTINO

1. Breve historia del cine documental argentino y sus personajes

El cine documental en Argentina ha tenido una historia peculiar: sus inicios constituyen un objeto de discusión entre investigadores mientras que su desarrollo fue interrumpido durante los años de la dictadura en el momento en que mayor relevancia venía tomando. A pesar de todo esto, en las últimas dos décadas –años en los que se ubica nuestro objeto de estudio– ha cobrado estabilidad y una importancia innegable, aspecto que se refleja tanto en el inmenso caudal de producción como en el incremento de investigaciones sobre la temática. Su relevancia también queda de manifiesto en la proliferación de publicaciones específicas, las cuales eran casi inexistentes unos años antes; de esta forma la historia del cine documental argentino se ha comenzado a sistematizar recientemente en una serie de escritos que se ocuparon del análisis de distintos momentos.⁶⁰

Dado que en la primera sección del trabajo nos centramos en los aspectos que distinguían al estatuto del personaje en el documental, el objetivo de esta segunda sección se focaliza en la significación social que se les otorga en el cine argentino contemporáneo. El objetivo de este capítulo introductorio es realizar primero un recorrido por la historia del cine documental argentino, esbozando una periodización que permita enmarcar el recorte temporal seleccionado. Luego nos detendremos en las representaciones de los tres actores sociales escogidos durante los períodos previos al que trabajaremos: el militante, los nuevos actores sociales producto de la era neoliberal (los trabajadores de fábricas recuperadas y los cartoneros) y la representación de las minorías sexuales.

1.1 Hacia una periodización del documental argentino

⁶⁰ Entre ellos debemos nombrar los trabajos de Irene Marrone (2003), Pablo Piedras (2014), Javier Campo (2012), Paola Margulis (2014), los volúmenes colectivos editados por Paladino (2014), Aprea (2012), D'Iorio et al. (2012), Marrone y Moyano Walker (2011; 2006), Campo y Dodaro (2007), Sartora y Rival (2007), y ciertos capítulos específicos en los libros de Amado (2009), Kriger (2009), Aguilar (2006) y Lusnich y Piedras (2009; 2011), entre muchos otros.

Para delinear la tradición documental argentina recuperaremos principalmente el recorrido esbozado por Pablo Piedras (2014), del cual se puede reconocer una periodización en seis fases: – las vistas y noticieros (1897 – 1955), – el documental independiente (1956 – 1966), – el cine militante (1966 – 1973), – el periodo dictatorial y los documentales en el exilio (1976 – 1983); – el documental testimonial durante la primera década de democracia (1983 – 1994); y – el nuevo documental (1995 hasta la actualidad).⁶¹

En la primera fase de esta periodización ubicamos dos tipos de producciones: en primer lugar, la de los años del cine silente que consisten principalmente de registros de eventos y vistas (viajes exóticos), y las actualidades y noticieros a cargo de figuras como Federico Valle (*Film Revista Valle*),⁶² Eugenio Py y Max Glücksmann (*Instantáneas Max Glücksmann*), financiados mediante encargos particulares de privados sin subsidios estatales. En segundo lugar situamos al “documental tradicional” o institucional (Marrone, 2003) que se comienza a realizar a partir de la década del treinta, en el que la producción del cine de lo real pasó a depender del Estado y de la industria debido a, entre otras razones, el aumento de costos que implicó la introducción del sonido, la cual tornó a la empresa individual prácticamente inviable.⁶³ Bajo la égida del Estado, esta práctica prolifera particularmente durante el mandato peronista (1946-1955) a través de “docudramas” y “documentales tradicionales” (Kriger, 2009). La producción de los noticieros cinematográficos se extiende hasta fines de los sesenta, cuando la industria y el Estado “advirtieron su ineficacia para cumplir la función legitimadora de un orden alterado por las expectativas de cambios sociales, culturales y tecnológicos” (Marrone, 2011: 13). Dado el gran caudal de estos breves noticieros el tipo de actores representados fueron múltiples, pero se tendía a favorecer a los líderes políticos, de acorde al carácter propagandístico de

⁶¹ Resulta necesario aclarar que las delimitaciones temporales no funcionan de forma tajante, en tanto una nueva etapa no supone el reemplazo de la previa, sino que existen superposiciones.

⁶² *Film Revista Valle*, el primer noticiero del país, funcionó durante una década a partir de 1920 (Marrone y Moyano Walker, 2006).

⁶³ En la década del treinta tanto la empresa de Glücksmann como la de Valle quiebran, después de veinte años de existencia. Con respecto a los noticieros en 1937 se funda *Emelco*, en 1938 *Sucesos Argentinos*, y en 1948 el *Noticiero Bonaerense* y el *Noticiero Panamericano*, estos dos últimos dependientes de la Secretaría de Medios y Prensa.

las producciones. La representación de trabajadores y las masas cumplía una función legitimadora de las figuras políticas exaltadas; su voz no tenía lugar sino que sus imágenes ilustraban y se subordinaban al relato *over*. Clara Kriger señala este aspecto en el análisis de un conjunto de noticieros realizados entre las décadas del veinte y el cincuenta, en las que se enaltecen a los presidentes Hipólito Irigoyen y Juan Domingo Perón utilizando imágenes de multitudes sin rostros: “la presencia de las multitudes connotan positivamente a un líder político y la de los trabajadores denotan la existencia de funciones concretas a ser cumplidas. En ningún caso aparecen ocupando espacios privilegiados dentro de los cuadros filmicos y por tanto se les deniegan lugares de gravitación en la escena filmica y política” (2013: 95).

Tanto la era de las vistas como la producción de corte industrial y estatal son objeto de discusión en los estudios cinematográficos con respecto a su pertenencia a la historia del cine documental; mientras que Clara Kriger propone que “ni el documental político argentino nació con Fernando Birri, ni los documentales del peronismo clásico fueron los primeros en apelar a la difusión de políticas públicas en beneficio de una retórica destinada a la propaganda partidaria” (2013: 89), otros autores describen al período como una “prehistoria” (Campo, 2012). El primer argumento esgrimido que niega dicho estatuto se relaciona con uno de los puntos desarrollados en la Introducción de esta tesis, en el que discutimos la concepción del documental como un mero registro para encararlo como un discurso de lo real.⁶⁴ Aunque las vistas del período silente no articulan un discurso,⁶⁵ el caso de los films de propaganda estatal resulta más complejo. En su estudio sobre el cine durante los gobiernos de Juan Domingo Perón (1946-1955), Clara Kriger postula que pueden diferenciarse en esos años dos formas de producción: los documentales tradicionales “que se asociaban fácilmente con los noticieros” (2009: 113) y los

⁶⁴ La investigadora María Luisa Ortega argumenta que “considerar el documental como una práctica discursiva supone fijar su origen no en los orígenes del cinematógrafo con los Lumière, sino entre las décadas de 1920 y 1930, con la aparición de un conjunto de obras que, en oposición al cine hegemónico, la ficción y las actualidades, abren el camino hacia la generación de otro cine que pretende hablar del mundo y hacer afirmaciones directas sobre él” (2005: 188).

⁶⁵ Consideramos esta afirmación cierta incluso en los films que trabajaban con reconstrucciones o puestas en escena.

docudramas, modalidad “que consistió en recurrir a la ficción a partir de la inclusión de las reconstrucciones con o sin actores” (*Ibíd.*: 115). A pesar de que en ambas modalidades se trata de formas discursivas y no de registros, consideramos que tanto el noticiero como el docudrama deben ubicarse dentro de la no ficción, macrocategoría que incluye al documental pero la excede (Barsam, 1973). A esta consideración también debemos sumar que esta producción sirvió principalmente a una funcionalidad propagandista, aspecto que no se diferencia fundamentalmente de proyectos como el de Grierson en Inglaterra, pero que no permitió conformar “una comunidad de practicantes” (Nichols, 1997: 45) que reconociera el campo, aspecto que sí se distancia con respecto al británico. Como señala Paola Margulis,

estas producciones resultaron más funcionales a demandas institucionales –partidos políticos, organismos privados y estatales, empresas, etc. – que a una definición del rol profesional del documentalista, tanto como a su especialización y organización colectiva (2014: XXIV).”

Sin embargo, el principal argumento que ha alimentado la discusión sobre dicho período es la importancia e influencia que ejerció la siguiente fase histórica que comprende al documental independiente o “político-testimonial”.⁶⁶ La creación del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral en el año 1956 bajo la dirección de Fernando Birri supuso el puntapié inicial de esta etapa que se caracteriza por la voluntad de otorgar visibilidad a sectores e historias no reconocidas en las formas precedentes. La propuesta de Birri acarrea una doble influencia, por un lado del Neorrealismo italiano (habiéndose formado en el Centro Experimental de Cinematografía de Roma) y, por otro, del movimiento británico de Grierson. La influencia neorrealista es rastreada principalmente en la estética y en algunas temáticas de los films realizados, mientras que de Grierson se tomó principalmente la visión sociológica del cine, a la que se añade una

⁶⁶ Kriger señala el escozor que probablemente genera el agrupar “al cine de propaganda (estatal o partidario) y al cine militante como partes de un mismo conjunto” (2013: 90).

voluntad de denuncia. La primera realización de Birri, *Tire dié* (1958-1960), fue bautizada por su autor con el término “encuesta social filmada”, y no casualmente comienza parodiando las formas de los noticieros institucionales con una voz *over* que alterna datos objetivos con algunos de carácter más trivial.⁶⁷ Los modos de producción, distribución y exhibición –tanto de la Escuela de Santa Fe como de los trabajos de otros cineastas del período como David José Kohon (*Buenos Aires*, 1958) y Humberto Ríos (*Faena*, 1961) – funcionaron por carriles alternativos, mientras que las filmaciones se realizaban en locaciones, intentando capturar la realidad por fuera de los estudios, a la vez que se trabajaba con soportes no convencionales (16 mm, super-8 mm y 8 mm) que reemplazaron al costoso 35 mm.

La vía abierta por la Escuela documental de Santa Fe marcaría a fuego no sólo el documental social argentino sino el latinoamericano, al centrar sus relatos en la realidad política, social y económica; según Emilio Bernini, “abre una línea de documentales de corte político y social predominante en el cine argentino desde mediados de los cincuenta hasta la actualidad, cuyo rasgo compartido es su crítica a un *status quo* político dominante, la elaboración de una contraimagen y de una información no oficial” (2007: 21-22). Tanto los films de Birri como los realizados por otros integrantes de la Escuela de Santa Fe –*Los 40 cuartos* (Juan Oliva, 1962) y *El hambre oculta* (Dolly Pussi, 1965) –, le otorgaron voz y cuerpo por primera vez a sujetos ignorados no solo por el cine de la época, que “*no da[ba]* una imagen de ese pueblo” (Birri, 1964: 13), sino por la sociedad en su conjunto.⁶⁸ Por lo tanto los personajes favorecidos en este período son los excluidos, representados en relatos que denuncian múltiples situaciones de subdesarrollo, punto que retomaremos en el siguiente apartado.

⁶⁷ El documental comienza señalando su ubicación geográfica, cantidad de habitantes, actividades comerciales, etc., para mencionar que en la Casa de Gobierno “se consumen, anualmente, 4.525.570 pesos de tinta, papeles y secantes por 35.977 empleados”.

⁶⁸ Julianne Burton habla de una predilección del cine documental latinoamericano de “la miseria por sobre la opulencia, lo rural sobre lo urbano, lo primitivo sobre lo moderno, lo artesanal sobre lo industrial (...) Se creía que la llave a la realidad nacional residía en un simple inversión: poner a la versión oficial de la nación y la cultura nacional patas arriba para revelar lo que previamente no se pudo ver ni escuchar” (1990: 78).

La tercera fase de nuestra periodización, que va de 1966 a 1976, comprende al cine militante, conformado por distintos colectivos de cineastas (Grupo Cine Liberación, Cine de la Base, Grupo Realizadores de Mayo). El ejemplo más renombrado del período es el tríptico *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, 1966-1968), pero también se ubican films como *México, la revolución congelada* (Raymundo Gleyzer, 1969), *El camino hacia la muerte del Viejo Reales* (Gerardo Vallejo, 1968.-1971) y *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* (Grupo Realizadores de Mayo, 1969). Los lazos del cine militante con la Escuela de Santa Fe son bastante directos, con cineastas como Vallejo habiendo estudiado en la Universidad Nacional del Litoral, pero que también se puede rastrear en la concepción misma del documental: Birri se refería en sus escritos a una imagen que “muestra las cosas como son, irrefutablemente, y no como querríamos que fueran” (Birri, 1964: 20), ideas adoptadas por Cine Liberación casi con los mismos términos, refiriéndose a “la imagen documental, el dato que no se discute, es decir, *la prueba*, alcanza una importancia total frente a las ‘pruebas’ del adversario” (Solanas y Getino, 1978: 162).

Este cine militante, que formó parte del movimiento llamado Nuevo Cine Latinoamericano, se propuso como finalidad principal contribuir a un objetivo político, motivo por el cual los relatos suelen presentar estructuras similares: “en primer lugar, la mostración inicial de la situación de inequidad e injusticia social y, en segundo lugar, una instancia en la que se proponían métodos o vías para restituir la justicia o para torcer el rumbo de los acontecimientos” (Piedras, 2014: 26). La solución adoptada coincidía en la mayoría de los casos con la de los partidos políticos a los que estos grupos adherían; Solanas y Getino decían al respecto:

¿Puede ser considerado militante un cineasta o un grupo de cine cuando no está integrado a una organización o a un ámbito político organizado? Entendemos que no, ya que la categoría militante sólo es determinable a partir de la obra y la práctica realizada desde encuadramientos orgánicos de militancia (Solanas y Getino, 1973: 143).

Esta idea también sigue los preceptos planteados por Birri, quien propuso que “en este momento de la evolución cultural del país, nos preocupa y nos merece mucho mayor respeto una posición de utilidad que una posición de originalidad” (1964: 18). Sin embargo, muchos de los documentales⁶⁹ realizados en esta fase presentan un alto grado de experimentación, con *La hora de los hornos* conformando una fusión de las vanguardias políticas y artísticas de la época. Este aspecto se refleja también en la construcción de personajes, los cuales consisten principalmente en el pueblo, presentado usualmente en carácter de oprimido y al que se insta a tomar armas para convertirse en un militante revolucionario, y los líderes políticos y mandatarios de la época que asumen los roles de héroes o villanos en documentales como *Ya es tiempo de violencia* (Enrique Juárez, 1969).

En esta etapa se desarrollan de forma paralela las experiencias “etnobiográficas” de Jorge Prelorán, documentalista pionero que trabajó con el apoyo de instituciones como la Universidad Nacional de Tucumán y el Fondo Nacional de las Artes. *Rara avis* del momento, Prelorán se propuso retratar las costumbres culturales de poblaciones de distintos puntos del país trabajando mediante un método de observación participativa y la elección de un protagonista único por film, presentado como el patriarca de la comunidad, prácticas similares a las empleadas por Flaherty. Un punto importante a remarcar de sus documentales es que no cuentan con sonido directo, y si bien en algunos casos intenta reconstruirlo mediante un trabajo posterior, la mayor parte de su filmografía –como *Hermógenes Cayo* (1967) y *Cochengo Miranda* (1975) – presenta relatos en *off* de los mismos protagonistas “en pos del entendimiento general, extranjero a la comunidad filmada” (Campo, 2011: 300).

Con el golpe de Estado de 1976, el desarrollo del documental argentino, no sólo el militante, fue interrumpido casi por completo en el terreno nacional.⁷⁰ Por este motivo, se puede argumentar que su desarrollo continuó en el exterior por los realizadores exiliados.

⁶⁹ La adopción del largometraje como formato privilegiado marca también una novedad con respecto a las etapas anteriores.

⁷⁰ Dentro del territorio nacional una de las pocas excepciones fue el film de propaganda *La fiesta de todos* (Sergio Renán, 1979).

Javier Campo señala un movimiento en estos films que va desde las narrativas militantes presentadas hasta “llegar al discurso templado y humanitario de films del último período del exilio” (2012: 154), evolución ilustrada por los films *Resistir* (Jorge Cedrón, 1978) que consiste principalmente en un discurso de Mario Firmenich⁷¹ en el que insta a la Contraofensiva,⁷² y *Todo es ausencia* (Rodolfo Kuhn, 1984), documental que denuncia la violencia ejercida durante la dictadura a través de testimonios de familiares de víctimas.

Con la vuelta de la democracia en 1983 la práctica documental es retomada, con temáticas que se focalizan en los tópicos de la memoria, la marginalidad urbana y la identidad de los pueblos originarios de América Latina. Los hitos más importantes del período los constituyen los asombrosos éxitos de público de *La República Perdida* (Miguel Pérez, 1983) y *La República Perdida II* (Miguel Pérez, 1986), dos documentales expositivos compuestos primordialmente por archivos inéditos de la historia del país, la conformación de Grupo Cine Testimonio y Cine Ojo, en los que participan los documentalistas Carmen Guarini, Marcelo Céspedes y Tristán Bauer, y *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1987), documental que tendría una gran influencia posterior. Exceptuando al díptico *La República Perdida*, la mayoría de los films de este período rechazan la utilización de la voz *over* que había sido una constante del documental argentino desde los noticieros hasta el cine militante, para otorgarle la palabra a los sujetos. Paola Margulis (2014) propone que durante esta etapa se comienza a desarrollar un proceso de especialización e institucionalización del documental que culminará en la siguiente década, y en el que tendrá un importante rol Cine Ojo, ya convertida en “la primera casa productora argentina dedicada al documental” (2014: 164).

La última fase de nuestra periodización comienza a mediados de la década del noventa y se extiende hasta la actualidad. Algunas autoras hablan de un “boom” del cine documental (Marrone, 2011) gracias a la institucionalización de la práctica, la cual

⁷¹ Jefe de la agrupación Montoneros en el exilio.

⁷² La contraofensiva consistió en el regreso de un grupo de militantes de la organización Montoneros a la Argentina en plena dictadura con el objetivo de recomenzar el combate. El resultado de la misma fue un fracaso absoluto y es objeto de críticas por los mismos exguerrilleros.

comprende múltiples motivos: la promulgación de la Ley de Cine en el año 1994, los aportes de fundaciones extranjeras a numerosas producciones, y el surgimiento de múltiples grupos de documentalistas (Boedo Films, Alavío, Contraimagen, Ojo Obrero, Kino-Nuestra Lucha) que asumen la posición de continuadores del cine militante y tendrán un importante protagonismo durante la crisis social, económica y política de 2001. A lo largo de esta etapa comienza a cristalizarse el documental en primera persona, un tipo de relato que incluye aspectos subjetivos que tienden a romper (en algunos casos) con el discurso de autoridad del documental expositivo.⁷³ La proliferación del documental en este período abarca varias modalidades estéticas y narrativas, y si bien los temas favorecidos continúan siendo de carácter social o político, con un especial hincapié en la historia argentina reciente, también se han realizado múltiples films sobre artistas (*Cándido López – Los campos de batalla*, José Luis García, 2005), músicos (*Por la vuelta*, Cristian Pauls, 2002) y cineastas (*Raymundo*, Ernesto Ardito y Virna Molina, 2002), entre otras posibilidades.

Paola Margulis señala que “en el período que va de 2004 a 2010 los estrenos documentales representan alrededor de un tercio del total de films nacionales estrenados por temporada, registrándose en 2010 un pico de cuarenta y cinco estrenos documentales, cifra que equivale a un poco menos de la mitad del total de estrenos nacionales” (2014: XXVIII), porcentaje que se repetiría en el año 2013. Esta explosión del documental se explica en gran parte debido a la incorporación de la “Vía digital” o “Quinta vía” en el año 2007 que promovió una serie de cambios importantes: en primer lugar permitió otorgar subsidios a películas filmadas y finalizadas en digital,⁷⁴ y en segundo lugar habilitó el acceso a fomentos de realizadores que no contaran con antecedentes, mediante la evaluación de jurados conformados por distintas asociaciones documentalistas. La profusa producción se ve reflejada en el establecimiento de medios de difusión alternativos (y a su vez legitimantes) como los festivales Doc Buenos Aires, BAFICI (Buenos Aires Festival

⁷³ Esta modalidad constituye el centro de la mayoría de las investigaciones sobre el documental. Un extenso análisis de estas películas y sus antecedentes puede hallarse en Piedras (2014).

⁷⁴ La Ley de Cine de 1994 tenía como requisito excluyente que las obras fueran filmadas y finalizadas en 35 mm., el cual nunca fue un material muy utilizado en el documental.

Internacional de Cine Independiente) y el FIDBA (Festival Internacional de Cine Documental de Buenos Aires), o los espacios INCAA a lo largo del país.

La producción de films documentales desde fines de los noventa, pero especialmente durante la última década, ha pasado a ser la más cuantiosa de la historia del cine nacional, pero también es necesario remarcar que algunas de sus consecuencias han sido la ausencia de políticas de distribución que acompañaran a este crecimiento⁷⁵ y la repetición de temáticas y abordajes. Si bien la mayoría de los estudios han prestado especial atención a las obras que marcan quiebres con la representación del documental tradicional (principalmente gracias a ciertos cruces con la ficción y la irrupción de la primera persona), la mera cantidad de documentales realizados parece sugerir que en términos generales se trata de producciones que recurren a modelos ya probados e historias, por ende, ya escuchadas.

Nuestra propuesta consiste en analizar los documentales realizados sobre tres actores sociales específicos durante la última fase de la periodización realizada (1995-actualidad). El principal motivo que guía la selección de los actores sociales obedece a que los mismos irrumpen en este período y son representados de manera constante, por lo que esbozaremos un recorrido por las distintas formas en las que fueron caracterizados enmarcándolos en su contexto histórico y social. En muchos de los casos los films acompañan muchas de las discusiones que se dan en el plano social, por lo que nuestro análisis se centrará en los modos fílmicos mediante los cuales estos son representados. Antes de proceder al análisis de los actores sociales en el período seleccionado, nos detendremos en las formas antecedentes en que fueron representados. Se trata en cada caso de figuras con distintos niveles de visibilidad y recurrencia: los militantes comprensiblemente fueron representados principalmente durante el período del cine militante –aunque en menor medida de lo que se puede suponer en un principio–, mientras que las sexualidades divergentes no han contado con participación salvo algunos casos

⁷⁵ En el Doc Buenos Aires de 2014 se dedicó una mesa a la discusión de estos temas. Se puede ver un resumen de la misma en la siguiente nota: <http://www.leador.com/contenidos/cine/el-problema-de-la-distribucion-de-documentales-en-argentina>

particulares. Los nuevos actores sociales del neoliberalismo por razones temporales no fueron presentados previamente, por lo que consideraremos como antecedente las representaciones de los trabajadores y los relatos de denuncia.

1.2 Los actores sociales en los períodos previos

Las primeras apariciones de la militancia revolucionaria se pueden hallar en los documentales militantes de las décadas del sesenta y setenta. Este cine producido durante el período 1968-1973 se caracterizó, como hemos mencionado, principalmente por articular recorridos históricos que permitieran comprender el presente con el objetivo de efectuar un llamado a la lucha. Sin embargo, en forma contraria a lo que se puede suponer, en líneas generales estos actores no cuentan con una gran presencia en los films. Una probable explicación de esto es que su objetivo era el llamado a la revolución, a engrosar las filas de la militancia con los espectadores a través de la persuasión; con este motivo en mente podemos reconocer la presentación de líderes y conductores revolucionarios de la época como el dirigente sindical Agustín Tosco y, principalmente, al Che Guevara cuya imagen suele cerrar muchos documentales –entre ellos la primera parte de *La hora de los hornos*, *Ya es tiempo de violencia* y el documental realizado en el exilio *Persistir es vencer* (Grupo Cine de la Base, 1978) –.

También podemos encontrar varias entrevistas a militantes peronistas en la segunda y tercera parte de *La hora de los hornos*, “Acto para la liberación” y “Violencia y liberación”, quienes realizan relatos sobre la historia del país pero no son representados llevando a cabo ningún tipo de acción. Entre ellos se encuentran figuras reconocidas como el abogado Rodolfo Ortega Peña y Julio Troxler, los cuales otorgan legitimidad al discurso. Troxler en particular contó con una gran presencia en el cine de la época, protagonizando *Los hijos de Fierro* (Fernando Solanas, 1975) e interpretándose a sí mismo en *Operación masacre* (Julio Cedrón, 1972), adaptación del libro homónimo de no ficción de Rodolfo Walsh en el que se relatan los fusilamientos en el basural de José León Suárez en 1956

durante el gobierno de la Revolución Libertadora. En este último caso, la presencia de Troxler funciona con un valor testimonial dado que protagonizó los hechos verdaderos, pero también asume la función de narrador en el epílogo del film, secuencia de carácter documental en la que realiza un recorrido por la evolución de la lucha popular desde el momento de las ejecuciones hasta el presente y su proyección a futuro. Troxler concluye el film reflexionando: “¿Qué significaba ser peronista? Tardamos mucho en comprenderlo a fondo. En darnos cuenta que el peronismo era el eje de un movimiento de liberación nacional que no puede ser derrotado. Y el odio que ellos nos tenían era el odio de los explotadores por lo explotados”.

Los militantes revolucionarios son representados especialmente en los comunicados realizados por el grupo Cine de la Base, brazo fílmico del Ejército Revolucionario del Pueblo *BND* (1972) y *Ni olvido ni perdón: 1972, la masacre de Trelew* (1972). En el caso del primero se retrata un operativo concreto: el asalto al Banco Nacional del Desarrollo perpetrado por el ERP; después de una breve introducción expositiva se le otorga la voz a los tres militantes que llevaron a cabo el hecho, uno de los cuales protege su identidad mediante el uso de una máscara, resaltando el carácter clandestino. A través de los testimonios los protagonistas explican y justifican sus acciones a la vez que se alternan con imágenes de archivos que funcionan de forma probatoria del discurso.

Otra variante en la representación la constituye *Ni olvido ni perdón*, en el que aparecen como presos políticos representados a través de una entrevista de archivo que se realizó a tres de los presos y voceros políticos que intentaron fugarse del penal de Rawson momentos antes de ser fusilados (uno de Montoneros, uno de ERP y uno de FAR). Como señala Carla Masmun, “el remontaje de la entrevista dentro del cortometraje permite recuperar las voces y el pensamiento de los militantes, para transmitir el mensaje que la represión quiso callar o, quizá, justificar” (2011: 176).



BND (1972) y Ni olvido ni perdón: 1972, la masacre de Trelew (1972, Grupo Cine de la Base)

Fuera de estos ejemplos concretos los militantes revolucionarios no contaron con una presencia explícita en el documental, sino que podemos señalar ejemplos en los que son presentados de forma simbólica o poética, como el episodio de *Argentina, mayo de 1969: Los caminos de la liberación* (Grupo Realizadores de Mayo, 1969) dirigido por Pablo Szir “Testimonio de un protagonista”. En él se propone el relato en primera persona de un obrero que participó en el Cordobazo y reconstruye los hechos que llevaron a su participación. Aquí se trata de un episodio de corte ficcional, con un texto escrito y leído por un actor –señalado por una placa al comienzo–, por lo que el personaje asume una carga simbólica que busca generar un “nosotros”, traducido como el pueblo (y los espectadores) que se levanta en armas para generar la revolución, mientras que las imágenes se presentan como un registro verídico.

En todos estos casos se tiende a crear un relato épico de reclamo de justicia y que concluye con el llamado a las armas. Durante los documentales realizados en el exilio, podemos encontrar dos ejemplos claves que retratan a la militancia desde perspectivas similares: *Persistir es vencer* y *Resistir*, dos films que buscan retratar la resistencia asumida desde el exterior. En ellos, los protagonistas Luis Mattini, secretario general del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), y Enrique Gorriarán Merlo, miembro del buró político del PRT y comandante del (ERP) en el primer caso, y Mario Firmenich, líder de Montoneros, en el segundo proponen un nuevo recorrido histórico que explique la situación del presente para concluir en un nuevo pedido a la acción. En ambos casos los protagonistas

hablan directamente a la cámara sentados en una mesa con las banderas de las respectivas agrupaciones políticas de fondo; revestidos de una autoridad absoluta, sus palabras son respaldadas con imágenes de archivo.



Persistir es vencer (Grupo Cine de la Base, 1978) y *Resistir* (Jorge Cedrón, 1978)

Como señalamos previamente, los últimos documentales realizados en el exilio articulan una denuncia de los crímenes cometidos en la dictadura. Los militantes no aparecen, sino que son las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo en *Todo es ausencia* quienes reclaman por los derechos sin hacer hincapié en las ideas políticas, salvo por algunas expresiones como la utilización del término “compañeros”.

En el cine documental y ficcional realizado en la década de los ochenta las acciones de los grupos militantes son ignoradas casi por absoluto o condenadas, cambio que refleja la posición política de la época. Tal como resumen Alejandra Oberti y Roberto Pittaluga, tanto

la llamada “teoría de los dos demonios” –que pretendió afirmar la idea de que en la Argentina existieron dos bandos contendientes, los dos igual de violentos y responsables de modo equivalente ante una mayoría de la sociedad que simplemente era espectadora para resultar luego principal víctima– como las prácticas y nociones primeras de la mayoría de las organizaciones de derechos humanos sobre

la necesidad de reforzar el carácter de “víctimas” de aquellos que sufrieron los efectos del terrorismo de Estado, conspiraron, en términos desiguales, para que no se hable de su militancia y en particular de su participación de las organizaciones político, militares (2012: 30-31).

En el caso de la ficción la idea de la víctima inocente quedó plasmada en los films *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985) y *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986), mientras que en el documental *La República perdida II* resulta paradigmática en este sentido. Con el objetivo de cerrar las heridas abiertas por el pasado reciente, el documental presenta dos bloques de testimonios que interrumpen la continua narración *over*. Estos se focalizan en el relato de los múltiples crímenes llevados a cabo durante la dictadura militar: las torturas, los nacimientos que acaecieron durante el cautiverio y las desapariciones. Los mismos se presentan mediante planos frontales de los testimoniantes que los presentan de medio cuerpo a la vez que

sostienen series narrativas corales homogéneas (...) organizando en su conjunto una historia común, compuesta por múltiples perspectivas individuales. El hecho de que el film no presente a los testimoniantes por sus nombres, habilita la generalización de los dichos permitiendo identificarlos con el de otras personas que atravesaron la misma experiencia (Margulis, 2014: 22).

Los testimonios apelan a los componentes emotivos, principalmente a través de la irrupción del llanto. Pero todos los relatos tratan sobre los desaparecidos, sin referencia a la militancia, la única excepción es una vaga referencia de una de las testimoniantes que dice: “espero que no se baje nunca la bandera de la lucha que él levantó”. A pesar de que *La República perdida II* ha sido caracterizada como un agente de “memoria fundadora (oficial)” (Javier Campo, 2012), es necesario señalar que la utilización de testimonios presentados de forma conjunta será el recurso privilegiado por los documentales producidos

en la década siguiente que buscan la reivindicación de la militancia y que, por lo tanto se plantan en la vereda opuesta al film de Miguel Pérez.

Por su parte, los sectores sociales que surgen durante el neoliberalismo serán representados principalmente a mediados de los noventa a partir del estreno de *Dársena sur* (Pablo Reyero, 1995), por lo que para pensar antecedentes debemos considerar la presencia de los sectores excluidos por la sociedad en el cine documental previo. Como ya hemos señalado, la primera ocasión en la que los pobres fueron visibilizados en la filmografía nacional de corte documental corresponde a las experiencias de la Escuela documental de Santa Fe. En términos generales podemos postular que los mecanismos de representación que aparecen en *Tire dié* por primera vez se mantuvieron en las experiencias posteriores como las que llevó a cabo del grupo Cine Ojo; por estos nos referimos a la alternancia de escenas que funcionan como registro de los ambientes precarios y la situación de pobreza, y la presencia de testimonios de los protagonistas.⁷⁶ Tanto *Tire dié* como *Los cuarenta cuartos* introducen la presencia de niños en sus relatos, otra de las constantes del documental de denuncia. El cambio principal que opera entre los documentales de los sesenta y los del ochenta es el rechazo a la voz *over* que sí se encontraba presente en los films de la Escuela de Santa Fe, aunque con una carga irónica. Tanto estos documentales como *Por una tierra nuestra* (Marcelo Céspedes, 1985), en el que se retrata la lucha por la ocupación de un predio por familias sin techo durante el último período de la dictadura militar, o *Buenos Aires, crónicas villeras* (Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, 1988), que ofrece testimonio sobre la situación de la gente en situación de villa, su expulsión durante la dictadura y su eventual retorno ante la ausencia de ayuda, se caracterizan por la denuncia de situaciones concretas como objetivo final. Los personajes asumen la voz en todos estos ejemplos, expresando su lucha y cómo llegaron a la situación a través de sus discursos, evitando caer en el rol de meras víctimas: “ellos no han erradicado la villa, ellos han tirado a la gente de la villa”, dice una de las protagonistas de *Buenos Aires, crónicas villeras* al

⁷⁶ En el caso de *Tire dié* los testimonios de los protagonistas fueron reemplazados por la voz de actores profesionales (Francisco Petrone y María Rosa Gallo) debido a deficiencias en la grabación del sonido, pero la idea de otorgarles la palabra a los sectores no escuchados se mantiene.

referirse al llamado Plan de erradicación de las villas de la dictadura. En estos documentales, así también como en *Los Totos* (Marcelo Céspedes, 1983), los espacios definen a los personajes, no son un espacio de fondo. Este conjunto de documentales conjuga el documental etnográfico con el político, lo que marca una diferencia importante con los films de la década siguiente, en los que no se busca articular una denuncia sino dejar constancia de la situación de un país en ruinas y la lucha de la gente por generar trabajos propios.



Por una tierra nuestra (Marcelo Céspedes, 1985)

Buenos Aires, crónicas villeras (Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, 1988)

El último de los actores sociales que trabajaremos, el conformado por las minorías sexuales, casi no contó con presencia en el documental previo. La explicación más sencilla tiene que ver con que el cine documental en la Argentina ha puesto siempre el foco en la política y la denuncia, y justamente las demandas y luchas de las organizaciones por los derechos homosexuales, como el caso del pionero Frente de Liberación Homosexual de la Argentina durante los setenta, fueron objeto de repudio tanto por parte de la sociedad como de las agrupaciones revolucionarias.

En el cine de ficción la homosexualidad masculina contó con cierta presencia que fue mutando, durante la etapa clásica se trataba de personajes secundarios que tenían una mera función humorística, es decir que cumplían roles y no asumían su sexualidad de forma

explícita sino que eran considerados *raros* o *freaks*⁷⁷, mientras que a partir de los años sesenta comienzan a ser objeto de abuso en las comedias de los capocómicos del humor. La homosexualidad en la ficción recién asumiría un lugar protagónico en un par de melodramas en la década del ochenta: *Adiós, Roberto* (Enrique Dawi, 1984) y *Otra historia de amor* (Américo Ortiz de Zárate, 1986), realizados en los primeros años de democracia.⁷⁸

En la historia del documental argentino podemos encontrar dos ejemplos previos a la década del dos mil, en las que se representa la diversidad sexual y en ambos casos se trata de cortometrajes que no contaron con visibilidad en nuestro país y que trabajan sobre la primera persona y la performatividad. El primero de ellos es *Susana* (Susana Blaustein Muñoz, 1980), trabajo realizado en Estados Unidos que se “instala entre la autobiografía y el autorretrato” (Piedras, 2014: 49). La protagonista del documental retrata los prejuicios de la sociedad y su familia al comunicar su homosexualidad a través de una mezcla de formatos (fotos familiares, materiales en super-8), archivos familiares y entrevistas a su hermana. El segundo de estos films es el cortometraje *La otra* (Lucrecia Martel, 1989), en el que se da la primera representación de transformistas en el cine documental argentino. Los personajes son listados en los créditos como “transformistas” y ofrecen múltiples *performances* para la cámara: el film abre con una interpretación de la canción “Se dice de mí” realizado con un mate haciendo las veces del micrófono. *La otra* presenta a la identidad como una construcción, articulando sus escenas en torno a las transformaciones que operan sobre los cuerpos, pero sin referirse a la sexualidad de los personajes.

⁷⁷ Esta representación puede encontrarse tan temprano como en *Los tres berretines* (Equipo Lumiton, 1933), segundo film sonoro nacional.

⁷⁸ En el libro *Otras historias de amor*, compilado por Adrián Melo, se puede encontrar un listado de las películas de ficción del período 1933-2006 que incluyen a personajes gay.



La otra (Lucrecia Martel, 1989)

A partir del recorrido realizado podemos señalar una serie de aspectos que se diferenciarán del período que abordaremos en los siguientes capítulos: en el caso de la militancia, si bien son representados en múltiples films hasta la dictadura de 1976, a partir de la democracia se niega su existencia para fortalecer la denuncia de los crímenes de lesa humanidad llevados; la representación de la pobreza fue encarada a través de la denuncia, otorgándole gradualmente la voz a los mismos sujetos representados; por último, con respecto a las minorías sexuales, es necesario remarcar la ausencia de antecedentes casi de forma absoluta en el cine documental previo.

2. La figura del militante: revisiones, memorias colectivas y relatos novedosos

El actor social más recurrente y visible del cine documental argentino de las últimas dos décadas ha sido el militante revolucionario, específicamente la agrupación guerrillera peronista Montoneros y el Ejército Revolucionario del Pueblo de orientación marxista. Como mencionamos en el capítulo anterior, el cine postdictatorial de los años ochenta y de la primera mitad de los noventa se ocupó o bien de ignorar la existencia de estos grupos o de condenarlos (*La República perdida II* y *La historia oficial* respectivamente). En este sentido puede argumentarse que el derrotero de la representación de la militancia en el documental contemporáneo va de la mano de los distintos discursos de la memoria que fueron articulados durante el período, y en los cuales muchas veces los films mismos influyeron notablemente.

El grueso de la producción documental sobre esta temática comienza durante lo que algunos autores han llamado “el boom de la memoria” (Lvovitch y Bisquert, 2008; Quilez Esteve, 2009) en la década del noventa.⁷⁹ En una entrevista del año 1995 realizada por el periodista Horacio Verbitsky, el ex militar Adolfo Scilingo confesaba su participación en los “vuelos de la muerte”, abriendo “un período en el cual la memoria de la represión adquirió una significativa centralidad a nivel social y también a nivel académico” (Lvovich y Bisquert, 2008: 77). En este período surgen distintas agrupaciones por los derechos humanos como H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), que en conjunto con las Madres y las Abuelas de Plaza de Mayo, asumirían un tono combativo de reivindicación de la lucha de los militantes, a través de la adopción de “escraches” como forma de protesta y manifestaciones con alcances masivos. A partir del gobierno de Néstor Kirchner comienza un período en el que el Estado asume las políticas de memoria: se declara la inconstitucionalidad de las Leyes de Obediencia Debida y Punto Final en 2005 reabriendo los juicios y se transforma a la ESMA (Escuela de Mecánica de la

⁷⁹ No casualmente se corresponde con el estallido de la producción del cine documental (Marrone y Moyano Walker, 2011)

Armada) en un espacio para la memoria, proponiendo la reivindicación de la militancia setentista que “era ahora leída como un antecedente del gobierno de Kirchner” (Lvovitch y Bisquert, 2008: 83).

El objetivo del capítulo no es señalar las formas en las que el contexto marca el derrotero cinematográfico, pero sí es ineludible pensar que ambos se ven influenciados entre sí. Por lo tanto, señalaremos las formas en las que ambos discursos dialogan haciendo hincapié en los elementos de la puesta en escena y la construcción de los militantes propuestas. En el caso del cine es a mediados de la década del noventa que dos documentales presentan a los militantes por primera vez desde el retorno de la democracia desde perspectivas muy distintas tanto en el nivel estético como ideológico: *Montoneros, una historia* (Andrés Di Tella, 1994) y *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1995). Para abordar los films sobre la revisión de la militancia del peronismo revolucionario adoptamos la propuesta de Gustavo Aprea (2009) de “series temáticas” o “ciclos de películas”.⁸⁰ Ana Amado, en una serie de trabajos sobre los discursos y obras de familiares de víctimas de la dictadura, se refirió a una “serie narrativa dedicada a las organizaciones guerrilleras”, una especie de subgénero al que califica como “poco extenso” (2003: 146) y precario en términos estéticos (2005: 237). Los documentales a los que la autora se refiere –*Cazadores de utopías* y *errepé* (Gabriel Corvi y Gustavo de Jesús, 2004), entre otros– se caracterizan por la alternancia de testimonios e imágenes de archivo, pero el punto que nos interesa señalar es que si Amado hablaba de pocos films en el 2003 en esta serie, su número se incrementó de forma exponencial en los años venideros repitiendo este modelo narrativo. Las periodizaciones propuestas por distintos autores, entre ellos Aprea (2007), Jens Andermann (2012)⁸¹ y Eduardo Russo (2009), suelen dividir a los documentales que se ocupan de la dictadura a partir de los años noventa en dos grandes grupos: el primero se inicia con los ya mencionados documentales de Di Tella y Blaustein, mientras que el

80 Aprea remarca que “a diferencia de otros tipos de documentales que se presentan como expresiones aisladas, en el caso de los que trabajan sobre el pasado reciente se conforman series temáticas que van definiendo diversos diálogos” (2008. 80).

⁸¹ Este autor también se refiere a las películas de ficción sobre el tópico de la dictadura

segundo conjunto de películas es el realizado por la generación “de hijos de combatientes y desaparecidos, (quienes) emprendieron la vía documental para indagar en qué puede hacerse una identidad” (Russo, 2009: 74). Si bien los documentales en primera persona, los cuales trabajan en muchos casos con herramientas reflexivas que lo alejan del documental en una veta tradicional, marcan un quiebre innegable dentro de este ciclo temático, la producción del primer conjunto de films, el cual busca reivindicar la militancia mediante la utilización del testimonio como principal procedimiento, no se interrumpe sino que aumenta su flujo.

La transición que podemos observar en los films es el paso de la víctima inocente⁸² de la década del ochenta a la reivindicación de la militancia a través de la exposición de sus motivos, funcionando como modelo privilegiado para estos relatos el propuesto por Blaustein con *Cazadores de utopías*, generando un estancamiento o repetición tanto en las ideas propuestas como en la forma de comunicarlas. La recuperación de los grupos militantes termina transformándose, tras esta extensa serie de reivindicaciones, en la construcción de figuras heroicas en films como *1973, Un grito del corazón* (Liliana Mazure, 2007) y *Norma Arrostito: La Gaby* (Luis César D’Angiolillo, 2008), recurriendo a elementos ficcionales. La discusión de esta concepción épica se produjo en dos tipos de producciones: en primer lugar los documentales en primera persona realizados por hijos de desaparecidos, llamados “de segunda generación”, y más recientemente en dos films, *Cuentas del alma. Confesiones de una guerrillera* (Mario Bomheker, 2012) y *El diálogo* (Pablo Racioppi y Carolina Azzi, 2014), el primero focalizado en la figura del traidor y el segundo proponiendo una especie de retorno a la rechazada teoría de los dos demonios. Todo este recorrido también puede ser pensado desde el paso de la construcción de un personaje colectivo hacia otro más individual. Realizaremos en este capítulo entonces un recorrido por algunos de los filmes y momentos más significativos de esta serie temática, prestando atención a los recursos estéticos privilegiados, principalmente el uso de

82 Esta construcción es particularmente notoria en films de ficción como *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986).

testimonios y archivos, a los que se suman posteriormente elementos más propios del cine de ficción, para poder delinear la evolución del personaje.

2.1 Dos propuestas: un modelo a seguir

Los documentales *Montoneros, una historia* y *Cazadores de utopías* se encargaron de presentar por primera vez desde el retorno de la democracia a los militantes del peronismo revolucionario hablando abiertamente sobre sus pasadas actividades. No obstante la coincidencia en este punto, sus propuestas estéticas y políticas difirieron radicalmente, generando un diálogo entre ambos que se refleja en cuestiones como la construcción del sistema de personajes, el grado de intervención de los realizadores y los motivos narrativos.⁸³

La elección de los títulos de ambos documentales da muestra cabal de los distintos abordajes dados a los sujetos representados. El film de Di Tella pone el acento en el carácter individual de su relato, en el “*una historia*”, encarnada por Ana Testa, ex militante del grupo Montoneros que ejercerá una (auto)crítica a lo largo del film. El nombre del documental de Blaustein, por el contrario, se refiere a un conjunto, a los “cazadores de utopías”, del cual también se infiere una revalorización de los motivos que condujeron a los actores en cuestión. Nos encontramos entonces frente a dos aproximaciones distintas: el relato de una mirada personal frente a una historia grupal que engloba treinta y cuatro testimonios, o, en otros términos, el énfasis en un personaje individual frente a la construcción de uno colectivo.

La biografía de Ana articula *Montoneros, una historia*, pero no se trata del único personaje que el film presenta, sino que mediante la articulación de testimonios de distintos sujetos y una serie de viajes a lugares relacionados a su pasado que permitirían construir una “figura espacial de la memoria” (Andermann, 2012: 109), Di Tella construye un

⁸³ Andrés Di Tella indicó en una entrevista que el film fue transmitido por televisión en el año 1992 y luego se proyectó de forma continuada en el Centro Cultural Ricardo Rojas, por lo que “no tengo dudas de que Coco Blaustein, se inspiró en nuestro proyecto para hacer el suyo, incluso como respuesta, desde otra perspectiva” (Piedras y Zylberman, 2011).

complejo sistema del que nos ocuparemos a continuación. La protagonista es presentada en su coche manejando, a la vez que relata para la cámara que está yendo hacia Santa Fe, al pueblo donde nació, e introduce todos los interrogantes sobre los que el documental se articulará, haciendo referencia a que su hija recientemente le preguntó qué pasó en los setenta, por qué hubo violencia, por qué Perón los rechazó si los quería tanto. En esta secuencia se plantea una suerte de intriga cuando Ana cuenta que recibió la llamada telefónica de una persona que creía desaparecida y que le hizo pensar que podía estar con el padre de su hija, hilo narrativo que será retomado en la escena final. Al llegar a Santa Fe, Ana visita su antiguo colegio y cuenta el impacto que le causó conocer al Padre Mugica, cuya actitud difería notablemente de las monjas que conocía y que le abrió un mundo nuevo comenzando su derrotero en la militancia. El lugar central que ocupa Ana en las escenas iniciales nos permiten reconocer su rol como protagonista, a la vez que la naturalidad con la que se desenvuelve frente a la cámara y los ámbitos domésticos recorridos generan cercanía con el espectador. En este punto Di Tella comienza a intercalar testimonios abriendo el espectro de voces a otros militantes. Estos personajes se distinguen de la protagonista mediante algunas cuestiones formales y de puesta en escena: la presencia de *graphs* o zócalos en el borde inferior de la imagen en el que figuran sus pasados roles en la agrupación de cada uno de los testimoniados y en términos generales –aunque no en todos los casos– un cierto estatismo de la puesta en escena que los toma de forma frontal en un único ambiente, aspecto que se contrapone con la presentación de Ana quien es retratada en múltiples lugares y situaciones.⁸⁴

⁸⁴ En la misma entrevista el director cuenta que “pensaba en cómo el movimiento del viaje le daba dinamismo a la historia que estábamos contando, pensaba en cómo ver al personaje en acción le otorgaba encarnadura, pensaba en cómo sus silencios y vacilaciones lo humanizaban. Nunca pensé que se trataba solamente de entrevistas. Siempre pensé en la construcción de personajes, en la dinámica del movimiento” (*Ibid.*).



Montoneros, una historia (Andrés Di Tella, 1994)

Gustavo Aprea señala en su análisis del film la presencia de tres voces que se contraponen entre sí: primero, “los ex militantes, sus familiares y sus amigos presentados desde la cotidianeidad (en lugares ligados a su historia personal, contando anécdotas), en un tono casi íntimo (mostrados en planos muy cortos, con miradas francas y confiadas a la cámara)” (2007: 101); segundo, los represores con quienes se confrontan, representados mediante imágenes de archivo, y por último una tercera voz en contradicción encarnada por la organización Montoneros, “presentada a través de los testimonios de ex dirigentes y militantes, comunicados, canciones, documentos internos y volantes que reivindican la violencia revolucionaria” (*Ibíd.*). La conclusión a la que el autor arriba es que el film de Di Tella propone una actualización de la teoría de los dos demonios que “incluye a los militantes dentro del campo de las víctimas” (*Ibíd.*: 102). Este es uno de los puntos que más se ha elogiado de *Montoneros, una historia* y que lo distingue principalmente del de

Blaustein: no sólo se presentan a estas voces por primera vez, invirtiendo el foco de atención de los crímenes de la dictadura y las víctimas hacia la militancia misma, sino que lo hace enseñando a sujetos que reflexionan sobre su accionar desde el presente y señalando críticas a las cúpulas del movimiento.

La forma en la que Di Tella dispone a sus testimonios genera tanto acuerdos como contradicciones que atentan contra la idea de un conjunto, resaltando la singularidad y la falta de consenso entre los personajes. En la segunda mitad del documental, en la que se trata el cautiverio y la tortura, podemos observar dos ejemplos que ilustran esta construcción. Por un lado el diálogo que el director establece entre los testimonios de Ana y Rolo Miño, un compañero militante que es secuestrado a los días de la detención de la primera:

supuestamente la información de dónde estaba yo la da Ana. Y esto es lo que por ahí sería importante valorar: con Ana seguimos siendo amigos ¿Y quién puede decir que puede hablar o que no puede hablar en una situación así? Vos estás torturado, estás con la picana, estás vos solo y estás más del otro lado que en este mundo. Las estrategias de supervivencia que vos podés generar ahí, ¿quién las puede valorar?

En este caso podemos observar que se genera una concordancia entre ambos discursos, pero en la siguiente escena Ana comienza a referirse a Lucy, una “militante de muy alto nivel” con la que compartió tiempo mientras estuvo secuestrada en la Escuela de Mecánica de la Armada. En este caso Di Tella alterna su relato con el de Graciela Daleo:

- ANA: Una mina brillante, inteligentísima, muy capaz y... muy humana y muy contradictoria
- DALEO: Lucy empezó a cambiar y su cambio se tradujo... fue tan terrible el desarrollo de ese cambio que ella terminó formando pareja con Pernía, que es quien había comandado el grupo operativo que mató a su marido...
- ANA: Bueno, ella tenía un lugar muy particular para... para estar, ¿viste? Algo

tenía que negociar para poder salvarse y bueno... ella negocio esa parte, ¿no?

- DALEO: Uno sabía que no era así, pero siempre te quedaba la esperanza de creer bueno esta mina no sabe que el que estuvo frente a ese operativo es este tipo. Porque sino no te explicas cómo puede amarlo, porque ella hablaba que estaba enamorada de él.

El montaje de estos dos diálogos revela la complejidad y la falta de consenso en especial sobre la situación de los campos de concentración y el rol de los detenidos. Pilar Calveiro dice al respecto:

el campo es una infinita gama no de gris, que supone combinaciones de blanco y negro, sino de distintos colores, siempre una gama en la que no aparecen tonos nítidos, puros, sino múltiples combinaciones (...) Nadie puede permanecer en él 'puro' o intocado, de ahí la falsedad de muchas versiones heroicas (...) En el mundo de los campos nadie puede atribuirse la inocencia pura ni la culpabilidad absoluta (1999:128).

Di Tella articula el final del film alrededor del tópico del traidor, el cual no sería retomado en el documental sobre la militancia hasta décadas más tarde como veremos más adelante, concluyendo en una triste nota que aísla a la protagonista aún más del colectivo de militantes. En esta última escena Ana se refiere a Juan, su pareja y padre de su hija, y relata que "Juan no quiso encontrarse conmigo, yo ya había salido de la ESMA, porque para Juan yo... Juan se muere pensando que yo era una traidora. Él le dice a Gabriela: si Ana salió con vida de ese lugar ¿qué puede ser Ana?".

En contraposición a la movilidad en el nivel del relato de *Montoneros, una historia*, el documental *Cazadores de utopías* ensaya una aproximación en la que el objetivo principal es intentar volver comprensibles las motivaciones de los militantes que abrazaron la causa de la revolución para el público de los noventa, una época en la que reinaba el

desencanto.⁸⁵ La elección de los participantes, todos pertenecientes a los “cuadros medios” de la organización, también cobra sentido desde esta óptica de no presentar voces disonantes.⁸⁶ La presencia de un zócalo al comienzo del documental en el que se lee “La recuperación de nuestra memoria no podría ser desapasionada ni imparcial. A los 30.000 desaparecidos y a los que todavía creen que se puede vivir la historia con un poco más de dignidad” explicita esta posición. La utilización de carteles introductorios es el primero de los aspectos que los documentales posteriores sobre la temática recuperarán de *Cazadores de utopías*.

Blaustein construye un personaje colectivo a partir de la articulación de 34 testimonios; desde el punto de vista de la puesta en escena consigue esta articulación colectiva mediante una presentación simétrica de la mayoría de los testimonios: en planos medios fijos, en el que los sujetos son ubicados de perfil tres cuartos. De esta forma se le otorga una importancia casi absoluta a la palabra, a la vez que se genera un alto estatismo visual –aspecto característico de la entrevista en su forma clásica–. Esta elección formal se encuentra ligada al sistema de personajes propuesto que pareciera basarse en una paradoja: a pesar del importante número de testimoniantes el relato termina erigiendo una voz unificada, colectiva, plural sólo en nombre.



Cazadores de utopías (David Blaustein, 1995)

⁸⁵ La fecha de estreno del film, el 21 de marzo de 1996, tres días antes del vigésimo aniversario del golpe de Estado también revela este propósito.

⁸⁶ Vale aclarar que la principal crítica que se le hizo a la película tiene que ver con la ausencia de los dirigentes montoneros. Sobre este punto resalta necesario remarcar su carácter pionero en relación al contexto en que fue lanzada.

El modelo narrativo del documental es el histórico, motivo por el que el relato se encara de forma causal y lineal. Gonzalo Aguilar ha señalado que el recorrido histórico propuesto, es decir los hechos privilegiados en el film, “son *los mismos* que los de los documentos políticos y proclamas que empieza a producir la agrupación desde principios del setenta” (2007: 22): estos serían la Resistencia peronista, la aparición de Montoneros, la masacre de Trelew, el regreso del peronismo al gobierno, la masacre de Ezeiza, la muerte de Perón, el pase a la clandestinidad de las organizaciones armadas y la dictadura militar. Aguilar señala que estos eventos se dividen en tres grandes secciones en las que priman distintas voces/testimonios: la primera va de 1955 a 1969 y se encuentra a cargo de Envar El Kadri, participante de la Resistencia peronista; la segunda abarca 1969 hasta 1974, a partir de la aparición de Montoneros con Juan Manuel Abal Medina como principal testimoniante; y por último, los años 1975-1983, sobre los exilios y la tortura, con las voces de tres mujeres: Graciela Iturraspe, Silvia Yulis y Graciela Daleo (la única participante en ambos documentales). Cada uno de estos papeles predominantes, se halla complementado por múltiples testimonios secundarios que resaltan la apreciación conjunta de los hechos históricos, a la vez que le otorga autoridad a lo dicho.

La primera sección del relato construye un mundo en el que la violencia se constituye como la única alternativa, deteniéndose en eventos precisos como el bombardeo a Plaza de Mayo. A lo largo de este bloque se apela a distintos archivos de figuras históricas como Eva Duarte y Juan Domingo Perón y la presencia del Che Guevara, mediante los cuales se busca crear un legado que los futuros militantes se ocuparán de continuar; el momento que mejor revela esto es la utilización de la declaración de Perón en el film *La hora de los hornos*: “a la violencia le hemos de contestar con una violencia mayor”.⁸⁷ Es así que archivos (fílmicos, de la prensa y fotográficos) y testimonios juegan un papel complementario, en el que los primeros tienden a respaldar las interpretaciones vertidas por los personajes.

⁸⁷ Este es otro punto que contrasta con la versión de la Historia en *Montonero, una historia*, en el que se presenta el discurso de Perón en el que dice “El crimen es crimen cualquiera sea el móvil que lo provoca. O el delito es delito cualquiera sea el pensamiento, el sentimiento o la pasión que impulsa al criminal”.

Otro de los aspectos que permite la contraposición de estos dos documentales es la presencia de los zócalos que señalan el nombre y afiliación de todos los personajes. Como indica Aguilar, en *Cazadores de utopías* ubican a los participantes en la agrupación a la que pertenecieron en el pasado y no en el presente de la realización, otro punto de divergencia con el film de Di Tella en el que se añade el prefijo “ex” antes de la afiliación.



Cazadores de utopías (David Blaustein, 1995)

Un elemento crucial para la construcción de estos personajes son los espacios en que transcurren las entrevistas; al respecto se pueden observar dos tipos de lugares: uno realista, compuesto por los hogares y lugares de trabajos de los sujetos, que es el más utilizado, y un segundo de orden metafórico en el que se enmarca principalmente al testimonio de Graciela Daleo, protagonista de la tercera sección, quien realiza un impactante relato de su detención y tortura en un centro clandestino en un sótano ubicada sobre un colchón. Se trata de un espacio “ficcional” que contrasta fuertemente con el resto de los ambientes donde transcurren los testimonios y que intenta transportar al espectador a su experiencia. Su relato es el más extenso de todo el film y el más dramático: inicia con los detalles del día en que fue detenida, su fallido intento de suicidio con la pastilla de cianuro, las humillaciones y torturas a la que la sometieron. Daleo es presentada en un plano frontal de cuerpo entero, pero a medida que empieza a emocionarse la cámara realiza un lento *zoom*, apelando a la fuerza del primer plano y el rostro humano para transmitir las

emociones. A lo largo de la escena cuenta con lujo de detalles toda su experiencia: la ropa que tenía, el no haberse podido depilar, “sentía que mi muerte era la mejor forma de defenderme a mí y a mis compañeros” dice. Su relato se alterna brevemente con el de otros detenidos, como Luis Salinas quien declara que “la tortura es más terrible que la muerte”, y concluye contando que “la Gaby, Norma Arrostito me dio un beso y me dijo otra vez rapidito al oído: yo no colaboro”. La utilización de una puesta en escena ficcional genera un quiebre importante dentro de la estética del film, y pareciera sugerir, erróneamente, la necesidad de recurrir a la ficción para generar emotividad. Por otro lado, la alternancia entre Daleo y Salinas presentan la heroicidad y la no delación como el principal valor a mantener, marcando una vez más un enfoque distinto con respecto al documental de Di Tella.



Cazadores de utopías (David Blaustein, 1995)

Al intentar ubicar este documental dentro de las clásicas modalidades propuestas por Bill Nichols, encontramos que la categoría que mejor se ajustaría es paradójicamente la expositiva. Decimos paradójicamente, porque la presencia de testimonios pareciera sugerir que se trata de un documental principalmente interactivo. Al reflexionar sobre el uso de las entrevistas, el teórico sugiere que estas tienen dos particularidades: por un lado, tienden a difuminar la autoridad, y por otro que es una herramienta que sirve para pensar sólo el pasado de los personajes, dejando de lado el presente, de las cuales una sola funciona para

nuestro corpus. Por nuestra parte, creemos que el principal valor de este procedimiento es que a la vez que permite revisitarse el pasado, otorga la posibilidad de hacerlo desde una perspectiva actual, posibilitando la construcción de la memoria colectiva.

Pero es distinto en los dos casos analizados, ya que *Cazadores de utopías* aúna múltiples voces en una sola que no permite digresiones ni discusiones. La presentación de los personajes en *Cazadores* “tiende a crear una mirada armónica de conjunto” (Aprea, 2012: 131), mediante la cual se arriba a una conclusión que, claramente, expresa la opinión del realizador: tras una ronda de evaluaciones de todos los testificantes, en los que se utilizan primeros planos y los sujetos miran directamente a cámara, Luis Salinas concluye que “valió la pena”. Los elementos mencionados nos permiten aseverar que el personaje colectivo funciona como embrague, según la clasificación de Philippe Hamon, ya que son sus testimonios los encargados de transmitir la tesis de la obra.



Cazadores de utopías (David Blaustein, 1995)

Pablo Piedras señala al respecto del documental de Blaustein que “ciertos cuestionamientos que se le hacen a este film desde los estudios sobre cine lo han convertido en un auténtico antimodelo del cine político” (2014: 161), posición que el investigador no comparte. Esta valoración se basa principalmente en la contraposición con los posteriores documentales de hijos de desaparecidos que cuestionan tanto ciertos aspectos de la militancia como de la representación del documental. Gonzalo Aguilar la explicita así en su

lúcido análisis del film al concluir que “*Cazadores de utopías* anunció, para el cine documental, un tipo de ejercicio de la memoria que finalmente no prosperó” (2007: 31),⁸⁸ sin embargo, creemos que más que proveer un antimodelo, construyó el molde del que se alimentaron la mayoría de los documentales posteriores sobre la temática.

El modelo narrativo propuesto por *Cazadores de utopías* marcó el camino a seguir (o a imitar) para los documentales que intentaron narrar la militancia del Ejército Revolucionario del Pueblo y el Partido Revolucionario de los Trabajadores (ERP- PRT) que se estrenaron casi de forma simultánea en 2004: nos estamos refiriendo a *errepé* y a la trilogía *Gaviotas blindadas* (Grupo Mascaró, 2004-2006). En ellos se favorece un relato causal y lineal que explique las motivaciones, mediante la utilización de testimonios y archivos, sin emplear una voz *over* externa que interprete los hechos, todos procedimientos compartidos con *Cazadores de utopías*. El documental *errepé* presenta una narración cronológica lineal que va desde el año 1961 hasta 1978, mientras que *Gaviotas blindadas* divide al período en tres partes, uno por película: 1961-1973, 1973 a 1976, y la tercera parte abarca los primeros años de la última dictadura: de 1976 a 1980. La cristalización de este estilo se ve reforzada por el hecho de que las imágenes de archivo parecieran repetirse de documental a documental, un hecho inevitable dada la ausencia de registros fílmicos. En *errepé* se emplean principalmente los films realizados por Raymundo Gleyzer y el Grupo Cine de la Base, una elección coherente si tenemos en cuenta que este era el brazo fílmico del partido, decisión que parece confirmar que en este caso también estamos accediendo a una especie de “historia oficial” del partido.⁸⁹

Los motivos que abren y cierran *Cazadores de utopías* también son retomados por estos documentales. Por esto nos referimos a la utilización de carteles con citas en el inicio

⁸⁸ Esta opinión es compartida tanto en trabajos académicos (Verzero, 2009; Molfetta, 2011), como por documentalistas: en una mesa redonda Marcelo Céspedes y Carmen Guarini se referieron a *Cazadores de utopías* y a *Botín de guerra* (David Blaustein, 2000) como institucionales, películas temáticas: “las dos películas está dirigidas a un público que está enterado del tema y que va a estar de acuerdo con lo que se dice” (2002: 144) en las que se trata de tomar una tesis que se vuelca en la película “como una cosa absoluta” (Ibid., 145).

⁸⁹ Este aspecto es similar al remarcado por Gonzalo Aguilar (2007) en su análisis sobre *Cazadores de utopías* y la selección de hechos históricos seleccionados, los cuales coinciden con los documentos oficiales de la agrupación Montoneros.

de los films que funcionan como declaración de intenciones: *errepé* utiliza una cita de Roland Barthes – ¿En nombre de qué presente tenemos el derecho de criticar nuestro pasado?–, mientras que *Gaviotas blindadas* apela a Rodolfo Walsh y los congresos llevados a cabo por el PRT –“La misión del revolucionario es tratar de difundir y organizar a las masas en las formas de lucha más adecuadas a cada etapa de la revolución”–.

Una vez más se trata de un personaje colectivo embrague, evidenciado por el método de selección (sujetos pertenecientes todos a la agrupación), la ausencia de contradicciones en las declaraciones, y la repetición del motivo final: una ronda de declaraciones similar al “valió la pena” de *Cazadores de utopías*. En *errepé*, Pedro Cazes Camarero es el encargado de concluir el film con las siguientes palabras: “yo me siento muy orgulloso de formar parte de la generación de la que formó parte esa gente. Porque cuando todavía no estaba nada claro, cuando todavía reinaba la oscuridad, ellos fueron lo que decidieron ir a tomar el cielo por asalto. Y me parece que eso es algo de lo que uno debería sentirse orgulloso”. El último film de la trilogía *Gaviotas blindadas* sigue el mismo procedimiento, pero en este caso el discurso se presenta como mucho más intransigente negando incluso la derrota:

No, no, no, de ninguna manera, de ninguna manera coincido con esos compañeros que hablan de derrota, que hablan de fracaso, que hablan de... Yo la verdad soy muy optimista, yo no me siento fracasado en ningún aspecto, ni en el aspecto militar no nosotros hemos sufrido una derrota, de ninguna manera. De ninguna manera porque de nuestra experiencia se hizo la revolución en Nicaragua. De nuestra experiencia se han nutrido muchas organizaciones de otras latitudes. Así que no veo cómo me puedo sentir derrotado, o sea ¿qué cosa sale tal cual se proyecta? Ninguna.



errepé (Gabriel Corvi y Gustavo de Jesús, 2004) y *Gaviotas blindadas 3* (Grupo Mascaró, 2004-2006)

En lo que estos films se distancian, en parte, de *Cazadores de utopías*, es en el enfoque que brindan sus testimoniantes, ya que aquel apelaba a una dimensión emotiva para intentar volver comprensibles las motivaciones de los sujetos militantes buscando una revaloración, mientras que *errepé* construye un análisis un tanto más distanciado sobre ciertos momentos. Así es que los personajes parecieran ocupar un lugar intermedio entre la figura del entrevistado y el testimoniante; si bien no habría mayores diferencias en cuanto procedimiento, el entrevistado se reviste de investidura, estableciéndose como una figura de autoridad, mientras que el testimonio, tal como lo define Paul Ricouer sería “un relato autobiográficamente certificado de un acontecimiento pasado, se realice este relato en circunstancias formales o informales” (2004b: 210). Por supuesto que en ambos casos, como señala Gustavo Aprea, es necesario tener en cuenta que lo que llega al espectador no es el testimonio “crudo”, sino “el producto de una puesta en escena, (...); una puesta en cámara (...); y una edición de los testimonios” (2012: 127).

Sin embargo, la puesta en escena pone en el centro el registro de los testimonios, otorgando un interés casi exclusivo a la palabra y los rostros. Este aspecto queda patente en la presentación de los testimonios, en tanto que en muchos momentos, especialmente en *Gaviotas blindadas*, se han señalado defectos en la toma de sonidos, una mala iluminación y “escenarios descuidados” (Kejner, 2013).⁹⁰ El peso casi absoluto en el testimonio difiere

⁹⁰ Este es un punto interesante en el que se distancia con *Cazadores de utopías* que escenificaba algunos de

no sólo de los documentales en primera persona de hijos de militantes desaparecidos que surge en esos años, sino también del conjunto de films que retratan al militante de forma heroica.

2.2 El militante como héroe: la recurrencia a elementos ficcionales

La proliferación de discursos sobre la memoria en la primera década del nuevo milenio tuvo como consecuencia lo que las ciencias sociales llaman un exceso o “hipermemoria”. Como describen Lvovitch y Bisquert, “por parte de algunos voceros del movimiento por los derechos humanos, la memoria ha devenido “hipermemoria”, mito, convirtiendo a las víctimas en héroes revolucionarios” (Lvovich y Bisquert, 2008:74). Los films que trataremos en este apartado se refieren a esta construcción heroica de la militancia.

A pesar de continuar empleando la mezcla de testimonios y archivos, *Trelew, la fuga que fue masacre* (Mariana Arruti, 2003), *1973, un grito del corazón* (Liliana Mazure, 2007) y *Norma Arrostito, La Gaby* (Luis César D’Angiolillo, 2008), añaden en distintos grados procedimientos más típicos del cine de ficción que posibilitan la representación del militante de forma heroica.

Trelew se encarga de forma (casi) exclusiva de la fuga del penal de Rawson de un grupo de presos políticos que culminó en una masacre.⁹¹ La directora Arruti construye una narración coral generando un suspenso narrativo gracias a la adopción de una estructura genérica: el documental presenta la situación de los presos y el contexto, la planificación, la fuga y su desenlace, sin revelar el resultado de la trama hasta las últimas escenas (a pesar de tratarse de un hecho histórico que es probablemente conocido por los espectadores). Otros de los recursos empleados para generar identificación con los presos políticos son la utilización de música incidental y un rápido montaje de breves planos durante la secuencia

sus testimonios en ambientes de corte más bien metafóricos.

⁹¹ Este suceso había sido objeto del corto de Cine de la Base *Ni olvido ni perdón, la masacre de Trelew* (1972) y ocupa un lugar importante en todos los films analizados en este capítulo.

de la fuga para reflejar la tensión de la situación y que transmite una sensación de urgencia poco frecuente en el documental.

Los testimonios del film presentan un grupo mayor que el de los documentales previos, pues al conjunto de militantes se suman los vecinos de Rawson, guardias del penal e incluso los taxistas que transportaron a los fugados. A su vez, los testimonios son presentados desde múltiples encuadres mediante un original uso del montaje, en el que los sujetos completan las oraciones entre ellos remarcando el carácter colectivo de los personajes.⁹²



Trelew, la fuga que fue masacre (Mariana Arruti, 2003)

Uno de los testimoniantes dice: “era una época de heroísmos, en donde todos creíamos y sentíamos que lo mejor que nos podía pasar en la vida era tener un sentido heroico de la vida”. La adopción de una estructura genérica del relato resalta este carácter, permitiendo hacer una rápida identificación entre héroes y villanos, e incluso señalar como ayudantes, en términos actanciales, a los integrantes del pueblo que ofrecen testimonio, planteando el apoyo de la sociedad en su conjunto a la lucha. Por otro lado, se trata del único documental en donde las diferentes facciones políticas no son resaltadas, sino que la lucha revolucionaria es considerada de forma conjunta, colectiva.

⁹² El único ausente en el documental es la Armada Argentina que “se negó a dar una declaración oficial”, según se explicita en los títulos finales.

Tanto *1973, Un grito del corazón* como *Norma Arrostito: La Gaby* tienen en común la utilización de escenas de ficción con actores profesionales, que funcionan como ilustración de los testimonios ofrecidos por los actores sociales. En ambos films podemos observar la construcción de figuras heroicas a través de este procedimiento, pero en el primero ofrece un retrato generacional colectivo sin protagonistas, mientras que el segundo, a través del retrato biográfico de uno de los mitos de la militancia montonera, construye un personaje que funciona como aglutinador de una lucha común.

No obstante la utilización de la escenas ficcionales, ninguno de ellos termina de romper con el modelo propuesto por Blaustein. En una crítica sobre el documental de Blaustein al momento de su estreno, Carlos Altamirano lo describió como “una película de duelo, hecha por ex-Montoneros para ex-Montoneros” (1996: 1), descripción que creemos que le hace más justicia a la película que aquí nos ocupa: *1973, un grito del corazón* se presenta con la ambición de ser *la* película reivindicatoria de los grupos revolucionarios peronistas. En este sentido es un tanto llamativo –pero revelador de su contexto–⁹³ que la película se asuma como más partidaria que *Cazadores de utopías*, al negar la reflexión de las actividades pasadas).

La primera escena del documental nos ubica temporal y espacialmente en la asunción de Héctor José Cámpora como presidente de la República Argentina el 25 de mayo de 1973 tras la proscripción del partido peronista y su líder, evento al que hace referencia el mismo título del film. Para presentar esta situación se hace uso de los dos procedimientos recurrentes de la línea narrativa abierta por *Cazadores de utopías*: la utilización de imágenes de archivo y breves fragmentos de entrevistas. Retomando la propuesta de Carl Plantinga sobre las funciones formales, epistemológicas y expositivas de los comienzos en las estructuras narrativas (1997: 130), en esta secuencia son de especial

⁹³ El estreno de la película coincidió con el conflicto agropecuario sobre las retenciones a las exportaciones del Gobierno de Cristina Fernández de Kirchner, el cual suscitó una fuerte polarización de opiniones y diversas manifestaciones. Juan Ciucci señala que “Se dio la particularidad de que su estreno en el Cine Gaumont provocaba un dialogo casi ineludible con las carpas que tanto el sector agrario, como el nacional popular y la izquierda montaron en la Plaza de los Dos Congresos, en la Ciudad de Buenos Aires. Mazure ya para ese entonces era Presidenta del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, lo que le agregaba la particularidad de ser una película de un funcionario del gobierno, en medio de ese feroz conflicto” (2015).

relevancia dos cuestiones. La función formal y epistemológica del inicio suele presentar la violación o alteración de un estado normal en el mundo proyectado,⁹⁴ siendo particularmente relevante en este caso, ya que el enmarcar temporalmente el relato del film con este hecho, que abre y clausura el relato, se sugiere que se ha logrado la restauración del orden del mundo. Los breves fragmentos de entrevistas se refieren a este evento como “el día más feliz” de sus vidas y “el momento de mayor felicidad política e individual”. Mazure decide dejar de lado algunos de los momentos cuestionables de estos actores sociales a la vez que se detiene en una circunstancia que se presenta como la gran victoria y reivindicación de los grupos revolucionarios. Por último, en esta secuencia también hay declaraciones interesantes en tanto demuestran el cambio de actitud que ha operado en la sociedad con respecto a lo que se puede hablar explícitamente, tales como la de Jorge Cepernic quien manifiesta “cuando algunos me dicen subversivo yo lo acepto, porque es cierto, yo pretendo subvertir la injusticia en justicia”: la reivindicación de la militancia ya no es tímida.

A partir de aquí, las siguientes secuencias giran en torno a las infancias de los entrevistados; en ellas aparecen las primeras escenas ficcionalizadas, procedimiento que busca diferenciar al documental de los trabajados hasta el momento. La función de las mismas es claramente ilustrativa ya que suelen presentarse tras alguna entrevista completando las declaraciones organizadas en torno a un tópico común. Sin embargo, esta ilustración posee un carácter sumamente explicativo, lo que crea un cierto acartonamiento que las voces originales no poseen, gracias a la utilización de diálogos fuertemente declamativos. Múltiples escenas permiten señalar este aspecto; entre ellas la de una niña en la tumba de su padre diciendo que cuando sea grande quiere ser abogada para combatir las injusticias o la introducción de la figura de Perón a través de un almacenero que le dice a un niño que el día siguiente deberá irse más temprano ya que “un tal Perón” en Buenos Aires prohibió el trabajo infantil de más de 6 horas. El conjunto de las escenas ficcionalizadas

⁹⁴ Según Plantinga, el mundo proyectado de un film de no ficción es un “modelo del mundo real” (1997:124), señalando una necesaria distancia con el mundo real, ya que “los films de no ficción pueden estar equivocados en sus afirmaciones y ser engañosos en sus interpretaciones” (1997: 88).

tienen la particularidad de ser breves y de representar historias lo suficientemente generales como para intentar representar toda una época y una generación. En este sentido, las escenas más simbólicas son las que toman lugar en colegios en los que docentes arrancan las imágenes de Eva Perón de los cuadernos y otra en la que un cura les explica a los chicos que las “gloriosas Fuerzas Armadas” van a hacerse cargo de la situación. Además de construir el relato colectivo, todas estas escenas descriptas se presentan como la primera justificación de la militancia de estos jóvenes y sobre sus acciones posteriores. Esta primera sección concluye con el bombardeo a la Plaza de Mayo, episodio narrado mediante una alternancia de imágenes ficcionales y de archivo mientras uno de los entrevistados se refiere al hecho diciendo que “el odio que sentían no era contra Perón, sino contra el pueblo”.



1973, un grito del corazón (Liliana Mazure, 2007)

La segunda sección del film trata los comienzos de la Resistencia, representado mediante las pintadas de niños del slogan “Perón vuelve” que huyen cuando se acerca un policía. Lo llamativo de esta escena es que constituye el primer caso en el que las acciones son representadas de forma inocente, rasgo que se mantendrá a lo largo de casi todas las secuencias ficcionales. En este mismo sentido, funcionan el resto de las escenas en las que un grupo de militantes se encuentra huyendo de la policía y se esconden en la casa un “peronista de la primera hora”, mientras brindan, y particularmente otra que los muestra probándose disfraces, pelucas y armas frente a un espejo antes de un operativo.



1973, un grito del corazón (Liliana Mazure, 2007)

En contraposición a estas escenas lúdicas, ninguno de los operativos que involucraron uso de fuerza son representados, ni el asesinato de Aramburu o el asesinato del Gral. Sánchez, sino que en el primero se ensambla una rápida sucesión de entrevistas en las los ex militantes que declaran que todo el país se alegró ante su muerte, mientras que en el segundo se escenifica una escena de juicio en el que se enumeran todos los crímenes cometidos por el ajusticiado –esta escena toma lugar justo después de la citada preparación para un operativo. Es decir, se justifican los operativos realizados pero se decide no ponerlos en escena, ilustrando con imágenes un único momento de violencia: la masacre de Trelew, en la que se dispone a los próximos a ser asesinados en fila y desnudos, mostrando

los asesinatos mediante la ralentización de la imagen, procedimiento que comparte con *Norma Arrostito: La Gaby*.

A diferencia del film anterior, *Norma Arrostito, La Gaby* se centra en un personaje histórico, primando el relato biográfico.⁹⁵ La vida de esta figura no había sido retratada en el cine previamente, hecho sorprendente teniendo en cuenta que se trata de una de las fundadoras de Montoneros, participante del secuestro y muerte de Aramburu, y que pasó sus últimos días en la Escuela de Mecánica de la Armada.⁹⁶ La película narra su historia mediante testimonios de conocidos de Arrostito y entrevistas a historiadores que se alternan con las escenas de ficción en las que la actriz Julieta Díaz interpreta al personaje principal.

Una vez más, el análisis de la secuencia inicial es útil para reconocer tanto los recursos estéticos principales como los ejes sobre los que el film gira. La posición de los realizadores y sus objetivos son expuestos en carteles que abren el film, como en casi todos los analizados hasta aquí. En ellos se caracteriza a Arrostito como un personaje mítico, temática central sobre la que girará el documental, y acto seguido se añade que “lo es de una generación que creyó que la injusticia y la desigualdad no eran imbatibles”. Rápidamente se establece tanto el carácter mítico como colectivo del personaje, a la vez que se legitima a toda su generación y su lucha en pos de un objetivo noble, lo que nos permite establecer la afiliación con el relato histórico establecido por el film de Blaustein.

A lo largo de la secuencia inicial, previa a los créditos, el film presenta algunos datos de la infancia de Arrostito hasta llegar a la ejecución de Aramburu y el pedido de captura de los participantes. En ella se conjuga la interacción entre testimonios y escenas de ficción que se mantiene a lo largo de todo el film, a la vez que se establecen algunas de las funciones respectivas de cada recurso. Las primeras imágenes de ficción presentan a Julieta Díaz perfumándose en una celda y luego en la calle con una peluca rubia esperando a

⁹⁵ Los documentales biográficos sobre militantes desaparecidos realizados durante el período también siguen la modalidad de argumentación colectiva y utilización de archivos: entre otros podemos nombrar a *Tosco, grito de piedra* (Adrián Jaime, 1998), *Los malditos caminos* (Luis Barone, 2002) y *Santucho... todavía*, (Camilo Cagni y Lucía García, 2010).

⁹⁶ Dos años después Rafael Filipelli realizó el film de ficción *Secuestro y muerte* (2010). En él se narra el asesinato de Aramburu aunque curiosamente ninguno de los personajes posee el nombre propio de los personajes históricos.

alguien que salga de su hogar. Estas escenas son intercaladas con algunos testimonios e imágenes de archivo en las que se trata el origen de la familia de Arrostito. Por lo tanto, tenemos una serie de escenas de ficción que buscan generar suspenso –efecto subrayado por la música empleada–, objetivo de carácter puramente narrativo –las dos escenas descritas se refieren, respectivamente, a la celda de la ESMA y la espera de Aramburu como se revelará más adelante–, mientras que los testimonios tratan aspectos aparentemente específicos sobre la vida del personaje principal, pero que a su vez comienzan a preanunciar el carácter generacional y colectivo de la lucha del personaje.



Norma Arrostito, La Gaby (Luis César D'Angiolillo, 2008)

El rol de las escenas documentales se mantendrá constante a lo largo de toda la narración, pero la función de las ficcionales sumará otros sentidos a la puramente narrativa ya señalada, puesto que en algunos casos entrarán en un diálogo contradictorio con los testimonios. La segunda función reconocible consiste en la puesta en escena del aspecto

mítico del personaje, aspecto sobre el que se ocupa casi toda la segunda sección del film. Esto queda patente en la última escena de ficción antes de la falsa muerte y secuestro del personaje. En ella se representa el discurso de Arrostito en el marco del acto que organizó Montoneros en Mendoza durante la presidencia de Cámpora, y se la ubica a Díaz en el centro del plano, rodeada de otros militantes con la bandera argentina de fondo, mediante la ralentización de la imagen y con insertos de planos detalles de su mano haciendo la “V” peronista. El discurso del personaje es presentado mediante la voz *over* de la actriz, y concluye con la siguiente oración: “si el gobierno no cambia los términos del pacto social, si no libera a los presos políticos, si no termina con la represión, si no echa a los agentes del imperialismo enquistados, no habrá paz”. En esta breve escena se manifiesta la clara utilización de las herramientas de la puesta en escena ficcional –la ralentización de la imagen, el uso de la voz *over* y la actuación de Díaz– para resaltar el carácter heroico y mítico del personaje, pero es llamativo el diálogo que se establece con los testimonios presentados. Familiares y conocidos, principalmente Ana Soffiantini, comentan sobre pequeños detalles desconocidos sobre Arrostito –su debilidad por los chocolates, el hecho que lavaba y planchaba su camisa blanca todos los días y que escuchaba mucho a Zitarrosa y los Bee Gees– en un intento de presentar un retrato alternativo a la imagen mítica habitual, “los bronce” a los que se refieren los participantes, mientras en paralelo esta concepción es reforzada por la puesta en escena ficcional del film.



Norma Arrostito, La Gaby (Luis César D'Angiolillo, 2008)

La tercera y última sección del film se centra en los últimos años de la vida de Arrostito, los cuales trascurrieron clandestinamente en la ESMA, tras haber sido declarada muerta de forma falsa a través de los medios de comunicación. En esta secuencia las escenas de ficción tienen una mayor presencia, elección fundamentada por dos cuestiones: por un lado la ausencia de información certera sobre esta etapa de la vida de Arrostito, y por otro, una solución ética a la representación de los crímenes de la dictadura. Debido a la existencia de múltiples testimonios sobre la tortura ejercida a los detenidos en films previos, no se incluyen testimonios sobre esta cuestión y se zanja el problema de cómo representar tales eventos priorizando la puesta en escena ficcional. Otro cambio importante se opera en la representación a partir de esta secuencia, ya que hasta aquí los personajes en la ficción no poseían diálogos –lo que Díaz decía se presentaba mediante la voz *over* como en el ejemplo ya descrito–, y es en estas escenas que se comienzan a entablar diálogos. De todas formas, la caracterización mítica del personaje se mantiene tanto cuando habla con otros detenidos con diálogos como “yo estoy sentenciada. Voy a morir como una montonera”, a pesar de que los testimonios aledaños declaran que tenía muchas críticas hacia la dirigencia del grupo, como aquellas en las que interactúa con los militares que pasan a visitarla para denigrarla. Los parlamentos de estos son bastante similares al tono que empleaba el film de Mazure: “¿Quién diría que es ella? Tan insignificante. Tan chiquitita la muy hija de puta”, mientras que ella mantiene su postura y le demanda a su captor tres cosas: que no la violen, que la fusilen y que lo haga su captor.

En la escena final, tras el asesinato de Arrostito, el film concluye con la conjunción de la ficción y el documental en el espacio de la ESMA juntando a las actrices y a Soffiantini en un abrazo, mientras que una de ellas declara que Arrostito “fue un personaje importante. Fue un mito y me alegro que no haya retrocedido”. De esta forma se resalta la reivindicación y el sacrificio de la lucha de una generación desde el presente, pasando su legado a la siguiente en el marco de un espacio de la memoria.



Norma Arrostito, La Gaby (Luis César D'Angiolillo, 2008)

2.3 La negación de la épica y la colectividad: los documentales en primera persona y los “arrepentidos”

Como hemos podido observar en los análisis previos, la reivindicación de la figura del militante generó un proceso de heroización, sin embargo en paralelo a estas representaciones heroicas de la militancia surgen a comienzos de la década un conjunto de documentales realizados por los hijos de militantes desaparecidos. Trabajando en la mayoría de los casos con herramientas performativas, en el sentido que los directores asumen su protagonismo frente a la cámara, esta serie de films pone el acento en las historias personales moviendo del centro a los mismos militantes.

Documentales como *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000), *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) y *M* (Nicolás Prividera, 2007) generan distintos acercamientos a la temática pero mantienen dos constantes: un intento de otorgarle presencia a los desaparecidos y la discusión de los aspectos heroicos de la militancia. El primer punto es abordado según distintas estrategias performativas: *Papá Iván* lo hace a través de la lectura en *over* de una carta, *Los rubios* con la directora leyendo el libro *Isidro Velázquez* al comienzo del film y la representación de la desaparición de sus padres mediante la puesta en escena con juguetes, entre otros procedimientos, y *M* con el director proyectando una imagen de su madre sobre una pared y posicionándose al lado de ella. En este sentido, *Los rubios*,

probablemente el documental argentino más estudiado junto a *La hora de los hornos*, se asume como más performativo mientras que *M* y *Papá Iván* trabajan sobre algunas estructuras narrativas más reconocibles.

El lugar otorgado a los testimonios de militantes también varía en cada caso, descartando casi por completo su uso en *Los rubios* (con Carri dándole la espalda al monitor donde se reproduce la entrevista a una compañera de militancia de su hermana), discutiéndolos en el film de Prividera mediante mesas de diálogos, mientras que en *Papá Iván* se les concede un lugar muy importante. Estos tres documentales, que han sido considerados films de memoria, discuten en todos los casos la perspectiva épica y heroica, pero con distintos resultados: *Papá Iván* comienza con la ya icónica frase “preferiría tener un padre vivo a un héroe muerto”, sin embargo la idea que el film transmite es justamente la de un personaje heroico gracias a la fuerte presencia que tienen los testimonios, mientras que Prividera se encarga de remarcar que la desaparición de su madre tiene que ver principalmente con que no ocupaba un rango alto en la asociación, sino que era un “perejil”, por lo que la condición heroica no entra nunca en consideración.

Dadas las características performativas de estos films, y la insistencia con la que fueron analizados (Piedras, 2014; Amado, 2009; Rangil, 2007; Aguilar, 2006), nos centraremos a continuación en dos documentales recientes que también discuten esta concepción heroica a través de una focalización casi absoluta en el testimonio: *Cuentas del alma. Confesiones de una guerrillera* (Mario Bomheker, 2012) y *El diálogo* (Pablo Racioppi y Carolina Azzi, 2014).

Cuentas del alma se centra exclusivamente en la vida de Miriam P., una militante del ERP quien contó con cierta notoriedad por haber dado una conferencia de prensa en la que manifestaba arrepentimiento de sus acciones el 24 de marzo de 1976, tras haber sido secuestrada. El documental comienza con una serie de carteles que definen el surgimiento de las “numerosas organizaciones políticas que plantearon la lucha armada contra los regímenes autoritarios y dictatoriales como la salida más adecuada para transformar la sociedad, tomando como modelo la revolución cubana” y el ERP que “a partir de 1973 creó

un foco de lucha armada en los montes tucumanos, al norte del país”. Un último cartel explica el origen del título que se relaciona con la tradición judía, que profesa la protagonista, en la que los practicantes deben “asumir la responsabilidad por sus actos”. La primera imagen de Miriam es la de un recorte periodístico con el título “Confesiones de una guerrillera detenida”.



Confesiones de una guerrillera (Mario Bomheker, 2012)

En un primer momento, el documental asume una modalidad en primera persona mediante la utilización de la voz en *off* del realizador que comenta que haberla visto en la televisión en su juventud, lo había marcado profundamente y que sólo recientemente había descubierto que Miriam, de quien nadie parecía tener noticias, se encontraba en Israel. Entonces se ven imágenes desde un coche en movimiento, un zócalo indica que estamos en Israel y el relato *off* comenta que fue a entrevistar a Miriam, quien “desgranó un relato conmovedor que puso en evidencia no sólo las dificultades de abordar las experiencias y el horror del terrorismo de Estado, sino también la complejidad de lo ocurrido en los años previos y posteriores a la dictadura militar”. *Cuentas del alma* presenta a partir de este momento únicamente el testimonio de Miriam en su casa, desapareciendo la figura del realizador casi por completo del campo visual y sonoro, y sin utilizar archivos ni recurrir a otras voces.

A lo largo de su testimonio, Miriam repasa toda su vida: su infancia en Córdoba, la pérdida de sus padres de chica, sus inicios en la militancia, la adopción de las armas, su detención, el exilio a Paraguay y finalmente su nueva vida en Israel donde formó una familia. La adopción de la entrevista como recurso excluyente, presentada en un plano frontal, le otorga al personaje singularidad frente a las construcciones colectivas que venimos tratando, aspecto resaltado por la constancia con la que expresa la frase “para mí”. En su experiencia la militancia tenía que ver con la “pertenencia a un grupo”, una búsqueda que asocia con la disolución de su familia. La entrevistada parece hablar con honestidad desde el ambiente de su casa, luminoso y cálido, contestando que no recuerda mucho del Cordobazo, ya que era chica, pero que sí recordaba el impacto de la noticia del asesinato de Salvador Allende en Chile.



Confesiones de una guerrillera (Mario Bomheker, 2012)

Antes de llegar a su detención y al momento en que “manifestó” su arrepentimiento a los medios, Miriam expresa sus críticas a las dirigencias que los utilizaron como “carne de cañón” y se explaya sobre sus dudas ante su paso del PRT al ERP: “No fui leal a mí misma. Con mucha facilidad se renunciaba a la vida de la gente. El precio que se sabía que se tenía que pagar por esa revolución era la vida de mucha gente. No importa si eran policías... Yo pienso que con mucha facilidad se renunciaba a la vida”. Su secuestro se produjo tras la delación de unos campesinos y un enfrentamiento en el que fue herida de un

disparo en la espalda. A lo largo de esta sección del testimonio, en la que la cámara realiza varios *zooms* intentando remarcar pequeños detalles que acentúen los aspectos emotivos, relata rápidamente cómo la llevaron y que uno de los militares se enfureció al encontrarla porque era mujer y judía. Remarca que no la torturaron ni trataron de sacarle información y que después de un tiempo le preguntaron si estaba dispuesta a declarar su arrepentimiento. Esto entraba “en conflicto con todo lo que me habían enseñado: morir por la causa. No sé si pensé o no pensé, pero dije que estaba dispuesta a declarar”. Como mencionamos previamente, una de las posibilidades del testimonio es la de repensar eventos pasados, de ofrecer una reflexión y Miriam comenta que por más que no la hayan torturado, eventualmente reconoció que fue víctima de una violación, y que su decisión de “confesar” no puede ser considerada como tal sino que fue obligada a expresar su arrepentimiento ante los medios.

Si bien el realizador efectúa un borramiento de sus preguntas puede inferirse una en particular sobre el final del film, en el que Miriam dice tras un corte: “yo eso mismo me pregunté muchas veces y si es algo que yo también borré. No me pidieron que cuente nada, no me interrogaron, no me dijeron vení y contá”. La pregunta principal ante la experiencia de los sobrevivientes siempre se relaciona con la posibilidad de la delación, pero Miriam razona que ella no sabía los nombres de los compañeros que estaban con ella y ofrece como prueba el hecho que sus conocidos de Córdoba no cayeron.

Esta película se inscribe dentro de una serie de reflexiones, como las de Ana Longoni (2007) y Pilar Calveiro (1999), que giran en torno a si alguien que, sometido a la tortura, hubiera hablado: “¿dejaría por eso de ser una víctima de la represión ilegal?” (Longoni, 2007: 13). A pesar de que hayan tenido voz rápidamente durante el Juicio a las junta y en la redacción del informe de la CONADEP, los testimonios de los sobrevivientes casi no han tenido visibilidad. Longoni enumera cuatro hipótesis sobre el porqué de esta situación. La primera se relaciona con la muerte y que su testimonio daría cuenta de que la mayor parte de la gente que estuvo en los campos clandestinos ha efectivamente muerto y no puede darse su “aparición con vida”. La segunda tiene que ver con las estrategias de

configuración de los desaparecidos como víctimas inocentes negando su participación en la violencia política en un primer momento, para pasar a la concepción mítica heroica; en ambos casos la palabra de los sobrevivientes producía escozor al complejizar la perspectiva:

ambas construcciones (la de la victimización, la de la heroicidad), aun en su diferencia, coinciden en despolitizar lo ocurrido en tanto la primera evita reconocer o esconde la condición política, la militancia muchas veces armada de muchos de los desaparecidos, mientras la segunda sortea cualquier fisura que pueda permitir el análisis y la crítica de lo actuado, y de las ideas y concepciones que sostuvieron esos actos (Longoni, 2007: 27).

La tercera hipótesis plantea la sospecha de cómo lograron sobrevivir, si fue necesario pactar con sus torturadores, una lógica reduccionista que no considera otras cuestiones, principalmente la relación asimétrica entre el cautivo y el secuestrador. Longoni también sospecha que la posibilidad de que los sobrevivientes hablen implicaría seguramente un balance sobre las experiencias pasadas que entraría en contradicción con la concepción política posdictatorial y que la experiencia límite que atravesaron, desde cierta óptica, los habría incapacitado para ejercer una revisión. Por último, los sobrevivientes encarnan la prueba del fracaso del proyecto revolucionario, convirtiéndolo en un “no-héroe”.

El modelo narrativo es el de la biografía: el relato de Miriam no se circunscribe únicamente a su experiencia revolucionaria, sino que incluye también los eventos previos a su militancia, su exilio a Paraguay y su vida presente en Israel. La decisión de Bomheker de presentar únicamente su testimonio termina construyendo un personaje con muchas contradicciones y que cambia constantemente su condición, pasando de guerrillera a traidora, de argentina a judía, de heroína a cobarde.

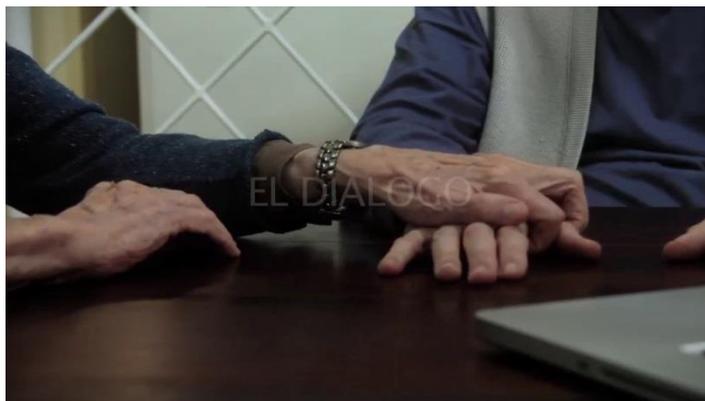
El reciente film *El diálogo* también parece ubicarse dentro de esta discusión sobre la figura del militante como héroe, pero en este caso los resultados son más endebles, tanto

desde lo ideológico como desde un punto de vista estético. El documental presenta ciertas similitudes con *Cuentas del alma*: pocos participantes, el viaje como motivo inicial y el registro de un encuentro, que aquí toma lugar durante una semana. En este caso el diálogo se entabla entre Héctor Ricardo Leis y Graciela Fernández Meijide; estos son caracterizados en placas como un “combatiente en la organización armada Montoneros hasta 1976. En 1977 se exilió en Brasil, donde se dedicó al estudio y la docencia en el campo de las ciencias sociales” en el caso del primero y de la segunda se resalta que “ha tenido una actividad destacada en la defensa de los derechos humanos. En 1976 un grupo de tareas secuestró a su hijo Pablo, quien permanece desaparecido”. Esta primera caracterización no hace mención a la discutida participación política de Meijide en la coalición Alianza para el Trabajo, la Justicia y la Educación, aspecto de carácter público que casi no puede ser obviado.⁹⁷

Los directores Pablo Racciopi y Carolina Azzi abren el film con imágenes de un viaje, las cuales representan el traslado de Meijide hasta la casa de Leis en Florianópolis, Brasil, aunque no presentan a su figura dentro del campo visual hasta avanzado el metraje. Las imágenes del país vecino se presentan como un espacio idílico frente a los conflictos de la historia argentina. Durante la charla, los realizadores van intercalando múltiples imágenes de archivo que no parecen tener relación con los tópicos que van tratando más que ser fotografías de la época, sin adoptar entonces un criterio estético coherente. La película puede dividirse en dos partes: en la primera los participantes hablan sobre el pasado y posee una carga más emotiva, mientras que en la segunda teorizan sobre el presente, en el que critican el tratamiento de la memoria del gobierno kichnerista. Durante la primera sección Fernández Meijide narra el secuestro de su hijo y Leis se quiebra y llora cuando habla de los jóvenes militantes que murieron, mientras que la cámara se detiene en sus manos aferradas. Pero el acento del film está puesto en la reinstauración de la teoría de los dos demonios por parte de Leis, y en este sentido el diálogo que da título al film no se

⁹⁷ Fernández Meijide era considerada una figura paradigmática en la lucha por los derechos humanos, y pasó a integrar el gobierno de la Alianza como ministra de Desarrollo Social. Aquí declaró que los indultos otorgados durante el menemismo eran “medidas irreversibles”, por las que el tema se encontraba clausurado.

da nunca, ya que la película le otorga la voz únicamente a éste mientras que Meijide se limita a asentir en todo momento, quedando subsumida al mero rol de víctima de los crímenes de la dictadura.⁹⁸



El diálogo (Pablo Racioppi y Carolina Azzi, 2014)

El análisis de estos films nos permite observar un diálogo con los documentales previos que reivindicaban a la militancia y buscaban construir figuras heroicas a partir del testimonio colectivo. *Cuentas del alma* y *El diálogo* trabajan de forma exclusiva sobre un personaje en entrevistas que toman lugar en un momento preciso señalado durante la representación, resaltando el carácter individual de los personajes y encarando el testimonio como una herramienta que posibilita repensar el pasado. Sin embargo, a diferencia de lo que sucede con los documentales en primera persona de hijos de desaparecidos, el valor del testimonio no es puesto en tela de juicio.

⁹⁸ Nuestro objetivo a lo largo de este capítulo es estudiar las distintas formas de representación de estas figuras, no la crítica de las lecturas políticas. Sobre *El diálogo* y este punto se recomienda la lúcida crítica de Nicolás Prividera en el sitio web *Otros cines*, en el que señala las contradicciones de la postura de Leis: “dice que el reclutamiento de menores por parte de Montoneros fue un crimen de lesa humanidad, mientras sostiene que los militares no los cometieron, ya que al asumir el control del Estado contaban con ‘legitimidad’”. Disponible en: <http://www.otroscines.com/nota?idnota=8500>

3 Los nuevos actores sociales del neoliberalismo: retratos impresionistas y arquetipos narrativos

Uno de los momentos de mayor producción del cine documental en Argentina coincidió y fue producto del estallido social y político que tuvo su máxima expresión en diciembre del 2001 con la crisis política-económica. Las medidas neoliberales adoptadas en el país desde 1976 por los distintos gobiernos condujeron a una crisis económica y de representación de los partidos políticos tradicionales.⁹⁹ Durante la segunda mitad de la década de los noventa se produjo un aumento de la desocupación, un proceso de centralización de los recursos del país en pocas manos y el empeoramiento de las condiciones de trabajo y pérdida salarial (Campione y Rajland, 2006). La implementación del *Corralito* que limitó el retiro de dinero de los bancos y una creciente inflación constituyeron los golpes finales de la etapa, generando las protestas que culminarían con la renuncia y huida del presidente Fernando de la Rúa. Ante este panorama el país llegó a los mayores números de desempleo de su historia (23% de desocupación abierta) y de pobreza (53%) en 2002.

Desde un recorrido histórico la insurrección popular de fines de 2001 ha sido interpretada como la culminación de un ciclo de rebeliones que se sucedieron en los años noventa (Campione y Rajland, 2006; Carrera y Cotarelo, 2006; Svampa y Pereyra, 2003) y que implicaron distintas formas de organización de la protesta, en el centro de las cuales se encuentran los actores sociales que trabajaremos en este capítulo. Los principales sectores que tomaron protagonismo a principios de siglo fueron los piqueteros, los trabajadores de fábricas recuperadas, los cartoneros, las asambleas barriales y clubes de trueque. A pesar de que ninguno de ellos surge en el campo social en este período sino que tienen una larga historia, sí cobran gran presencia en este momento a través de distintas estrategias: los piqueteros a través de los cortes de ruta que otorgaron visibilidad a sus protestas, los

⁹⁹ En las elecciones legislativas nacionales, provinciales y municipales de octubre de 2001 el electorado manifestó su descontento con el llamado “voto bronca”, con el 42% de los votos fueron en blanco e impugnados.

trabajadores de fábricas al borde de la quiebra gracias a la transformación de sus antiguos lugares de trabajo en espacios de disputa social, y los cartoneros debido al franco aumento de practicantes.

Los relatos que buscaron dejar imágenes del derrumbe de la sociedad argentina de entonces se multiplicaron en una gran cantidad de films, los cuales podemos dividir en dos grupos: en primer lugar los videos de cortometraje realizados por distintos grupos de documentalistas, los cuales se comenzaron a formar durante la década previa. La mayor parte de estos films, como *Un Fantasma recorre la argentina... Los Piqueteros* (Ojo Obrero, 2001), *¡Piqueteros carajo!* (Ojo Obrero, 2002), la trilogía *Control Obrero*, *La fábrica es nuestra* y *Obreras sin patrón* (Boedo Films y Contraimagen, 2002-2004), *Sasetru Obrera* (Ojo Obrero, 2003), *Mate y arcilla* (Grupo Alavío, 2003) y *Chilavert recupera* (Grupo Alavío, 2004), entre otros, funcionan como registros de la lucha por la recuperación de fábricas y de los piqueteros sin proponer una narración articuladora.¹⁰⁰ En un segundo conjunto agrupamos a la cuantiosa producción documental de corte más clásico: *El tren blanco* (Nahuel García, Sheila Pérez Giménez y Ramiro García, 2003), *Cartoneros de Villa Itatí* (Eduardo Mignogna, Ingrid Jaschek, Ana Cacopardo, Pablo Spinelli y Andrés Irigoyen, 2003), *Caballos en la ciudad* (Ana Gershenson, 2004), *Habitación disponible* (Marcelo Burd, Diego Gachassin y Eva Poncet, 2004), *Grissinopoli*, *El país de los grisines* (Darío Doria, 2004), *Memoria del saqueo* (Fernando Solanas, 2004), *Colegiales, asamblea popular* (Gustavo Laskier, 2006) y *Corazón de fábrica* (Ernesto Ardito y Virna Molina, 2008). La lucha por el trabajo de trabajadores de fábricas recuperadas, piqueteros, inmigrantes y, especialmente, cartoneros, fueron las narrativas privilegiadas durante los primeros años de la década, que cumplieron con una de las cuatro tendencias clásicas del documental reconocidas por el teórico Michael Renov (2010): “registrar, mostrar o preservar”¹⁰¹ un momento importante de la historia del país a la vez

¹⁰⁰ Un análisis sobre estos videos puede encontrarse en Basso (2007).

¹⁰¹ Las otras tres funciones del documental consisten en persuadir o promover, analizar o interrogar, y expresar (Renov, 2010).

que se buscaba otorgar la visibilidad a la lucha de distintos actores sociales con la que no contaban en los medios de comunicación masivos.

Los márgenes de la población fueron retratados de forma insistente, y las imágenes de las protestas del 20 de diciembre de 2001 y las causas que las generaron comenzaron a convertirse en un tópico común en las pantallas disminuyendo su impacto por esta misma razón. En este capítulo trabajaremos sobre la representación de dos de estos actores sociales: los trabajadores de fábricas recuperadas y los cartoneros. Hemos decidido dejar por fuera de nuestro estudio la representación de los piqueteros, el otro gran protagonista social del momento, debido a que el recorrido propuesto por los films sobre estos actores sociales no posibilita hablar de una construcción similar. La actividad piquetera fue tratada primero en los ya mencionados videos activistas del grupo Ojo Obrero, a los que siguió el mediometraje *Piqueteras* (Malena Bystrowicz y Verónica Mastrosimone, 2002). En este film se le otorga la voz a un conjunto femenino de personajes a través de una serie de entrevistas, mientras que las imágenes muestran pueblos fantasmas y registros de distintos medios que demuestran la represión policial durante las protestas. Los otros tres documentales del período se ocupan de las figuras de Maximiliano Kosteki y Darío Santillán, los piqueteros asesinados en la masacre de Avellaneda en 2002, pero en todos ellos se asumen distintas formas narrativas. *La crisis causó 2 nuevas muertes* (Patricio Escobar y Damián Finvarb, 2006) se centra a partir de una serie de entrevistas en el tratamiento de los medios de comunicación del caso, especialmente del diario Clarín que el film denuncia intentó cubrir a los responsables de los asesinatos. Los más recientes *Darío Santillán, la dignidad rebelde* (Miguel Mirra, 2012) y *Maxi Kosteki, constructor de caminos* (El Barrio TV y En Movimiento TV 2014) son biografías, pero cada uno encara a los sujetos mediante distintas aproximaciones. El film de Mirra dedica la primera sección a entrevistas a familiares y amigos que reconstruyen la personalidad de Santillán, para trabajar en la segunda mitad el fatídico episodio a través de archivos filmados por los protagonistas durante el mismo día. El segundo introduce en la primera escena a un joven militante, al que los realizadores le preguntan si sabe quién era Kosteki y si está interesado

en averiguar sobre su vida. Este personaje asume el rol de investigador, llevando adelante las entrevistas y remarcando las similitudes con el piquetero. Resumiendo, tenemos una serie de registros de protestas y entrevistas, una investigación sobre la cobertura de los medios y dos biografías a través de distintos procedimientos.

Tanto los cartoneros como los trabajadores de fábricas se definen como *trabajadores desocupados*, una aparente contradicción de términos pero que constituye “una metáfora breve y suficientemente clara en significación: asumirse como y desde el *ser trabajador* aunque se esté desempleado” (Campione y Rajland, 2006: 306). Los documentales que retratan a ambos se articulan sobre esta cuestión: la recuperación y organización del trabajo propio frente al desamparo del Estado, resaltando tanto el carácter colectivo de la lucha como la dignidad tras dicha elección. Los relatos sobre ambos actores varían entre sí, pero cada uno presenta en términos generales similitudes en las herramientas de representación adoptadas: las narraciones en torno a las fábricas recuperadas funcionan dentro de un esquema clásico, mientras que los documentales sobre cartoneros buscan retratar a la gente. Por último, nos centraremos en dos documentales que consideramos una especie de variante de relatos de sujetos golpeados por el neoliberalismo: *Bonanza (en vías de extinción)* (Ulises Rosell, 2001) y *Vida en Falcon* (Jorge Gaggero, 2004), ambos articulados en torno a la vida de sujetos extraordinarios.

3.1 La épica del trabajo: la recuperación de las fábricas

La toma de fábricas a comienzos de la década no supuso una actividad nueva, sino que pueden hallarse antecedentes en “el ciclo de luchas abierto a fines de los años sesenta hasta entrados los años setenta” (Fajn, 2004: 3), muchas de las cuales son retomadas en algunos de estos documentales. No obstante, la recuperación y puesta en funcionamiento de las fábricas por parte de los trabajadores constituyó un nuevo fenómeno social que se produjo como respuesta a la crisis argentina y que tomó gran fuerza entre los años 2000 y 2002. La búsqueda de la preservación de la fuente de trabajo generó distintas medidas de

fuerza –tomas, acampes, cortes de ruta– y la participación colectiva y democrática en la toma de decisiones conformando cooperativas de trabajo. Gabriel Fajn señala los principales obstáculos con los que estos actores sociales debieron enfrentarse:

Frente a una situación de alta incertidumbre jurídico-legal, sin acceso a capital de trabajo o a subsidios estatales, con clientes y proveedores que acarrearán deudas de los anteriores dueños y desconfían en general del nuevo proyecto, la recomposición de la capacidad productiva será un proceso lento y dificultoso en la mayoría de las fábricas, pero a la vez prioritario para la consolidación económica de la empresa (2004: 5).

En esta sección dedicaremos nuestra atención a cuatro largometrajes documentales realizados entre los años 2003 y 2014: *Grissinopoli. El país de los grisines* (Darío Doria, 2004), *Fasinpat, fábrica sin patrón* (Danièle Incalcaterra, 2004), *Corazón de fábrica* (Ernesto Ardito y Virna Molina, 2008) y *Sin Patrón. Una revolución permanente* (Juan Pablo Lepore y Nicolás Van Caloen, 2014). Estos films buscan retratar la lucha colectiva por la defensa del trabajo, motivo por el que suelen utilizar narraciones clásicas estructuradas alrededor de un conflicto central, en las que los personajes adoptan roles bien establecidos: héroes, ayudantes, opositores. Los trabajadores son representados de forma colectiva emprendiendo batallas titánicas contra sus antiguos patrones y demandando la ayuda del Estado. La actitud privilegiada en los dos primeros films por los actores es la *representacional*, en tanto las actividades de los sujetos no se encuentran motivadas por la presencia del dispositivo, sino que se trata principalmente del registro de actividades laborales y manifestaciones en distintos ambientes públicos. En el caso de los más recientes, si bien repiten la estructura de conflicto central, añaden la entrevista como recurso a la vez que sitúan a la lucha de los trabajadores en contextos globales e históricos.

El primero de estos documentales, *Grissinopoli. El país de los grisines*, constituye un ejemplo tradicional de documental observacional, tal como lo entendía el *Cine directo*, analizado previamente en la primera sección de esta tesis: no cuenta con voz *over* ni utiliza

archivos, sino que la información necesaria para que el espectador comprenda el conflicto se transmite únicamente a través de los diálogos de los personajes construyendo una narración invisible, clásica, similar a la del film ficcional. El único momento que rompe con este abordaje es el cartel con el que abre el film que contextualiza la situación del país en general con estadísticas, a la vez que introduce a estos actores, proveyendo una rápida distinción entre los héroes (trabajadores) y los vilanos (políticos). *Grissinopoli* retrata el conflicto de los trabajadores de la fábrica de grsisines del título ante el pedido de quiebra de los dueños y comienza con la misma ya ocupada, adoptando la estructura de crisis del directo: la narración se centra en la lucha por la modificación de la Ley de Concursos y Quiebras¹⁰² que les permitirá a los trabajadores hacerse cargo del funcionamiento de la empresa, y cuya resolución (favorable) estructura las escenas finales.

Las políticas aplicadas y desarrolladas en el país durante la década del '90 conllevaron a la crisis social, económica y política más profunda de la historia argentina.

A comienzos del 2002, las estadísticas oficiales indican que el 57,5% de la población vive bajo la línea de pobreza mientras que el 27,5% lo hace en la indigencia.

El cierre de miles de pequeñas y medianas empresas ha provocado la pérdida de millones de puestos de trabajo.

En este contexto, y al no encontrar otra salida posible, muchos trabajadores deciden ocupar y autogestionar sus endeudadas empresas para evitar así que estas desaparezcan.

Grissinopoli. El país de los grisines (Darío Doria, 2004)

Las dos primeras escenas son claves para la caracterización de los personajes: en la inicial, presentada previamente a los créditos, se introduce el conflicto a través del discurso de una de las protagonistas, quien recorre las aulas de Ciudad Universitaria pidiendo ayuda para el fondo de huelga ante los estudiantes¹⁰³, mientras que en la siguiente se presenta una

¹⁰² El objetivo de esta modificación consistió en permitir la “participación de los trabajadores en la recuperación de los medios de producción y la fuente laboral en caso de proceso concursal o quiebra”.

¹⁰³ Un plano detalle del apunte de uno de los estudiantes permite leer el título: “Las revoluciones como cambios del concepto de mundo”.

secuencia de montaje de las etapas de producción de los grisines, desde el amasado hasta el empaquetado final, mediante planos breves que reivindican el trabajo colectivo, aspecto remarcado por la fragmentación de los planos en los que sólo se observan manos. En estas escenas presentan personajes tenaces, dispuestos a luchar por su trabajo, pero también capaces de conseguir su objetivo gracias a sus habilidades y la actividad conjunta.



Grissinopoli. El país de los grisines (Darío Doria, 2004)

La película se desarrolla fundamentalmente en ambientes públicos: manifestaciones y marchas en las calles, los pasillos de la Legislatura Porteña y, principalmente, en la fábrica en la que se ofrecen varias escenas de discusión y trabajo. Casi no brindan datos personales de los personajes (aunque aparecen los hijos de algunos), ni son registrados en ámbitos privados, aspectos que refuerzan su carácter colectivo como agentes sociales. A pesar de esto, la carga dramática de la situación se siente en muchos momentos en los que los personajes bajan la guardia y expresan sus temores: volviendo en el subte de una manifestación una de las protagonistas se quiebra ante la ausencia de sus compañeros en la lucha, y en otro exponen sus dudas frente a las nuevas responsabilidades de manejar una fábrica:

Vamos despacio, no podemos hacer en una semana lo que no hicimos jamás. Porque nosotros nunca nos ocupamos de los precios ni de los costos. Nosotros lo único que

hicimos acá es poner el lomo para que los demás se lleven la guita. Yo me siento sin saber a quién escuchar.



Grissinopoli. El país de los grisines (Darío Doria, 2004)

Al articular su relato sobre la base de un conflicto central, la sanción de la modificación de la Ley, *Grissinopoli* le asigna roles dramáticos a los distintos personajes. El del héroe lo constituye el conjunto de los trabajadores de la fábrica: si bien se pueden señalar a protagonistas, como mencionamos previamente, no se les otorgan rasgos psicológicos ni historias personales, motivo por el que se construye un héroe colectivo. El aliado (o ayudante en términos actanciales) más importante con el que cuentan los trabajadores es el abogado, quien articula la defensa y las estrategias legales para la recuperación de la fábrica. Esta figura se encuentra diferenciada de los trabajadores por su vestimenta (un traje) e investida de autoridad, ya que todos le hacen preguntas y toman notas mientras habla. Los oponentes se encuentran encarnados por los representantes políticos, aspecto que se manifiesta en dos escenas. La principal, y más clara en este sentido, toma lugar hacia el final del film durante las votaciones en la Legislatura, en la que el diputado Julio Crespo Campos que vota en contra de la modificación da el siguiente discurso:

Difícilmente los obreros, a quienes respeto muchísimo porque yo también tengo obreros en mi compañía (abucheos) puedan de la mañana a la noche convertirse en

empresarios. A ver si me escucharon bien los obreros (abucheos), dudo que pueda un obrero convertirse de la mañana a la noche en empresario. Les recomiendo estudiar, les recomiendo hacer el análisis de costo-beneficio y sobre todo les recomiendo no usurpar esa fábrica y no tratar de implementar el derecho de expropiación por la fuerza.



Grissinopoli. El país de los grisines (Darío Doria, 2004)

A pesar de aparecer en esta única escena, esta figura adquiere un carácter simbólico como representante de las políticas neoliberales, tanto por su discurso como por su posición de empresario. La otra escena, previa a la señalada, involucra a un grupo de trabajadores que charlan en la fábrica, tomando unos mates, en la que uno se refiere a la presencia de los políticos del Partido Obrero en las manifestaciones de la siguiente forma: “para mí es más política que otra cosa. Y no creo estar equivocado, y más en estos tiempos que están corriendo. En estos tiempos que están corriendo ellos están atrás de un voto”.

Los trabajadores manifiestan desconfianza tanto de la política tradicional como de la de izquierda;¹⁰⁴ los personajes en este caso luchan exclusivamente por la defensa de su trabajo y no por motivos políticos. Por este motivo el documental concluye con una

¹⁰⁴ En Basso (2007) se ofrece una comparación entre este documental y el video *Grissinopoli. La nueva esperanza* (Ojo Obrero, 2003) en la que se remarca la participación del Partido Obrero en las luchas de los trabajadores.

secuencia de montaje después de la aprobación de la modificación que repasa varios momentos previos del film.

Fasinpat, fábrica sin patrón (2004) ofrece un retrato diferente, justamente más politizado de sus personajes, pero que posee también un objetivo principal: el no desalojamiento de los trabajadores. En este caso se trata de la recuperación de la fábrica de cerámicas Zanon ubicada en la provincia de Neuquén¹⁰⁵ y adopta una modalidad mixta que mezcla momentos de observación y archivos sobre el relato de una voz *over*. El film comienza con imágenes de la represión policial con la que se desalojó a los trabajadores de la fábrica ocupada Brukman, lo que permite agrupar a las acciones de los personajes con las llevadas a cabo por otros trabajadores. La voz *over* presenta la situación actual y la historia de la fábrica, remarcando los lazos del empresario Luigi Zanon con la dictadura y los comienzos del neoliberalismo, atravesando toda la década del noventa. Este relato nos ofrece los primeros aspectos que caracterizan a los personajes: “en octubre de 2001, oponiéndose a un masivo despido, los trabajadores de Zanon tomaron la fábrica. Desde entonces la producción se realiza bajo control de los obreros. Todos cobran el mismo sueldo”.

Al igual que en *Grissinopoli* asistimos a las distintas etapas de producción de la fábrica –mediante una similar secuencia de montaje de cortos planos detalle, remarcando otra vez la experticia de los trabajadores– y al registro de múltiples asambleas, en las que se muestra la participación colectiva mediante votaciones y que manifiestan su postura política. Estos remarcan repetidamente que muchos de los desaparecidos de la dictadura “eran obreros como nosotros (...), compañeros que marcaron un camino que pagaron con su vida” y se manifiestan en contra de los subsidios ofrecidos por el gobierno, a los que ven como un plan para dividir a la clase obrera, reivindicando su deseo de trabajar.

¹⁰⁵ La recuperación de Zanón probablemente es el ejemplo más renombrado de este tipo de prácticas y constituye el objeto de los siguientes dos documentales que analizaremos.



Fasinpat, fábrica sin patrón (Danièle Incalcaterra, 2004)

La película funciona sin protagonistas con características psicológicas, ninguno de los personajes es referido con un nombre, sino que son definidos por la situación que atraviesan y las formas de lucha que adoptan. El film adopta una cercanía absoluta con sus personajes, los cuales se desempeñan sin prestarle atención a la cámara en múltiples escenas de trabajo que funcionan a la manera de separadores entre las asambleas y manifestaciones en las que la cámara se ubica junto a los trabajadores.

En los momentos previos al desenlace, uno de los trabajadores visiblemente enfurecido exclama,

acá estamos los mismos obreros que antes le hacíamos un millón de metros a Zanon. Que éramos obreros dignos y somos obreros dignos. Hoy en día porque queremos hacer valer nuestros derechos, somos subversivos, zurdos, lo que sea (...) Tienen que dejar de sufrir nuestras familias. Tenemos dignidad. Yo prefiero morir peleando que en mi casa muerto de hambre.

Tras este discurso se produce la resolución que habilita la toma legal de la fábrica, la cual es comunicada a través de la emisión radial del programa de los obreros frente a un plano fijo que muestra a los trabajadores fichando para entrar a trabajar. Los derechos de los trabajadores triunfan entonces sobre el derecho a la propiedad privada, pero su lucha

continúa: su voz expresa que el siguiente paso es la presentación de un proyecto de ley para estatizarla.



Fasinpat, fábrica sin patrón (Danièle Incalcaterra, 2004)

La recuperación de Zanon, de ahora en más rebautizada FaSinPat (Fábrica sin patrón), es también el tema de *Corazón de fábrica*. A diferencia de los dos documentales previos, en éste no se trabaja sobre un conflicto central, sino que la lucha de estos actores es puesta en contexto con las distintas luchas obreras de la historia argentina. Al remarcar la apertura de la fábrica durante la dictadura, los realizadores hacen “un estado de la situación obrera en ese período, mencionando no solo la reducción del salario real, sino también el colaboracionismo golpista de empresas como la Ford o Mercedes Benz” (Gionco, 2010: 624), y a medida que avanza el relato se señala la primera experiencia piquetera en 1996 ante el cierre de YPF, los asesinatos de Kosteki y Santillán y del docente Carlos Fuentealba. En este último caso se exponen imágenes de los trabajadores en protestas, remarcando el carácter comprometido de los trabajadores y las distintas luchas que emprenden.

Los mecanismos de producción son expuestos una vez más al espectador, esta vez con una visita escolar como marco, con un personaje que asume el rol de guía para los niños. En esta escena inicial se relata su lucha y concluye el discurso con la frase, “Zanón es del pueblo, porque se hizo con recursos genuinos de la provincia”. Sobre las imágenes que presentan a los sujetos trabajando se escuchan sus voces en *off* que rememoran la época

en que los explotaban. El documental retrata la participación de los trabajadores en múltiples disputas laborales, en este sentido Ardito y Molina reconocen que “el personaje no es uno solo. Es el colectivo, el grupo de trabajadores. La cocina, la carpa de ventas, la reunión de coordinadores, el taller mecánico, los hornos, el refrigerio... en todos lados pasa algo y es simultáneo. Es como ver una novela pero con la fuerza de que los actores son los trabajadores y los hechos, reales”¹⁰⁶.

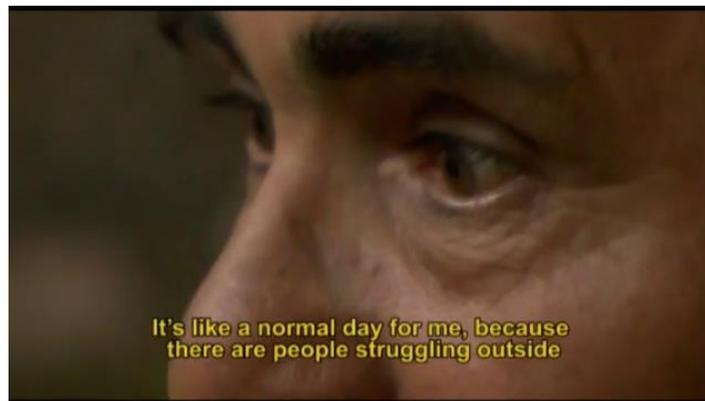


Corazón de fábrica (Ernesto Ardito y Virna Molina, 2008)

Los testimonios de los personajes son presentados a través de breves planos que fragmentan los rostros y que desaparecen rápidamente, dejando sus voces en *off*, lo que dificulta en muchos casos el reconocimiento de los personajes, favoreciendo el retrato colectivo. Este personaje funciona también de forma simbólica gracias a la constante contextualización con múltiples luchas mediante placas y distintas imágenes de archivo, “en un intento de unir el caso particular con un panorama general de lo que ocurre en la sociedad” (de la Puente y Russo, 2012: 227). El título del documental también funciona en sentido metafórico, el cual es articulado por uno de los personajes que explica, mientras se alterna con imágenes de protestas, “Es un día normal para mí. Porque la gente está peleando afuera y yo estoy peleando adentro para seguir produciendo. Son los hornos, está

¹⁰⁶ Declaraciones tomadas de la página: <http://www.virnayernesto.com.ar/VYEART21.htm>

quemando las 24 horas, no se para para nada, por eso se le llama Corazón de fábrica”. La lucha de los trabajadores, como la fábrica, no se puede detener.



Corazón de fábrica (Ernesto Ardito y Virna Molina, 2008)

Por último, es importante remarcar que la lucha de estos actores no es idealizada, sino que se marcan algunas fisuras, principalmente generacionales entre los más jóvenes que no están convencidos de algunas de las decisiones tomadas y otros momentos en los que se hace hincapié en las formas en que su lucha hace mella en las relaciones familiares, ligando los ámbitos públicos y privados.

El documental más reciente sobre fábricas recuperadas es *Sin Patrón. Una revolución permanente*; film que guarda similitudes con el de Ardito y Molina, en tanto propone un marco que excede la historia específica de las fábricas en que se centra. Si *Corazón de fábrica* efectuaba un recorrido por las distintas luchas obreras del país, en *Sin Patrón* la primera sección se ocupa del repaso de la explotación capitalista, para lo que utiliza dos recursos: un relato *over* (narrado por una curiosa voz española) y con imágenes de archivo que incluyen imágenes de los films precedentes. Articulada en torno a “capítulos” temáticos introducidos mediante carteles (“El pasado bajo patrón y la burocracia sindical”, “Control obrero de la producción”), el film descarta el enfoque observacional de los dos primeros documentales para pasar a presentar entrevistas frontales de los trabajadores, filmadas en su lugar de trabajo.



Sin Patrón. Una revolución permanente (Juan Pablo Lepore y Nicolás Van Caloen, 2014)

El aspecto novedoso con respecto a los personajes en este caso es que se construye un sistema doble al centrarse en dos fábricas: FaSinPat y la planta gráfica Madygraf (ex Donelley). La lucha de los primeros es presentada como el modelo a seguir, tanto desde el discurso en *over* –“los obreros de FASINPAT son un ejemplo de este movimiento extendido de fábricas ocupadas por sus trabajadores que llevan más de 13 años de lucha” – como desde las entrevistas – “era impresionante entrar a esa fábrica sin patrón y ahora yo vengo a laburar a mi propia fábrica sin patrones (...) coordinaron con los movimientos de desocupados, con los docentes, con el barrio, con diferentes organizaciones antiburocráticas (...) para nosotros es un ejemplo de lucha, de la coordinación”–.



Sin Patrón. Una revolución permanente (Juan Pablo Lepore y Nicolás Van Caloen, 2014)



Corazón de fábrica (Ernesto Ardito y Virna Molina, 2008)

Del análisis de estos documentales se pueden observar múltiples elementos comunes, en primer lugar el trabajo cercano con los sujetos, los cuales, salvo por las escenas de entrevistas, desarrollan sus actividades de forma natural como si la cámara no se encontrara presente, pero sin introducirse en los ámbitos cotidianos y las historias personales. En los dos primeros casos se articulan narraciones clásicas en torno a un conflicto central, mientras que *Corazón de fábrica* retrata a los mismos personajes en múltiples situaciones de conflicto interno, pero siempre decididos a mantener su lucha. Por último, podemos señalar que los cuatro documentales concluyen con un triunfo legal de los trabajadores: en *Grissinopoli* la modificación de la ley, en *Fasinpat* el retorno al trabajo tras la amenaza de desalojo, en *Corazón de fábrica* es la organización de un festival con la presencia de la banda de rock La renga, mientras una serie de carteles anuncian que la fábrica fue expropiada definitivamente en 2012 y los trabajadores son legalmente los dueños de la misma, y *Sin Patrón* combina las conquistas de ambas fábricas (media sanción en la expropiación de Donnelley y la estatización de Zanón), concluyendo de la misma forma que el documental anterior, con un discurso de los trabajadores y un recital de Ska-P.

3.2 La dignidad del trabajo: sobre los cartoneros

Los antecedentes del cartoneo lo constituye el cirujeo, de quienes se consideraba que “recurrían a la recolección de residuos ya sea porque eran delincuentes o porque estaban enfermos y no conseguían otros trabajos. Eran vistos como pobres infelices” (Perelman, 2010: 53). Esta tarea estigmatizada durante décadas comenzó a incrementarse debido principalmente al desempleo y la precariedad laboral, construyendo “un nuevo sujeto social llamado ‘cartonero’, al que desde la crisis se le asocian funciones ligadas al ‘reciclaje y la recuperación’ de desechos, y a partir de cuya emergencia se sancionan políticas públicas, que intentan incorporarlo a la gestión oficial” (Paiva, 2013: 151). El estallido de la crisis le otorgó valores positivos al cartonero, pero no se pudo “fijar un criterio definido en torno a su figura y al perfil de su labor, constituyendo un sujeto social que hasta hoy continúa con un estatus difuso en la estructura social. Concretamente, ¿qué es un cartonero en la mirada social? ¿Un pobre, un trabajador, un recuperador o un marginal?” (Ibíd. 156-157).

Los documentales que se articulan alrededor de las vidas de los cartoneros persiguen como principal objetivo visibilizar a estos actores sociales, y para esto suelen exhibir estructuras y aproximaciones similares. En términos generales estos documentales trabajan con una retórica asociacional (Plantinga, 1997: 210), en la que se agrupan a diversos personajes remarcando semejanzas, un tipo de organización que no requiere estructuras férreas, sino que se asocia a narraciones más flexibles. No obstante las historias y los personajes varían, es posible reconocer un patrón en todos estos casos que consiste en una breve escena introductoria, en la que se combinan datos estadísticos en placas escritas con imágenes del estallido de los últimos días del año 2001; a esta introducción le sigue el registro de las actividades diarias de los actores escogidos, entramadas con breves entrevistas en las que reflexionan sobre su situación, sueños y ambiciones. Estos documentales favorecen una mezcla de entrevistas con una actitud observacional, en la que se efectúa el borrado de las huellas del equipo de filmación del campo visual a la vez que se descarta la utilización de relatos mediante la voz *over* confiando en que las imágenes

hablen por sí solas, un rechazo que, hemos ido observando, es habitual en la mayor parte de la producción documental del período



El tren blanco (Nahuel García, Sheila Pérez Giménez y Ramiro García, 2003)

El primer ejemplo del período en el que se presenta el cirujeo y en el que podemos reconocer la mayoría, pero no todas, de estas características es *Dársena sur* (Pablo Reyero, 1997). Se trata de un documental previo a la explosión del 2001, y por lo tanto no sólo no aparecen las recurrentes imágenes del cacerolazo, sino que tampoco se recurre a las placas con datos y las medidas políticas y económicas que contribuyeron a la situación retratada. *Dársena Sur* se articula alrededor de la vida de tres sujetos: El Negro, Liliana y El Ruso. El caso que nos interesa trabajar aquí es el primero, ya que es el único de los tres que oficia de cartonero, o ciruja si adoptamos la terminología de ese momento.

Como hemos mencionado, aquí no se inicia la narración con registros de protestas ni datos presentados mediante placas, sino que Reyero realiza un paneo que presenta dos visiones de la ciudad, primero las fábricas e industrias (sobre las que se imprime el título del film) hasta llegar a los alrededores del polo petroquímico de Dock Sud donde se ubican los sujetos.¹⁰⁷ A partir de esta contraposición visual se articula de forma rápida y eficaz la temática del documental: los ámbitos ocultos de la ciudad. La siguiente imagen lo presenta al primero de los protagonistas ordeñando una vaca con un zócalo con su nombre (El Negro). Los ambientes que habitan (rodeados de animales y chatarras) son presentados en

¹⁰⁷ Esta forma de presentación es más similar a la de los films que analizaremos en el siguiente apartado.

toda su precariedad mientras los personajes lo recorren, y la historia de vida del Negro se revela mediante la entrevista a terceros.



Dársena sur (Pablo Reyero, 1997)

Las siguientes escenas presentan al protagonista en sus actividades diarias, a bordo de una carreta recogiendo “alguna porquería que le sirva”, principalmente chapas. A medida que avanza en su recorrido, va exponiendo sus ideas y sentimientos, en los términos actorales que hemos manejado se trata de una mezcla de actitudes presentacionales (sus monólogos para la cámara) y representacionales (las actividades que efectúa normalmente). El Negro se muestra feliz en todo momento, caracterizado por una sonrisa constante en casi todos los planos, y declara que no se imagina un cambio en su vida a través de frases como “nunca salimos a buscar trabajo y no creo que lo consigamos tampoco”. Mientras avanza en su carreta pasan frente a un edificio y se expresa sobre sus deseos: “Me gusta la

tranquilidad, la naturaleza. No viviría por nada en un departamento de esos. Todo cerrado en un departamento de esos (...) Hacés de cuenta que estás en una cárcel ahí adentro”.

Ante este diálogo, que refleja una naturalización del personaje de su situación, el documental vuelve al asentamiento y le otorga la palabra a su madrastra que denuncia la contaminación del agua del Río de la Plata en la que las fábricas tiran sus residuos y que ellos toman. El film parece señalar así una diferencia generacional entre los personajes más grandes que articulan denuncias y el joven que entiende a la pobreza como heredada y perpetua. El episodio de este personaje finaliza con el padre del Negro ubicado en las orillas del Río otorgando un discurso a la cámara en el que lamenta la ausencia de futuro para su hijo:

todo lo que estaba a mi alcance se lo enseñé. (...) Hoy realmente no vale nada nada. No podés ni andar de ciruja, porque si va de ciruja mi hijo, tal vez por vagancia lo lleva la autoridad. Y cuando está allá adentro le piden el cuil como trabajador independiente. Un ciruja es un trabajador independiente. Entonces cómo no te vas a sentir mal (...) ¿Te vas a sentir bien? ¿Qué persona se siente bien? Vivimos laburando para subsistir.

A lo largo de este monólogo, Reyero alterna con imágenes de la *city* porteña, que se mantiene indiferente a su situación; de forma similar, los personajes se encuentran aislados durante todo el film, sin compañía salvo por la de su familia.¹⁰⁸ Este sí es un punto que marca una diferencia con respecto a los documentales de los que nos ocuparemos a continuación, marcados por la presencia de multitudes.

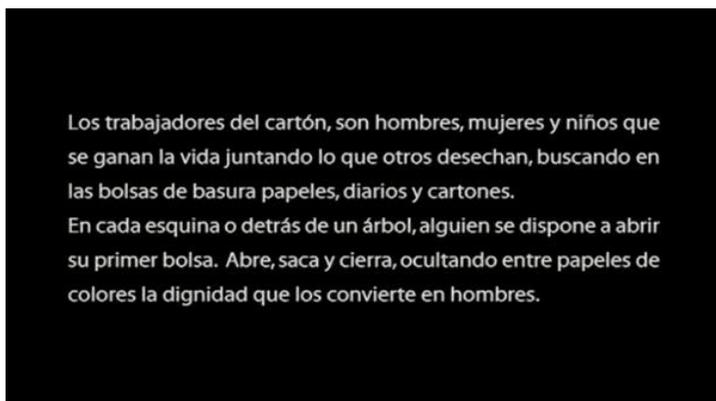
A partir del año 2003 comenzaron a estrenarse una gran cantidad de documentales centrados en la actividad de los cartoneros, que incluyen tanto realizaciones para cine como para televisión, de origen nacional e internacional.¹⁰⁹ Una de las más renombradas es *El*

¹⁰⁸ Este es el momento de mayor denuncia de un film que historiográficamente ha sido considerado como uno de los primeros ejemplos del Nuevo Cine Argentino, movimiento caracterizado por una supuesta apoliticidad, aspecto que retomaremos en el siguiente apartado.

¹⁰⁹ El interés internacional por estos actores sociales se ve reflejado en los documentales *Cartoneros* (Ernesto

tren blanco –coproducción española que participó en el Festival de Berlín– que, si bien reproduce muchas de las características que hemos señalado en *Dársena sur*, suma una serie de procedimientos que probarán ser casi ineludibles en futuras realizaciones.

El tren blanco se inicia con los eventos del 20 de Diciembre de 2001, presentados mediante una combinación de placas e imágenes de las protestas que culminan con la reproducción de un informe periodístico en el que se anuncia la renuncia del presidente De la Rúa. El propósito de esta pequeña secuencia es explicar las razones del porqué del incremento del número de cartoneros. Los múltiples carteles sobre fondo negro, que presentan una serie de estadísticas, definen a los cartoneros como “trabajadores del cartón” y añaden que “esta es la historia de muchos hombres. Es la historia de un país”. De esta forma, antes de presentar a los sujetos que darán testimonio, ya se los ha definido en dos sentidos: por un lado como trabajadores, aspecto que resaltan la mayoría de los personajes, y por otro, como figuras simbólicas (o nominales) de un país en ruinas.



El tren blanco (Nahuel García, Sheila Pérez Giménez y Ramiro García, 2003)

A pesar de que no presenta un conflicto en términos narrativos clásicos sobre el cual articular el relato, sí se encarga de construir un pequeño marco para otorgar coherencia que consiste en la jornada laboral de los cartoneros: el film comienza con los sujetos abordando

Livon-Grossman, 2006) y *Los cartoneros* (*The Cardboard People*, Michael McLean, 2006), producciones alemana y norteamericana respectivamente no estrenadas en nuestro país.

al tren blanco del título¹¹⁰ en las primeras horas de la jornada y concluye con su retorno a la noche con los materiales recolectados. No obstante este recorte, las imágenes que retratan el trabajo de los cartoneros son todas nocturnas, por lo que el marco funciona de forma poética más que narrativa.¹¹¹



El tren blanco (Nahuel García, Sheila Pérez Giménez y Ramiro García, 2003)

La presentación de los personajes toma lugar tras el abordaje del tren, y consiste en una serie de testimonios para la cámara durante el trayecto. Frente a una serie de planos

¹¹⁰ El tren blanco fue un servicio especial de la empresa Trenes de Buenos Aires (TBA) que funcionó entre los años 2001 y 2007 exclusivo para el uso de cartoneros, quienes accedían al mismo mediante un abono quincenal. Este tren no poseía asientos con el objetivo que pudieran viajar con los carros. A partir de 2008 sólo se brinda un servicio en la Línea San Martín.

¹¹¹ En este sentido, podría relacionarse con las sinfonías urbanas de las décadas del veinte que presentaban un día en una ciudad: *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, Walter Ruttmann, 1927) o *El hombre de la cámara* (*Chelovek s kinoapparatom*, Dziga Vertov, 1929) incluso en los últimos años se puede notar un resurgimiento de esta modalidad en varios films como el cubano *Suite Habana* (Fernando Pérez, 2003), y los argentinos *Centro* (Sebastián Martínez, 2010) y *Un día en Constitución* (Juan Dickinson, 2011).

detalle que describen al tren y los objetos de los sujetos, se introduce primero una voz en *off* que rápidamente toma cuerpo:

Mi nombre es Alcides Felipe Mussi. Hace casualmente tres años que estoy acá, como quien dice, viajando en este tren. El cual más que darme de comer me da una posibilidad de tener algo en mi vida. El tren blanco es el que le da de comer a miles de personas que tienen que trabajar una semana entera para pagar un mensual o un quincenal. Pero hay otras personas que dicen: “Ah, ese tren blanco es el que trabaja con todos los cirujas”, y así nos llaman. Pero ser ciruja es un trabajo, no es nada más ni nada menos.

A lo largo del documental se retratan a nueve personajes, para los cuales se repite este mecanismo de presentación –testimonios en voz en *off* primero con nombre y apellido, y luego primeros planos de sus rostros–; las voces de los cartoneros son las únicas escuchadas. Una vez que descienden del tren se registra la labor de los sujetos que alterna con distintos testimonios en los cuales articulan la defensa de su actividad como un trabajo; de esta forma nos encontramos ante una primacía de la actitud presentacional, en tanto la actitud de los sujetos manifiesta en todo tiempo conciencia de la situación de filmación. En sus testimonios los sujetos plantean que la única alternativa al cartoneo en el momento parece ser el delito, por lo que deciden salir a recolectar: “Es más lindo laburar así que salir a robar. Solamente uno tiene que tener vergüenza para robar, pero para salir así a la calle no”. La caracterización de los personajes, articulada principalmente a través de sus palabras, refuerza la identidad positiva mediante la valorización del trabajo y la importancia de la familia.



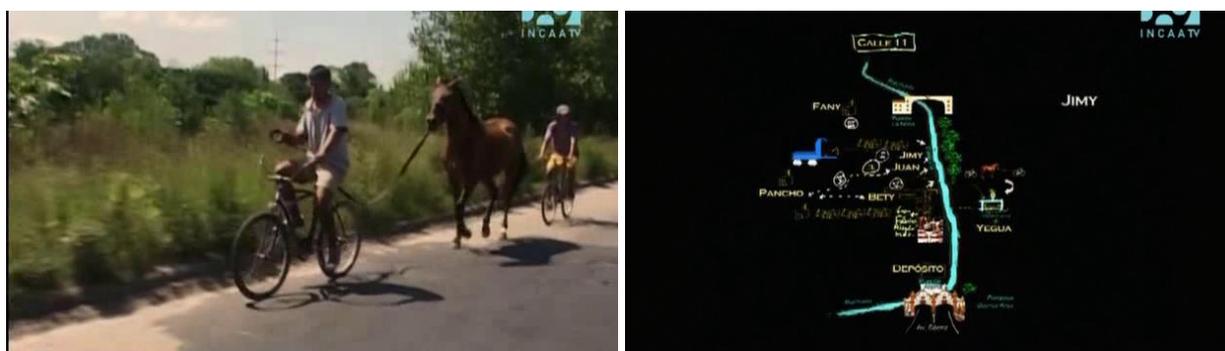
El tren blanco (Nahuel García, Sheila Pérez Giménez y Ramiro García, 2003)

A diferencia del retrato ofrecido en *Dársena sur*, en el que se sugería un estado de pobreza de origen, aquí se trata de la desintegración de una clase social; en sus testimonios los sujetos se refieren constantemente a sus antiguos empleos: carpinteros, empleadas domésticas, peluqueros, etc. Al respecto, el penúltimo bloque de testimonios –el más emotivo del documental en el que los planos se cierran lo más posible sobre los rostros– gira alrededor de sus esperanzas con respecto al futuro. El deseo que expresa la mayoría es volver a conseguir trabajo en sus profesiones, es decir una restitución de su clase. Sin embargo, el documental concluye con una operación cuyas implicancias seguramente pasaron desapercibidas para los realizadores, pero que traicionan los deseos expresados por los personajes: las imágenes finales en las que personajes retornan en el último tren coinciden con las presentadas al inicio, incluso repiten su orden, sugiriendo una circularidad y, por ende, la imposibilidad de salir de esta situación.



El tren blanco (Nahuel García, Sheila Pérez Giménez y Ramiro García, 2003)

En *Caballos en la ciudad* la directora Ana Gershenson propone un recorrido por la ruta de cuatro cartoneros (y sus familias) con carro a caballo desde Valentín Alsina hasta Capital Federal. Aquí también se recurre al registro de las actividades de los personajes como núcleo temático, quienes desarrollan sus tareas de forma habitual favoreciendo un estilo observacional. Pero en vez de presentar como en *El tren blanco* sus testimonios hablando frente a cámara, los personajes expresan sus ideas mediante el uso de la voz en *off*. Estos relatos funcionan independientemente de las imágenes expuestas, y en ellas se refieren a algunos de los tópicos mencionados en el documental anterior, principalmente la defensa de su actividad como un trabajo, pero también la importancia de la educación en el futuro de sus hijos, los peligros a los que se enfrentan (tanto de la policía como de delincuentes), y el valor que le otorgan a los caballos que les permiten llevar a cabo su trabajo. La presencia de los caballos marca un punto divergente entre ambos films: el tren funciona como un elemento de segregación, la formación es utilizada únicamente por los cartoneros mientras que el resto de los pasajeros usan otras, entretanto el caballo es una especie de nexo entre lo rural y lo urbano, el paso que estos actores realizan todos los días al cruzar el Puente Alsina. Uno de los episodios del film consiste en el viaje que uno de los personajes realiza para llevar a su caballo al veterinario: “tener un carro es para un pobre lo mismo que tener un coche para un rico” exclama en un momento.



Caballos en la ciudad (Ana Gershenson, 2004)

El film no posee voz *over*, ni utiliza placas con estadísticas a diferencia del film anterior, sino que la información necesaria es transmitida por los personajes. El documental

se divide en siete episodios, los cuales son distinguidos mediante un doble proceso: el dibujo de un mapa que señala los lugares donde transcurren todos los episodios y los nombres de los protagonistas, y una serie de separadores con imágenes de archivo de represión policial. Estas escenas de violencia constituyen una segunda línea narrativa que permite distinguir el retrato de los personajes de la denuncia. Compuesto exclusivamente por archivos, en estas escenas se narran los conflictos en torno a la prohibición de los carros de “tracción a sangre” por las calles de Capital Federal, y la represión que sufrieron los cartoneros cada vez que debían cruzar el Puente Alsina. Las entrevistas televisivas presentadas le otorgan la voz a estos sujetos y sus defensores, resultando particularmente elocuente el discurso de un cura villero que expone la situación así: “la gente está trabajando, la gente quiere mantener a su familia. Entonces, si no hay fuentes de trabajo no podés exigir que no salgan con el carro a levantar los residuos que deja la ciudad”. Esta situación concluye favorablemente para los cartoneros cuando se les otorga luz verde para ingresar a la Capital antes del último episodio. Este consiste en el traslado y la entrega de todos los materiales recolectados en un depósito y permite observar la masividad que ha alcanzado esta línea de trabajo.



Caballos en la ciudad (Ana Gershenson, 2004)

Podemos observar entre estos films múltiples similitudes; en primer lugar se trata en ambos casos de combatir una paradoja: otorgar visibilidad a sujetos que no están ocultos debido a que desarrollan sus actividades en espacios públicos, pero que no cuentan con una

voz que haya sido difundida y que son objeto de represión.¹¹² Para ello se decide otorgarles la palabra a los personajes, renunciando a la voz *over*, ya sea mediante el testimonio directo a cámara o el relato en *off*. Una de las cuestiones centrales al tratar con estos sujetos es la dimensión ética; la representación de personas en situación de pobreza corre el riesgo de caer en un miserabilismo, y en este punto *El tren blanco* y *Caballos en la ciudad* difieren radicalmente en sus puestas en escena. En el primero se trata de una cámara que busca detalles en todo momento, deteniéndose en los carros derruidos y los sujetos que revuelven la basura en ambientes nocturnos, mientras que *Caballos en la ciudad* trabaja con el registro de actividades principalmente diurnas y cierta búsqueda estetizante; el documental incluso abre con un prólogo en el que se comparan obras de arte con los elementos de trabajo de los cartoneros. Si puede acusarse a un film de caer en un extremo, es posible argumentar lo mismo con respecto al otro.



Caballos en la ciudad (Ana Gershenson, 2004)

El otro eje espinoso tiene que ver con la “tradición de la víctima”, vista en la primera sección de esta tesis y que se remonta a John Grierson, según la cual el sujeto sirve meramente de ilustración de un problema. Aunque en ambos films se les otorga la palabra a

¹¹² “En una primera etapa los diferentes medios empezaron a tratar el tema desde sus diferentes ámbitos: describieron el perfil de los cartoneros y los múltiples aspectos derivados de su actividad, la suciedad de las calles, el negocio de los intermediarios, el robo de placas en monumentos públicos y de cables telefónicos, el trabajo de las asambleas barriales, los abusos policiales, la legislación, el reclamo de las empresas de recolección por la disminución del peso de la basura, el Tren Blanco, las propuestas de los candidatos, la opinión de los vecinos, entre otros; y reclamaron a las autoridades medidas destinadas a regular la situación” (Andrada, 2005: 69)

los sujetos, quienes resaltan una y otra vez que su actividad constituye un trabajo digno, en el caso de *El tren blanco* los personajes terminan constituyéndose como víctimas en la tradición griersoniana precisamente por el final circular que hemos mencionado, pero también por un cierto regodeo e insistencia en la situación de carencia.

En los años venideros a estos documentales, los cartoneros dejaron de ser representados con frecuencia, hasta el estreno de *Yatasto* (Hermes Paralluelo, 2012), film que asume una aproximación observacional a su tema. Entre las particularidades de este documental podemos mencionar que se trata de una producción cordobesa y que constituye un exponente que se corre de los tópicos hasta aquí mencionados. El documental trata sobre la vida de tres chicos en un barrio de la periferia de Córdoba que ofician de cartoneros (o *carreros* como son denominados en la provincia) y, si bien se provee visibilidad a estos sujetos una vez más, aquí no se recurre a entrevistas sino que se intenta introducir al espectador en sus actividades cotidianas, poniendo el acento en los aspectos emotivos.¹¹³ El film abre con una imagen en negro que comienza a iluminarse lentamente con la fogata que los chicos hacen, develando su mundo al espectador.



Yatasto (Hermes Paralluelo, 2011)

El afán estético que se podía señalar en *Caballos en la ciudad*, es llevado al límite en *Yatasto* que se compone de planos fijos, que mantiene en algunos momentos distancia y

¹¹³ En una entrevista a los productores del film explicaban que “por lo general se ve al carrero como el sujeto intruso que se mete a la ciudad y que puede ser un personaje peligroso, un ladrón, alguien que te desparrama la basura, que entorpece el tránsito, que trata mal a los caballos...” (López Seco y Asís Ferri, 2012: 138).

en otros una llamativa cercanía con los sujetos, y de *travellings* sobre la carreta de los nde poner la cámara arriba de un carro y mostrar cómo se observa el mundo desde allí. Este plano se repite a lo largo de múltiples secuencias enmarcando a los tres chicos protagonistas (Bebo, Pata y Ricardo) o alguna variación de ellos con familiares y fue logrado mediante el montado de la cámara sin un operario. De esta forma se consigue una imagen no lograda hasta el momento, a la vez que permite acceder a una actuación naturalista de los chicos, quienes continúan trabajando y jugando espontáneamente.



Yatato (Hermes Paralluelo, 2011)

Las formas de trabajo que ocupaban una importante parte de los documentales previos dejan lugar a los retratos individuales: uno de los chicos tiene un padre alcohólico que se deshizo del caballo de su hijo, mientras que el más pequeño y carismático de los personajes, Ricardito, recibe los consejos de su abuela a lo largo de las jornadas laborales. En estos momentos aparece retratada la inmovilidad social y la infancia negada que

atraviesan los personajes: Ricardito le comenta a su abuela que quiere ser *jockey*, pero ella le señala que carrero y *jockey* son dos cosas distintas mientras continúa transmitiendo sus saberes de una forma amorosa. El chico comienza a hacer morisquetas en este instante, asumiendo por primera vez su carácter infantil. Las historias familiares ocupan un lugar central en el film, pero no son reveladas en grandes escenas dramáticas, sino que se pueden inferir a partir de los diálogos. En una conversación de Ricardito con su hermana en la casa, ésta le espeta que debería estudiar y no pasar tanto tiempo con sus amigos en la carreta:



Yatsto (Hermes Paralluelo, 2011)

- *Hermana*: ¿Qué tiene la calle?
- *Ricardito*: Acá adentro no me gusta. Podés divertirte, irte al río.
- *Hermana*: No, no es lindo. Ricardo.
- *Ricardito*: Sí es lindo. Podés ganarte una monedita. Podés salir en el carro Vos te quedás aquí encerrada y no tenés libertad. Tenés que salir, chiquita, a la calle.
- *Hermana*: No, porque primero está el estudio.
- *Ricardito*: No, al estudio yo lo dejo. El estudio lo dejo para mierda, p'a el *ocote*.
- *Hermana*: A vos no te gusta estudiar.
- *Ricardito*: A mí nunca me gustó.
- *Hermana*: Ya sé que nunca te gustó, sos igual al papi vos.
- *Ricardito*: Sí, soy igual que el *pá*: burro.

La ausencia paterna se revela en estos momentos en los que Ricardito es retratado con su abuela y con su hermana, pero nunca con su padre, con quien supuestamente emprenderá un viaje. La hermana incluso lo ayuda a prepararse para el viaje y le dice “no tenés que dejar que chupe el papi”.

Yatasto trabaja a partir de un doble objetivo: revelar el mundo de la pobreza sin ofrecerlo como un ambiente exótico o naturalizarlo. De ahí que se opere con una cámara por momentos distante pero siempre ubicada de frente a sus sujetos, que se encuentra fija (incluso en los travellings) sugiriendo una problemática ausencia de horizonte. Los personajes retratados en el film no son pensados como estereotipos, sino que buscan un naturalismo que no niegue su singularidad ni el carácter infantil que su condición parece negar.

3.3 Sobre sujetos extraordinarios, arquetipos y estructuras clásicas

En este último apartado trabajaremos de forma conjunta dos documentales que, si bien se inscriben dentro de esta temática, ensayan nuevos acercamientos al articular sus relatos alrededor de personajes sumamente excéntricos apelando a estructuras narrativas clásicas que permiten otorgarles a los personajes valores arquetípicos. Los documentales *Bonanza (en vías de extinción)* y *Vida en Falcon* fueron señalados en su estreno por la crítica local como sendos ejemplos de que las supuestamente otrora marcadas fronteras entre el documental y el cine de ficción comenzaban a borrarse. Para ello se apelaba principalmente a la excepcionalidad de los sujetos representados y el hecho que los realizadores de los films, Ulises Rosell y Jorge Gaggero respectivamente, habían participado en la mítica primera entrega del film colectivo *Historias Breves* (1995), puntapié inicial del Nuevo Cine Argentino.¹¹⁴ A pesar de que puede ponerse en tela de

¹¹⁴ El Nuevo Cine Argentino (NCA) de los años noventa supuso un “nuevo régimen creativo” (Aguilar, 2006: 14), que marcó un quiebre en la historia de la cinematografía nacional en términos tanto de producción como estéticos. *Historias breves* suele considerarse como uno de los antecedentes debido a la participación de

juicio la idea de que es un atributo exclusivo del documental de estos años la mixtura con la ficción, sí puede afirmarse que la representación que estos films ofrecen de la pobreza y la villa no cuenta con antecedentes directos en la cinematografía argentina, principalmente debido a que su objetivo no es pronunciar una denuncia sino articular relatos en torno a vidas curiosas. El análisis de estos dos films se centrará entonces en las estructuras narrativas propuestas, la construcción de los personajes y las formas en las que el contexto social se desliza dentro de las representaciones.

El primero de los documentales, *Bonanza (en vías de extinción)*, retrata el día a día de las vidas de la familia del personaje del título, Norberto “Bonanza” Muchinski y sus dos hijos. Ubicados en la periferia de la ciudad de Buenos Aires, la familia vive de oficios varios que incluyen, pero no se limitan exclusivamente, a la caza y venta de animales, venta de chatarra y ciertos favores políticos.

La película abre con el protagonista narrando para la cámara, ubicado en una autopista, la anécdota de un antiguo robo en el que participó. A esta breve escena siguen otras dos que presentan a sus hijos: Norberto y “La Vero”, sus nombres insertos en la imagen a través de zócalos, el primero desguazando un coche y vendiendo las partes, y la segunda jugando con unas amigas en una camioneta abandonada. Estas introducciones marcan el tono de la película y las historias que se contarán, presentando a personajes joviales que juegan y trabajan entre escombros, a la vez que establecen una relación de complicidad con la cámara, con el jefe de familia relatando la historia directamente a la misma y el hijo haciendo un gesto cómplice después de efectuar su venta. La presencia de estos momentos indica que la actuación de los sujetos oscila entre la actitud representacional y la presentacional (Waugh, 1984), aspecto de suma importancia ya que es otro de los puntos que la crítica local remarcó para justificar la mezcla entre la ficción y el documental, observación errónea dado que ignora tanto estos múltiples momentos de

futuros realizadores de gran renombre del NCA, entre ellos Lucrecia Martel, Adrián Caetano y Daniel Burman.

conciencia de los actores a la vez que supone que la observación pura es uno de los fundamentos del documental.



Bonanza (en vías de extinción) (Ulises Rosell, 2000)

En términos generales, el personaje en el documental se define en parte gracias a sus objetos y los espacios que transitan y este film es ejemplar en este sentido, por lo que nos detendremos sobre este punto. El espacio representado, la villa, resulta casi irreconocible para el espectador, pues no cuenta con carteles que informen su ubicación ni es posible reconstruir la misma a través de los diálogos que mantienen los personajes. En las entrevistas al realizador con motivo del estreno, aclaró que los lugares pertenecían a la ciudad de La Plata, pero que fue una decisión consciente presentarlo como un “territorio imaginario” (Noriega, 2000: 45) para poder diferenciarlo de las imágenes más habituales de la villa que propone el cine argentino. Este es uno de los motivos que distingue al film de los documentales de la época, ya que no otorga un contexto social, no piensa a los

personajes dentro de una estadística ni intenta explicar las razones por la que se encuentran en tal situación. David Oubiña resume el riesgo de esta posición:

[el director] olvida las precarias condiciones de subsistencia, la perversa red de estancamiento social y los crueles sistemas de exclusión; solo ve allí héroes románticos o personajes ejemplares, confundiendo sus tácticas de supervivencia con elecciones de vida. Los protagonistas, entonces, pierden su condición de víctimas (2013: 45).

Las aventuras registradas consisten en su mayoría de escenas en la que los personajes entablan juegos entre lagunas de lodo o en fogatas nocturnas, decisión que produce una complicada naturalización de la situación de pobreza en la que viven: rodeado de chatarras de coches Bonanza alardea ante la cámara que muchos de los repuestos que yacen ahí poseen un valor incalculable. Como describe acertadamente Clara Kriger, “el film no vehiculiza ninguna intención de alegato o denuncia acerca de la pobreza, sino que muestra a sus personajes imprimiéndoles algún toque de picardía” (2003: 437-438).

Esta decisión generó discusiones sobre la ética de la representación de estos ambientes precarios, tal como señala el ya mencionado Oubiña al comparar al cineasta con un “turista de visita en un país lejano”, cuya mirada “nunca supera el exotismo” (2013: 45).¹¹⁵ Sin embargo, un elemento de la puesta en escena explicita esta posición de lejanía del equipo de filmación, nos referimos a la música extradiegética perteneciente a Manu Chao o Kevin Johansen, según la versión a la que se acceda, representantes de la llamada *world music*.¹¹⁶ Si bien este elemento no soluciona los problemas que se han indicado, sí indica una consciencia del mismo ya que, en palabras de Gonzalo Aguilar “muestra cómo la valorización de esa vida se hace desde una mirada globalizada que descubre los

¹¹⁵ Jens Andermann plantea una posición opuesta argumentando que aquí se discute la tradición del documental comprometido políticamente, y cuál es la “realidad de la miseria” (2012: 102). Según su visión, los personajes, completamente conscientes de la cámara, ofrecen una interpretación que a la vez satisface y subvierte las expectativas del espectador.

¹¹⁶ La musicalización de Manu Chao fue utilizada en las primeras proyecciones, ya que luego Rosell no pudo conseguir los derechos.

beneficios de la localidad y de la vida un poco ‘salvaje’ de aquellos que quedaron afuera” (2006: 149).

No obstante estas observaciones, el contexto político asoma en una llamativa breve escena ubicada al comienzo del film en la que Bonanza, primero a través de su voz fuera de campo, otorga un parlamento en forma de diálogo en el que se asume como referente de la villa y se explaya sobre los beneficios que obtiene de ciertos políticos mediante una serie de favores:

Nosotros caminamos con la gente que en realidad nos necesita. Entonces cuando nos necesita, bueno mirá... bueno, *vamos*. Mirá, hay que ir a tocar los bombos allá, llevame diez, doce bombos, *vamos*... Mirá, tal patota está hinchando las bolas. Está bien, esperá que te mando la gente. Agarro, busco cuatro, cinco de acá. Bueno, *vamos*. *La gente vamos siempre*. Mas o menos cuidamos a esa gente que es la que nos cuida a nosotros.

Mientras el protagonista desarrolla este monólogo, las imágenes muestran a unos jóvenes que pegan carteles de candidatos políticos que resultan irreconocibles para el espectador. En esta escena se puede observar una tensión entre el tono celebratorio que el film propone de sus personajes y cierta moral dudosa del protagonista que no será desarrollada.



Bonanza (en vías de extinción) (Ulises Rosell, 2000)

Por último, resulta sorprendente que una de las cuestiones señaladas por la crítica es que el film no parece contar con una estructura dramática, a pesar de que se la calificó como una original síntesis entre documental y ficción, sino que se trata del hilado de una mera sucesión de hechos. Sobre este punto pueden reconocerse dos aspectos claves: el primero tiene que ver con la anécdota ya mencionada del robo que abre el film, la cual queda trunca hasta el final del film donde se retoma la escena inicial, planteando así una intriga que se resolverá mucho más tarde. El segundo aspecto, más importante, tiene que ver con la presentación de un núcleo dramático que consiste en el deseo que Bonanza posee hace años de emprender un viaje hacia el norte del país, pero sin saber si su hijo lo acompañará. La importancia de esta intriga es capital, ya que su resolución articula la escena final de la película; de hecho, los momentos que introducen y clausuran este conflicto son resaltados en la película mediante la utilización de un elemento específico: el fundido a negro, al cual se recurre en tan solo dos ocasiones, para introducir el conflicto y su resolución.

El nudo dramático central del film maneja entonces un tono íntimo, ofreciendo un conflicto familiar, que si bien individualiza a los personajes, los enmarca dentro de funciones narrativas que buscan la identificación con el espectador a través de un problema común, tal como lo es el crecimiento de los hijos. *Bonanza* no se propone como un documental sobre la villa, sino sobre la vida y la capacidad narrativa de uno de sus habitantes.

El otro film que nos ocupa es *Vida en Falcon*, documental que presenta una estructura narrativa clásica mucho más marcada y que retrata las peculiares vidas de Orlando y Luis, quienes ante la crisis económica y la falta de hogar deciden hacer de sendos Ford Falcon sus viviendas. Los actores asumen dentro de la narración propuesta roles arquetípicos -personajes tipo que simbolizan conductas recurrentes del comportamiento humano-, en este caso entablando una relación de Maestro y Aprendiz, en la que Orlando le enseñará a Luis cómo sobrevivir aprovechando el espacioso interior de su nueva “vivienda”. A lo largo de la película Orlando impartirá sus enseñanzas a Luis –las

cuales no incumben únicamente al coche sino consejos de cocina y de compras- e incluso, cuando no se encuentra éste, a la cámara. En un momento expone al equipo de filmación: “éste [por Luis] pagaba de hotel 20 mangos por día. Escuchame, por esa guita comprate un auto, hacete una casa y dormí ahí”. Esta función dramática permite contrapesar la excepcionalidad de las elecciones de los personajes otorgándoles rasgos reconocibles para el espectador.

El relato comienza justamente cuando Luis adquiere su coche y revela que no sabe manejar, motivo que le causa cierta gracia a los participantes, aunque su único objeto es habitarlo. De forma similar a *Bonanza*, los personajes afrontan la crisis en la que se encuentran inmersos con un ánimo jubiloso, restándole dramatismo a los hechos narrados. La postura de los personajes es en todo momento alegre, incluso cuando a Luis se le introduce un *okupa* en su Falcon. En otra escena, mientras preparan una comida en la calle entablan un diálogo que resume el punto de vista de los personajes:

- *Orlando*: Escuchame, hay una pregunta clave ahora que están ellos [refiriéndose al equipo de filmación]. ¿Cómo consideras que estamos nosotros acá? Pongo los dos, que es mas o menos medio parecido el caso. ¿Acá estamos bien o que esto es una situación... una mala jugada del destino, una desgracia? Acá que desgracia... Mirá, estamos como duques. Falta un colectivo viejo, viste... que haya lugar, unos asientos.
- *Luis*: Estamos elaborando algo para beneficio propio... que viene a ser, eh... contemplar la naturaleza, dialogar, tener... libertad. Contemplar la naturaleza, plantas, pajaritos, palomas.
- *Orlando*: ¿Vos pensás que somos olvidados de la mano de Dios o no?
- *Luis*: No, son pruebas. Él espera que nosotros nos comportemos bien con su creación.

Tras estas místicas palabras, la siguiente escena lo presenta a Luis ensayando una socarrona plegaria al cielo, implorando que no llueva, objetivo que finalmente no consigue

y deben afrontar una posible inundación. En esta escena se puede observar que, al igual que en *Bonanza*, si bien no quedan rastros del equipo de filmación en el campo visual, los personajes dialogan o asumen representaciones para la cámara constantemente.



Vida en Falcon (Jorge Gaggero, 2004)

La caracterización de los personajes se produce principalmente de forma indirecta, a través de los objetos y los diálogos de las personas que los rodean en algunas escenas claves. El más revelador en este sentido es uno en que Orlando visita a unos antiguos conocidos para cenar, y éstos hacen referencias a su pasado, su difunta mujer y su antiguo trabajo. En ningún otro momento se vuelve sobre estos temas ni se refieren a las razones por las que los protagonistas se encuentran en situación de calle, pero constituye el epicentro dramático del film, ya que conduce a la siguiente escena en la que Orlando señala su antigua casa, rememora su vida y concluye con un instante de enojo con sus mascotas, el único momento de crisis que se desarrolla frente a la cámara.



Vida en Falcon (Jorge Gaggero, 2004)

En esta misma escena también se expone la forma optimista en que los personajes generalmente afrontan la crisis, ya que mientras exponen sus quejas por la falta de trabajo y de dinero, observan en la televisión la noticia del fallecimiento de la abuela de Marcelo Tinelli, la cual los pone tristes, pero rápidamente se consuelan pensando que de todas formas tendrá un entierro decente. Esta mezcla de tonos de la película sorprende constantemente y delinea personajes dinámicos, imposibles de predecir, generando una original conjunción con los ya mencionados arquetipos y su carácter simbólico como representativos de una clase social particular.

Como mencionamos, la estructura narrativa del documental es mucho más rígida en este caso –la historia comienza con la adquisición del coche y concluye tras la venta del mismo, decisión que Luis finalmente lamenta¹¹⁷, lo que permite resaltar las dos escenas que no registran a los personajes. El film abre y cierra con las imágenes de una publicidad televisiva del Ford Falcon, objeto que califica como personaje casi tanto como Luis y Orlando y que encierra múltiples significaciones. En el comienzo, la publicidad nos muestra a una mujer asombrada y se presenta al Falcon entre una constelación de estrellas. Tras hacer gala del gran espacio y lujo del coche, aparece un policía que lo inspecciona a su vez maravillado, para finalizar con un paneo de la cámara que se funde con las imágenes de la pintura derruida del coche-cama en la actualidad.¹¹⁸ A través del fundido se puede inferir cómo uno de los símbolos de la industria nacional de los sesenta ha sido golpeado por las distintas crisis atravesadas al igual que los personajes, a la vez que se le da un marco más amplio a las causas que llevaron al país a su situación actual, ampliando el período de la década neoliberalista de los noventa. El coche es por un lado símbolo de las políticas neoliberales, pero, obviamente, también es uno de los emblemas más asociados a la feroz

¹¹⁷ El documental concluye con dos carteles que indican que “Orlando continúa viviendo en su Falcon sin establecerse en un lugar fijo”, mientras que “Luis duerme en la guardia del Hospital Pirovano”.

¹¹⁸ El segundo fragmento de la publicidad muestra a seis personas adentro del Falcon haciendo gala de la amplitud de los espacios mientras el coche se va.

última dictadura argentina y el secuestro de personas.¹¹⁹ Esta cuestión marca un punto de divergencia importante con respecto a *Bonanza* y la manera en que se inscribe el contexto político. A pesar de que los personajes no parezcan reparar en estas cuestiones debido a la urgencia en la que viven, tal como atestigua el hecho que Luis le haya comprado el coche a un militar sin contar con los papeles y que no pueda venderlo en un comienzo debido a que, como le señala uno de sus amigos, “perteneció al comando”, Gaggero introduce estos pequeños diálogos, e incluso imágenes de cartoneros, que cargan de sentidos a la película. La urgencia en la que los personajes viven no les permite detenerse en estas cuestiones y el realizador respeta este hecho, favoreciendo la caracterización de personajes dinámicos por sobre el discurso político.



Vida en Falcon (Jorge Gaggero, 2004)

Aunque sería erróneo pensar a estos dos documentales como una reacción a la cuantiosa producción documental mencionada al inicio –*Bonanza* se estrenó antes que aquellos, en los albores del estallido del 2001–, creemos que pueden pensarse como modos alternativos para representar la crisis que azotaba al país en ese momento y las alternativas que la población asumió para hacerles frente.¹²⁰ En definitiva, los personajes de *Bonanza* y *Vida en Falcon* poseen un estatuto peculiar ya que si bien no se los presenta como una

¹¹⁹ El hecho que aparezca un policía en la publicidad original resulta ser una increíble coincidencia, pero permite establecer esta lectura.

¹²⁰ Un tercer documental que puede incluirse dentro de esta temática es *Estrellas* (Federico León y Marcos Martínez, 2007) que, a diferencia de los dos trabajados aquí, se inscribe de forma consciente o contestataria en la representación de los villeros con respecto al cine argentino de ficción.

sinécdoque, una parte por el todo, sí asumen un carácter simbólico, ya sea a través de la adopción de arquetipos o ejemplificando el potencial narrativo de los sujetos.

4. Las minorías sexuales: la identidad como construcción

Una de las temáticas recurrentes de la historia del documental es la representación de minorías y sectores oprimidos, y el caso argentino no es una excepción. Si bien las denuncias sobre múltiples sectores sojuzgados ha sido una constante a partir de la experiencia de la Escuela de Santa Fe atravesando los ochenta y noventa, como hemos visto en el capítulo anterior, los documentales sobre minorías tomaron un gran impulso particularmente a partir del 2000. A través de distintas modalidades del documental, podemos encontrar films sobre diversas minorías: la religión judía¹²¹, la cultura negra,¹²² los pueblos originarios,¹²³ e inmigrantes.¹²⁴ En este último capítulo nos ocuparemos de la representación de las “sexualidades divergentes” en el documental argentino. Desde el punto de vista social y político, estos grupos no contaron con visibilidad hasta las últimas décadas, aspecto que se vio reflejado tanto en el cine ficcional como en el documental, campo donde no cuenta casi con presencia previa, aspecto ya señalado.

Muchos autores ubican la conformación del movimiento de la diversidad sexual en Argentina a principios de los años noventa, hecho que relacionan con la utilización como principal estrategia de visibilidad de la Marcha del Orgullo LGBTIQ de Buenos Aires, la cual comienza a practicarse en 1992 (Bellucci y Rapisardi, 1999; Moreno, 2008, Settanni, 2013). Sin embargo, este movimiento contó con algunos importantes antecedentes históricos en la lucha por la diversidad sexual: el primer intento de organización de los colectivos homosexuales lo constituyó el Grupo Nuestro Mundo (1969), que se fusionó en

¹²¹ *Legado* (Vivian Imar y Marcelo Trotta, 2001), *Un pogrom en buenos aires* (Herman Szwarcbart, 2007) y *Judíos por elección* (Matilde Michanié, 2011).

¹²² *Negro Che, los primeros desaparecidos* (Alberto Masliah, 2006) y *Buenos Aires, la línea invisible* (Sergio Bellotti, 2010).

¹²³ *Mbyá tierra en rojo* (Philip Cox y Valeria Mapelman, 2004), *Río arriba* (Ulises de la Orden, 2004), *Octubre Pilagá, relatos sobre el silencio* (Valeria Mapelman, 2010), *Awka Liwen – Rebelde amanecer* (Mariano Aiello y Kristina Hille, 2010), *Tierra adentro* (Ulises de la Orden, 2010), *Kajianteya, la que tiene fortaleza* (Daniel Samyn, 2012), *La historia invisible* (Claudio Remedi, 2013), entre otros

¹²⁴ *Habitación disponible* (Eva Poncet, Marcelo Burd y Diego Gachassin, 2004), *Return to Bolivia* (Mariano Raffo, 2008), *Nos otros* (Daniel Raichijk, 2008), *La Paz en Buenos Aires* (Marcelo Charras, 2013) y *El tiempo encontrado* (Eva Poncet, Marcelo Burd, 2013).

1971 con un conjunto de intelectuales gay, entre ellos los sociólogos Néstor Perlongher y Juan José Sebreli, para crear el Frente de Liberación Homosexual. Éste surgió en un fuerte clima de politización, pero las reivindicaciones buscadas por las organizaciones guerrilleras eran sociales y “los homosexuales no entraban en los puntos de vista de los intereses superiores de la revolución” (Bazán, 2010: 359); cuestión remarcada por la Juventud Peronista y un famoso cartel con el que señalaban su rechazo a la agrupación: “no somos putos, no somos faloperos”. El mismo Perlongher resumió tiempo después a la experiencia del FLH argentino como “un fracaso. No consiguió imponer una sola de sus consignas, ni interesar a ningún sector trascendente en la problemática de la represión sexual, ni – tampoco– concientizar a la comunidad gay argentina” (2008: 83). El retorno de la democracia en 1983 comenzó a señalar “un proceso de liberalización de los discursos y las prácticas relativos a la sexualidad en Argentina” (Moreno, 2008: 220). En estos años cobran notoriedad en el *under* teatral figuras como Alejandro Urdapilleta, Humberto Tortonese y Batato Barea, quienes desde el transformismo comenzaban a difuminar las fronteras de los géneros. En 1984 se creaba la Comunidad Homosexual Argentina (CHA), una de las principales organizaciones que continúa funcionando en la actualidad.

Es entonces en los noventa que se comienzan a implementar las “políticas de la visibilidad”, las cuales se reflejan tanto en el espacio público como mediático. Este proceso de visibilización y reclamo buscó el ingreso en la sociedad de estas minorías, aspecto que se diferencia de las experiencias de los setenta en las que “la propia opción sexual era un modo de oponerse a la perpetuación de la sociedad en todos los sentidos posibles, allí donde la liberación sexual era a la vez parte de un proceso político y social emancipatorio” (Bernini, Goggi y Schwarzböck, 2006: 189). Las luchas sociales emprendidas durante este período culminaron con la aprobación de la Ley de matrimonio igualitario en 2010, que permitió el matrimonio entre personas del mismo sexo, y la Ley de identidad de género, sancionada en 2012, que posibilitó la inscripción de personas *trans* con el nombre y sexo de su elección.

En el campo del cine este proceso de visibilización también encuentra un paralelo con la producción de los primeros documentales sobre la temática en los primeros años del milenio y la creación de festivales como el Diversa Festival Internacional de Cine Gay, Lésbico, y Trans de Argentina (2004-2010) y el Festival Asterisco de temática LGBTIQ (lesbianas, gays, bisexuales, trans, intersexuales, queers) que desde el año 2014 se hizo eco de los postulados del Diversa.

El abordaje de los personajes en el corpus que trabajaremos a continuación gira alrededor de dos tensiones: una en relación al público al que se dirige, la cual se dirime en torno a qué elementos enfatizar en la representación, aquellos que los diferencian de la norma o aquellos que se asemejan; y una segunda que gira alrededor de la identidad misma pensada como constructo social. Para nuestro análisis hemos dividido al corpus en tres grupos: el primero que tiende a trabajar sobre temáticas generales, en las que las historias de vida individuales, presentadas mediante testimonios, funcionan como ejemplos a modo de ilustración; el segundo que señala la militancia que asumen las travestis para lograr ser reconocidas por la sociedad; y el último en el que podemos notar un énfasis de los elementos performativos de los personajes (y de los documentales en general) con el objetivo de señalar la construcción de la identidad.

4.1 Resaltando la igualdad: testimonios y emotividad

El primer conjunto de documentales que trabajaremos se organiza principalmente sobre el recurso del testimonio, mediante el cual se busca apelar a la emotividad de los relatos; estas historias de vida denuncian la posición que la sociedad les otorga a las minorías, resaltando los componentes emotivos y articulando un pedido por la igualdad. Se trata de películas que abogan por la igualdad, pero por la misma elección del tema tienden a compartimentar sectariamente un grupo, creando una suerte de paradoja.

Lesbianas de Buenos Aires (Santiago García, 2004) posee el honor de ser el primer largometraje de la historia del documental argentino que pone como temática central la

homosexualidad. En este sentido no resulta sorprendente que su objetivo –a la vez que su mayor mérito– consista en otorgarle visibilidad a este colectivo. Realizado por el crítico de cine Santiago García, el documental busca reducir las características que diferencian a esta minoría acentuando sus similitudes a través de la puesta en escena de actividades cotidianas y testimonios donde relatan distintos aspectos de su vida. La primera estrategia adoptada para lograr tal objetivo es otorgarles una presencia exclusiva a las lesbianas, las “*otras*”; a lo largo del film no aparece ningún otro testimonio más que el suyo, incluso la presencia del director es borrada (prácticamente) de forma total del campo visual. En los términos expuestos en la Introducción de esta tesis, el documental se organiza de forma categórica (Plantinga, 1997), ya que se articula en torno a sujetos que poseen atributos similares, en este caso su orientación sexual. El acento está puesto por lo tanto en los testimonios y no en una narración estructurada alrededor de un conflicto central: *Lesbianas de Buenos Aires* no avanza articulándose en torno a un objetivo perseguido por los personajes, sino que lo hace alrededor de la discusión de ciertos tópicos como la diferencia de género, las primeras relaciones sentimentales, la vida en pareja, la maternidad, etc. Los personajes son caracterizados entonces en relación a las historias que cuentan, los ambientes que ocupan y la puesta en escena.

El sistema de personajes se construye alrededor de una oposición entre una protagonista central (Mónica Santino) y distintos grupos de personajes. García resalta a su protagonista del resto a través del tiempo otorgado en campo y su peso dramático, el uso de múltiples locaciones (de las cuales se deduce una mayor dedicación durante el rodaje), la puesta en escena y un posicionamiento estratégico, mediante el cual se le otorga el inicio y la clausura del film. *Lesbianas de Buenos Aires* abre con una imagen cargada de dramatismo: un primer plano de Mónica en una estación de trenes, el cual pasa en dirección contraria a la que ella mira. Dicha composición presenta a un personaje en tensión con el ambiente que la rodea pero estoico, casi heroico, el aspecto principal que la caracteriza. En una escena cerca del final, Mónica es retratada en el estadio del Club Atlético Vélez Sarsfield, que se encuentra vacío, mediante un marcado contrapicado a la vez que pasa una

gigantesca nube. Según el director, “es un decorado perfecto. Yo veía a Mónica Santino con tanta grandeza que quería darle un paisaje igual de grande y de imponente. Ella tiene un carisma cinematográfico increíble, es alguien que se impone naturalmente” (Villegas, 2004: 25).



Lesbianas de Buenos Aires (Santiago García, 2002)

En contraposición a Mónica, el resto de las testimoniadas son presentadas en grupos o en parejas en ámbitos cotidianos. En líneas generales los testimonios de estos personajes secundarios se desarrollan en una única locación, como el caso de la pareja embarazada que relata la espera de su hijo ubicadas en el sillón de su casa o un par de intelectuales que teorizan brevemente sobre la invisibilidad de la que son víctimas.¹²⁵ La otra protagonista del documental es Claudia Castro, quien provee el mayor contrapunto con Mónica, a la vez que el centro emocional del documental hacia el final del film cuando relata la reconciliación con su padre. En esta larga escena, Claudia cuenta para la cámara, ubicada en un sillón, el día en que se reconstruyó la relación con su padre, quien dejó de hablarle durante años tras conocer su orientación sexual. Después de retomar paulatinamente la relación con su madre, finalmente decide un día llevar a la casa a su pareja (María Rachid, activista LGBT y futura vicepresidenta del INADI),¹²⁶ quien tras una

¹²⁵ Al respecto de esta invisibilidad, uno de los momentos más logrados del film toma lugar durante una entrevista a Mónica en la calle en la que, mientras se refiere a este tópico, un hombre pasa por delante de la cámara sin reconocer su presencia.

¹²⁶ El Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo es un organismo nacional del Estado creado para combatir la discriminación.

breve conversación con el padre logra que se sienten todos juntos a comer. García interrumpe el flujo de la escena en varias ocasiones para intercalar con otros testimonios, lo que permite otorgarle al relato una carga metonímica: la historia de Claudia, si bien particular, es una demasiado habitual y por tanto la excede; la conclusión que se desprende de ella es que el problema de la discriminación puede resolverse meramente a través del conocimiento.



Lesbianas de Buenos Aires (Santiago García, 2002)

El otro punto que el documental busca discutir son los estereotipos sociales alrededor de las lesbianas, y en este sentido son claves la elección de los personajes y las acciones que llevan a cabo. El caso de Mónica es el más claro ya que su *hobby* es el fútbol, por lo que se la presenta en varias escenas jugando y dirigiendo a su equipo, además de la ya citada escena en el campo de Vélez. Ella representaría el estereotipo que postula a la lesbiana como una mujer que quiere ser hombre, cuestión sobre la que Mónica se explaya: “yo termino de jugar al fútbol y soy una persona que funciona como cualquier otra, sea cual sea mi gusto sexual. Y que me gusten las mujeres no me hace ir a jugar al fútbol. Primero me gustó ir a jugar al fútbol, después me gustaron las mujeres”.¹²⁷ El otro motivo que se discute en el documental, en una escena de corte más humorística, es el término *tortillera*:

¹²⁷ En una entrevista García se refería a esta misma cuestión: “No pienso que Mónica Santino sea un estereotipo. Mónica Santino es un ser humano completo. Si ella representa a muchas lesbianas que se parecen porque juegan al fútbol, o porque usan jeans..., a mí no me preocupa. Decirle a un ser humano que es un estereotipo, como lo dijeron delante de ella, es una locura” (Villegas, 2004: 193).

en ella Claudia prepara una tortilla, a la manera de un programa televisivo de cocina, mientras comenta que no entiende cuál es el significado de la palabra, más allá del insulto. En este punto se alterna con Mónica, quien explica que significa “darte vuelta de lo normal” y que ella la utiliza en forma de chiste como un mecanismo de defensa.

Persiguiendo una búsqueda de identificación con el público general, el documental prioriza los aspectos sentimentales y familiares, dejando de lado las historias de militancia de las protagonistas. Sobre este asunto resulta clave la escena en la que se las muestra a Claudia y a otras chicas durante la Marcha del Orgullo LGBT –momento en el que estos colectivos obtienen protagonismo en las calles y por lo tanto visibilidad social–, y que el film contrapone con el testimonio de Mónica. Ubicada en un bar, una vez más sola, expone no estar de acuerdo con estas manifestaciones y explica que:

Una marcha copiada de lo que significa en estos países, en otro contexto o en otra historia, a mi modo de ver me parece completamente contraproducente. Creo que no conduce o no tiene ninguna estrategia para conseguir lo que buscamos, que supuestamente es, a mi modo de ver, la integración y los mismos derechos porque no somos personas diferentes a otras. La idea que da para el común de la gente es agrandar la brecha (...) Yo no tengo nada para festejar, mientras las condiciones sociales sean estas (...) No creo que el común de la gente hoy se sienta representada por esta marcha.



Lesbianas de Buenos Aires (Santiago García, 2002)

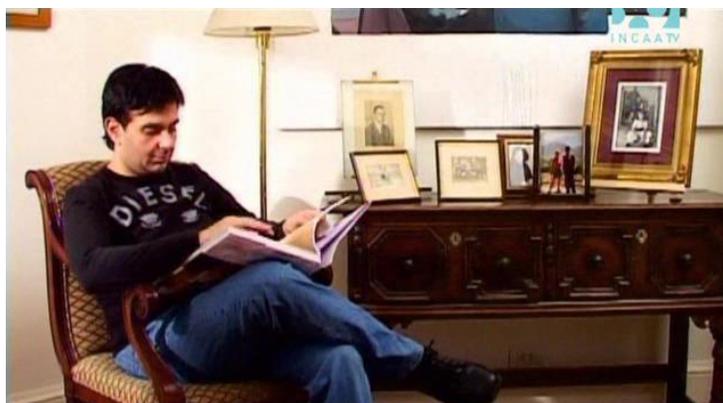
Ya habíamos señalado el protagonismo que se le otorga a este personaje a lo largo del film mediante la puesta en escena, pero aquí asume el rol de personaje embrague, en tanto es portavoz de las ideas del realizador. Su discurso es interrumpido varias veces por las imágenes del resto participando en la marcha, pero no se le otorga voz a ningún otro personaje: de esta forma la escena adquiere sentido a través de las palabras de Mónica únicamente. El director exponía en una entrevista que la esencia de la película era “que el discurso político más poderoso iba a ser el discurso de las emociones y de los sentimientos y de la búsqueda de la felicidad” (Villegas, 2004: 26). Si bien su posición es válida, se plantea una problemática ética al mostrar a este conjunto de personajes como contrapunto de la opinión de su protagonista (y del film) sin la posibilidad de escuchar sus ideas.

Por último, según el director, las lesbianas constituyen el objeto de una “doble segregación”, por su condición de mujeres y homosexuales (en Bernini, Goggi y Schwarzböck, 2008). En este sentido el documental plantea una contradicción que no logra resolver: como mencionamos previamente, con el objetivo de otorgarles visibilidad se les concede una presencia absoluta, la cual corre el riesgo de aislarlas de la sociedad. A su vez, la estrategia del documental radica en el borramiento de las diferencias de las minorías, pero la misma temática supone una forma de discriminar, en tanto se refiere a un colectivo, las “lesbianas de Buenos Aires”, cuestión de la que da cuenta la misma Mónica cuando dice que “para discriminar siempre es bueno tender a uniformar”.¹²⁸

Una de las figuras centrales, si bien desconocida, que ha trabajado sobre los films de minorías sexuales es Maximiliano Pelosi, quien cuenta con dos documentales bajo su dirección, *Otro entre otros* (2009) y *Una familia gay* (2013), pero también con créditos de productor en *Lesbianas de Buenos Aires* y films de ficción sobre la temática como *Un año sin amor* (Anahí Berneri, 2004). Los dos documentales de su autoría proponen distintos acercamientos, tanto temáticos como estilísticos, por lo que nos ocuparemos de *Una familia gay* en el último apartado de este capítulo. *Otro entre otros* se centra en una idea similar a

¹²⁸ Otra contradicción que se le puede señalar al film es que los nombres de las participantes no figuran en ningún momento del documental, ya sea durante las entrevistas o en los créditos, lo que constituye otra forma de invisibilización.

la de *Lesbianas de Buenos Aires*: la doble segregación, en este caso se trata de la discriminación de la que son objeto los homosexuales dentro de la comunidad judía.¹²⁹ El film se articula en torno a los testimonios de cuatro personajes, miembros de la comunidad Judíos Argentinos Gays (JAG), y sus historias de vida. La introducción de los personajes se realiza mediante un mismo procedimiento: primero se escucha su voz en *off* mientras se los ve recorriendo espacios cotidianos, para confluir imagen y sonido en la entrevista. Los personajes son retratados de forma frontal en un ámbito que los define: un estudio de trabajo o una sala de teatro, por ejemplo. Entre la presentación de cada personaje se exhiben placas sobre un fondo negro que van sumando estadísticas: “En Argentina hay 40.000.000 de habitantes. / 250.000 son judíos. Por estadística se calcula que entre un 6 y un 8% son gays. / Es decir, al menos 15.000 personas. / Si tomamos a sus grupos familiares este tema compromete al menos a 60.000 personas”. Este procedimiento permite ubicar a los personajes en un contexto social y le da cuerpo a los números que tienden a ser imparciales, pero a su vez refleja la segmentación de la que se ocupa el documental.



¹²⁹ En este sentido el film da cuenta de una evolución en la temática, considerando no sólo a *Lesbianas de Buenos Aires*, sino los mencionados films sobre la colectividad judía.



Otro entre otros (Maximiliano Pelosi, 2009)

Al igual que en *Lesbianas de Buenos Aires*, se prioriza una vez más el relato de un sujeto, Gustavo Michanie, quien ofrece la historia más emotiva del conjunto. Alrededor de él se configuran personajes secundarios, como la madre y sus amigos que narran de forma conjunta su reacción cuando Gustavo les contó que era homosexual y cómo vencieron sus prejuicios y mantuvieron la amistad. A pesar de que todos cuenten sus experiencias, sólo en el caso de Gustavo se apela testimonios de conocidos, aspecto que lo resalta al igual que Mónica en *Lesbianas de Buenos Aires*. Cada uno de los relatos se presenta de una manera visual bastante dinámica, uniendo a los testimonios con múltiples archivos personales, principalmente fotografías exhibidas en forma de *collage* que permiten ilustrar la vida de los personajes.



Narrativamente se adopta el modelo biográfico, los cuatro testimoniantes van relatando su vida de forma cronológica, comenzando por la infancia, las relaciones con sus familiares, los primeros amores. Los tópicos tocados son los mismos, pero los detalles de las historias van variando: en algunos casos hay aceptación familiar, en otros no, etc. Siguiendo el modelo de *Lesbianas de Buenos Aires* se busca la identificación del público resaltando los aspectos emotivos de las vidas de los personajes, los momentos positivos y los negativos. Después de esta primera sección biográfica, hacia la mitad del film, se pasa a retratar la discriminación que sufren dentro de la religión: en el caso de Gustavo cuenta que un rabino le sugirió ir a Israel para curarse, a lo que él respondió, “quiero vivir con mi homosexualidad dentro del judaísmo, no quiero salir de mi homosexualidad”. Los personajes se encuentran rodeados en todo momento por la iconografía judía, remarcando el aspecto central que la religión tiene en sus vidas. A partir de este momento se introduce el activismo de los personajes con la creación de la JAG, desde el cual se conectan las historias individuales. La lucha por los derechos es representada mediante imágenes de la Marcha del Orgullo, gracias a las cuales consiguieron el apoyo de la Fundación Judaica, representada en el film por el testimonio de un rabino. Pero el carácter de militantes de los personajes no es el que prima, sino que esta secuencia que pone el acento en el aspecto militante de los personajes ocupa un lugar breve. El final del film vuelve sobre la vida de Gustavo y la muerte de su pareja, portador del virus HIV. Este relato se articula en relación a la caracterización principal de los personajes, su pertenencia a la religión, ya que Gustavo comenta que no pudo llevar a cabo su deseo: casarse según la tradición judía.



Otro entre otros (Maximiliano Pelosi, 2009)

Por último, *Familias por igual* (Rodolfo Moro, 2012) se centra en la discusión en torno a la conformación de familias homoparentales entablada después de la aprobación de la Ley de matrimonio igualitario. Como el título adelanta, el documental aboga por la igualdad de estas minorías sexuales y, si bien se apela nuevamente al uso del testimonio como herramienta principal, en este caso se pueden distinguir claramente a los testimoniantes, que narran sus historias de vida, de los entrevistados, figuras especialistas en la temática. Estos últimos, mayormente profesionales (abogados, periodistas, diputados), son revestidos de autoridad mediante la puesta en escena, siendo retratados en sus lugares de trabajo con ciertos objetos como libros de derecho sobre una mesa mientras desarrollan la problemática a tratar.



Familias por igual (Rodolfo Moro, 2012)

Tras estas exposiciones, los testimonios relevan a los entrevistados funcionando cada historia a modo de ilustración: entre los casos se presenta a una pareja lesbiana que pudo casarse después de tres décadas de vida en familia (Elva y María Luisa), la adopción de un niño por un hombre homosexual (Luis y Daniel), una pareja de lesbianas que no puede concebir y aboga por la maternidad subrogada, etcétera. En todos los testimonios se intentan enfatizar los aspectos emotivos, empleando una música melodramática siempre presente, a la vez que presentan pequeñas escenas idílicas sin diálogos que muestran a las distintas familias en plazas. Esta forma de presentación tiende a equiparar todos los relatos, quitándole especificidad o el carácter individual de los personajes.



Familias por igual (Rodolfo Moro, 2012)

Estos tres documentales abogan por la idea de la igualdad de las minorías y se construyen principalmente sobre el recurso de la entrevista. Sin embargo, en todos ellos se puede observar que trabajan a partir de una categorización, una segmentación: en el primer documental se retratan únicamente a las lesbianas, el segundo señala a una minoría dentro de otra, mientras que el último ejemplo ilustra todas las posibilidades a través de un ejemplo a modo ilustrativo.

4.2 El pasaje de víctimas a actores sociales

Las travestis comenzaron a tener visibilidad social a mediados de la década de los noventa, con figuras como Cris Miró y Florencia de la V¹³⁰ posteriormente, pero se trató de casos de inserción aislados frente a la situación general que atravesaba el conjunto. Sobre este tópico se centran *Hotel Gondolín* (Fernando López Escrivá, 2005), el primer documental argentino sobre travestis, y *Putos peronistas, cumbia del sentimiento* (Rodolfo Cesatti, 2011). En ambos casos se construyen narraciones que presentan una evolución de los personajes, quienes ensayan formas de protección, pasando de la denuncia al activismo.

Hotel Gondolín se desarrolla en el ambiente del título que, tras haber sido abandonado por sus dueños, se encuentra ocupado exclusivamente por travestis quienes se

¹³⁰ Cris Miró fue la primera actriz travesti *vedette* que alcanzó notoriedad mediática, rol continuado por la segunda.

ocupan de mantenerlo. La protagonista en este caso es Mónica León, a quien se presenta en la escena inicial levantándose de la cama mientras se escucha su voz en *off*. Mónica narra en las siguientes escenas, desde su habitación, cuándo decidió comenzar a travestirse, que tuvo que comenzar a ejercer la prostitución en Salta a los 16 años y, mientras comparte fotos de su familia, cuenta que tuvo que cortar sus lazos. Esta estrategia de presentación se repite con los demás personajes, cuyas historias prueban ser similares –todas se han visto obligadas a ejercer la prostitución y no han podido mantener relación con sus familias–. La cámara mantiene una fuerte proximidad con los sujetos dramáticos, quienes confiesan sus ansias y angustias; el aspecto señalado por todas es su (único) deseo de asumir su identidad: Mónica dice que “mi mirada hacia futuro era ser travesti, definirme y nada más” y Wanda, otra de las protagonistas, es retratada en múltiples planos maquillándose y afeitándose, mientras se la escucha decir: “como una mujer no me quiero ver. Yo quiero ser un travesti”.



Hotel Gondolín (Fernando López Escrivá, 2005)

En una breve escena sin diálogos que funciona a manera de separador se las muestra de noche en la calle esperando clientes. Ante la llegada de un patrullero se esconden, para volver rápidamente y finalmente al comenzar a amanecer desaparecen dejando lugar a los barrenderos y el comienzo de las actividades de los vecinos. En este sentido, el espacio del hotel donde pasan sus días, señala el aislamiento y la invisibilidad a las que la sociedad las confina.

La narración va revelando de a poco los planes de Mónica, que considera al hotel como un albergue y proyecta armar una especie de cooperativa: se la muestra inscribiendo a las nuevas huéspedes en una planilla, a quienes les reparte preservativos y ofrece una habitación a la que define como “casi un calabozo”, aunque añade que es mejor que ser indigente. Durante varias reuniones presididas por Mónica se exponen las reglas de la organización, se cobra un pequeño monto por ocupar el hotel y se aplican multas a quienes consumen drogas. Este problema es uno de los principales para Mónica, que en una entrevista cuenta que cuando llegó al hotel en 2003 “las chicas estaban fundidas con pasta base. Ninguna iba al médico, ninguna se controlaba. Adictas a la droga y anda a decirles algo. Como que el mundo les dio la espalda y ellas no forman parte de este mundo. Así que siguen sus últimos días en este mundo con su droguita y listo”. Mientras se escuchan estas palabras se muestran imágenes de Wanda y otros personajes en la cama deprimidas y consumiendo drogas, confirmando el discurso de la protagonista.



Hotel Gondolín (Fernando López Escrivá, 2005)

El conflicto central se desarrolla alrededor de la posible sanción de una nueva ordenanza sobre el Código de convivencia para delimitar el “área de trabajo sexual”, que restringiría aún más las posibilidades de supervivencia del colectivo. Las posibles consecuencias de la nueva ordenanza son explicadas en una charla en el hotel con la presencia de un integrante de la CHA, indicando que su lucha forma parte de un movimiento mayor. En la audiencia pública, Mónica toma la palabra articulando una defensa de la identidad –“mi nombre legal será Martín Benito León pero mi nombre real es

Mónica León, como todos me conocen”– y reclama derechos civiles, como un marco legal que las represente, un documento de identidad que respete su identidad y la derogación del artículo 71 del Código de Convivencia Urbana que pena el trabajo sexual. En la última secuencia del film, las protagonistas expresan sus deseos para el futuro, principalmente poder llevar una vida digna, una casa, un negocio, hijos, pero señalan que para que esto sea posible deberían ser consideradas personas y “para eso faltan años”.¹³¹



Hotel Gondolín (Fernando López Escrivá, 2005)

Hotel Gondolín plantea así una denuncia de la situación a la que la sociedad somete a las travestis, mientras sus personajes abogan por la socialización y sus derechos como ciudadanas, a la vez que asumen la responsabilidad de la lucha por sí mismas. El documental *Putos peronistas, cumbia del sentimiento* retrata justamente los triunfos conseguidos en los últimos años sobre estos mismos puntos.

El film de Rodolfo Cesatti se centra en la agrupación Putos Peronistas, conformada en La Matanza que incluye a personas homosexuales, travestis y trans, y las actividades que llevaron a cabo durante el período 2007-2011. El principal atributo de los personajes en este caso es su condición de militantes, de actores políticos. Si bien los personajes incluyen a homosexuales, la protagonista es una travesti, Iara Otonel, personaje que atraviesa una

¹³¹ El film concluye con un cartel que indica que “La legislatura de la Ciudad de Buenos Aires aprobó la modificación del Código Contravencional. La oferta y demanda de sexo en la vía pública está prohibida si se produce a menos de 200 metros de viviendas, escuelas o templos, lo que incluye prácticamente toda la ciudad, quedando por descarte los grandes espacios verdes como los bosque de Palermo. Por el momento, ninguna ley o proyecto fue creado para integrar socialmente a las travestis”.

evolución narrativa, funcionando como símbolo de los derechos ganados por el movimiento de la diversidad sexual. El comienzo del documental registra los inicios de la agrupación, e introduce a la protagonista prostituyéndose en la ruta mientras se escucha en voz *over* un discurso de Perón.¹³² En este momento llega uno de sus compañeros y le muestra los afiches recién impresos de la agrupación señalando el inicio de su lucha.



Putos peronistas, cumbia del sentimiento (Rodolfo Cesatti, 2011)

En las primeras secuencias se exponen las ideas de la agrupación en reuniones donde comienzan a sumarse cada vez más integrantes y se planean las actividades a realizar. Una de las escenas más importantes en esta sección inicial retrata una fiesta en un boliche, en la que la performance de una travesti vestida como Eva Perón expone los principios de la agrupación:

Somos los Putos peronistas, nosotros representamos al pobre, al homosexual de barrio que tiene sobre sí una doble condena: por un lado su condición de pobre y además su condición sexual. Somos los peluqueros, somos los pantaloneros, somos las tortas, las travas con siliconas baratas y las transexuales sin identidad. ¡Somos peronistas! (...) Creemos firmemente en una frase que dio el origen a esta nueva línea peronista, a estos putos peronistas, y es que hay una sola verdad mis queridos: ¡El puto es peronista y el gay es gorila!

¹³² “Cada argentino piense como piense y sienta como sienta, tiene el derecho inalienable de vivir en seguridad y pacíficamente”.



Putos peronistas, cumbia del sentimiento (Rodolfo Cesatti, 2011)

De esta forma, los personajes expresan su exclusión por su identidad sexual como por su condición social, y por lo tanto se definen atravesados por la política, proponiéndose como herederos de la lucha comenzada por el FLH durante los años sesenta y setenta.

Toda la primera sección del film presenta la organización inicial de la agrupación y sus problemas cotidianos –que incluye amenazas en la ruta– hasta llegar a su presentación pública en la Marcha del Orgullo en 2008. Sin embargo, después de esta escena, toda la sección media del documental presenta imágenes de las distintas marchas en las que la agrupación participa, manifestando la adhesión al partido Frente para la Victoria. Si bien esta decisión respeta claramente las acciones de los personajes, termina quitándole protagonismo a los mismos, que pasan a ser casi actores secundarios; el film deja de lado las reuniones y las discusiones y se convierte en una mera enumeración de los hitos del gobierno de Cristina Fernández de Kirchner: después de la Marcha del Orgullo se pasa a la sanción de la Ley de Medios, el Matrimonio Igualitario e incluso la muerte de Néstor Kirchner. Estas escenas se introducen mediante carteles y consisten en fragmentos de declaraciones de la multitud de asistentes. La lucha queda en manos de los representantes políticos y la agrupación se convierte en un mero sostén, esperando afuera del Congreso mientras dentro se entablan las discusiones. Eventualmente el film le devuelve el protagonismo a la agrupación en la última secuencia que retrata una nueva Marcha del Orgullo bajo la consigna de la identidad de género.

Como mencionamos previamente, el personaje de Iara se retrata como un símbolo de estas conquistas, aspecto remarcado por la contraposición entre la apertura y la clausura del documental. Si en la primera escena era presentada en la calle en situación de prostitución, la final la presenta otorgando un discurso ante una multitud ante la sanción de la ley de Matrimonio Igualitario: “Estamos cansadas de derramar sangre sobre el asfalto. Queremos trabajo, queremos vivir dignamente. Gracias a este gobierno, gracias a Kirchner. ¡Viva Perón carajo!”. El personaje de Iara atraviesa así una evolución convirtiéndose en un actor político, asumiendo su identidad y escalando socialmente, tal como indica la placa final que señala que “el 9 de mayo de 2012 el Congreso Nacional aprobó la Ley de Identidad de Género. ‘La Iara’ es ahora Iara Otonel, dejó la ruta y trabaja para el Ministerio de Justicia de la Nación”.



Putos peronistas, cumbia del sentimiento (Rodolfo Cesatti, 2011)

A diferencia de los documentales previos, *Hotel Gondolín* y *Putos peronistas*, retratan la búsqueda de visibilidad y la lucha por la igualdad de derechos, pero esta es abordada a través de las acciones de los mismos personajes. En ambos casos las narraciones propuestas señalan una evolución en los personajes principales, que asumen la lucha a través de la organización, si bien con distintos resultados. La visibilidad lograda es producto más de la lucha de los actores sociales que de la influencia que los films pueden ejercer.

4.3 La identidad como construcción: elementos performativos

Hasta aquí la mayoría de los documentales sobre las minorías sexuales se centraron en las luchas por la visibilidad y por la obtención por los mismos derechos civiles de los que goza el resto de la sociedad. Una última temática alrededor de las minorías tiene que ver con los documentales que ponen el foco en las estrategias de construcción de la identidad, punto que aparecía de sólo de forma tangencial en ciertas escenas de *Putos peronistas* y *Hotel Gondolín. Una familia gay* (Maximiliano Pelosi, 2013) y *Camila desde el alma* (Norma Fernández, 2011) abordan la sexualidad a partir de la pregunta por la igualdad de distintas maneras, pero en ambos casos se recurren a elementos performativos que no buscan poner en juicio la representación documental, sino que intentan discutir la heteronormatividad.¹³³

Una familia gay, el segundo de los films dirigidos por Maximiliano Pelosi, se desarrolla alrededor de la temática del matrimonio igualitario y la conformación familiar a partir de una inusual mezcla de ficción y documental. Interpretándose a sí mismo –o a una versión de sí–, el realizador plantea el dilema del personaje alrededor de sus dudas en torno a la idea de casarse. El film propone una clara estructura narrativa utilizando como catalizador la llegada de una carta de invitación a la boda de unos amigos de la pareja protagonista; el personaje Pelosi se pregunta entonces, a través de un relato en voz *over*, qué significa formar una familia, interrogante que no se había planteado previamente dada la imposibilidad del matrimonio entre parejas homosexuales. Para intentar llegar a una resolución el documental retrata la investigación que el personaje lleva a cabo a través de distintas entrevistas.

Los aspectos ficcionales y los documentales en *Una familia gay* son, en principio, distinguibles y suelen alternarse. Las escenas de ficción corresponden a la de la vida en pareja, en las que el compañero del protagonista es interpretado por el actor Luciano

¹³³ Moreno define a la heteronormatividad como “la institucionalización de la heterosexualidad como categoría universal, coherente, natural y estable, que funciona como patrón de prácticas y sentidos sexuales, relaciones afectivas y modos de ser y estar en el mundo” (2008: 217).

Linardi.¹³⁴ El carácter ficcional de las mismas se revela, por un lado, por el alto nivel de intimidad de los aspectos que retratan, entre ellas una escena de sexo entre ambos personajes y un tercero que conocen vía un *website*, y por otro lado, por su puesta en escena clásica que apela a un narrador invisible.



Una familia gay (Maximiliano Pelos, 2013)

Por el contrario, las escenas documentales consisten en entrevistas en las que distintas parejas cuentan sus historias de vida, las cuales, como hemos mencionado, están articuladas dentro del marco narrativo de ficción. Los testimonios presentan un gran abanico de casos: un viudo que cuenta que se casó expresamente por el deseo de su compañero, activistas reconocidos como César Cigliutti (presidente del CHA), una pareja de mujeres que logró concebir un hijo mediante inseminación artificial, y charlas entre miembros del JAG, en las que se encuentra Gustavo, el protagonista de *Otro entre otros*. En ellas no se distingue entre testimonio y entrevista, sino que estas figuras se conjugan, como en el caso de su hermana abogada, quien es la encargada de definir las obligaciones básicas del matrimonio (alimentos, asistencia y fidelidad). Los testimonios expresan diferentes puntos de vista sobre la temática, el amigo viudo reflexiona “el matrimonio es una institución que se ha hecho para un hombre y una mujer en la sociedad heterosexual y nosotros, creo que estamos tratando de imitar ese matrimonio a una sociedad que nos ha rechazado por cientos o miles de años”, e incluso entre las parejas plantean disidencias, al

134 El realizador explicaba que esta elección se debía a que su pareja no había revelado su elección sexual a su familia judía ortodoxa, disparador del film anterior,

preguntarle a Cigliutti si volvería a casarse, éste responde afirmativamente mientras que su pareja no. El aspecto más interesante de estas entrevistas es que se encuentran inmersas en la narrativa ficcional, con los personajes interactuando con el director/personaje, remarcando la cuestión más performativa de las mismas. *Una familia gay* se pregunta, una vez que se aprobó el matrimonio igualitario, ¿somos todos iguales? Pelosi no termina ofreciendo una respuesta, sino distintas posiciones, pero en todas prima la importancia del reconocimiento de la diferencia y el poner en discusión la norma heterosexual).



Una familia gay (Maximiliano Pelos, 2013)

El documental *Camila, desde el alma* plantea una serie de diferencias con respecto al resto de los trabajados en este capítulo. La primera de ellas es el carácter exclusivo que le otorga a su protagonista, la actriz travesti Camila Sosa Villalda que es presentada mediante la articulación de dos situaciones: la entrevista que conforma el grueso del documental y el registro de la representación de su obra de teatro *Carnes tolendas*, un biodrama en el que mezcla aspectos biográficos con distintos textos de Federico García Lorca (*Yerma*, *Bodas de sangre*, *La casa de Bernarda Alba* y *Hay almas*). Todo el film se construye sobre Camila, quien en la entrevista repasa su vida a la vez que comenta distintos aspectos de la obra, la cual es presentada mediante fragmentos.

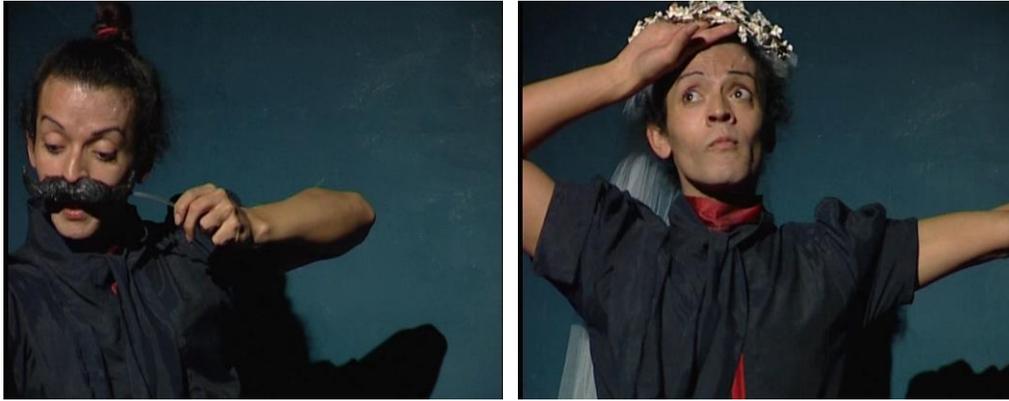
En la sección inicial, previa a los títulos, Camila expone las principales ideas del film a través de la lectura de uno de los textos de su obra. Primero se pregunta “¿cómo se ve un travesti a sí mismo?”, y expone que es “algo innominado, con frecuencia alguien segregado, ausente de la sociedad, no reconocido, negado, negado por los padres, por la

política, por la economía, por los empleadores, por la familia”; en definitiva “un ciudadano clandestino”. En un primer momento el discurso de la entrevistada denuncia el rol de las travestis en la sociedad, pero luego pasa a reflexionar sobre la construcción de la identidad. Los primeros registros que se presentan de la obra muestran a Camila cambiando su ropa, aplicando maquillaje a su rostro y uñas, operando una transformación en su cuerpo, a la vez que en la entrevista continúa definiendo(se) al travesti como “alguien que alguna vez franqueó su propio cuerpo, se deshizo de identidades dadas, y adoptó una esencia propia. Se es lo que se quiere ser o no se es nada”.



Camila desde el alma (Norma Fernández, 2011)

Después de esta breve escena, previa a los créditos, Camila pasa a relatar distintos aspectos de su vida que van explicando la representación teatral, dentro de los cuales se centra principalmente en la relación con sus padres. Al respecto declara que siempre se sintió más cercana a su madre (el mundo femenino) que a su padre (lo masculino), mundos que caracteriza respectivamente como “la creación, los juegos, la compañía, las risas” y “lo abusivo, la violencia, la ausencia, la dureza”. En paralelo, se muestra la obra teatral donde representa tanto los papeles masculinos como femeninos, mezclando las palabras de García Lorca con textos de su autoría.



Camila desde el alma (Norma Fernández, 2011)

Si bien *Camila desde el alma* no plantea una discusión de la representación documental, ni puede ser considerado un ejemplo performativo tal como lo define Bill Nichols,¹³⁵ pueden encontrarse múltiples aspectos performativos a partir de la puesta en escena y la presentación de la protagonista. En primer lugar se encuentra la representación teatral, la actuación propiamente dicha asumida para un público y no para la cámara; en segundo lugar la entrevista, instancia específica para el film, reconocida como tal al tomar lugar en las gradas de la sala teatral; y por último, el testimonio de Camila que plantea a su propia identidad como una construcción consciente, como una instancia performativa. En este sentido se plantea una interesante tensión entre la persona y el personaje en varias instancias: por un lado en la obra teatral que se enmarca en el género biodrama, en el cual se busca justamente borrar estos límites, y por otro en la representación documental, en tanto en principio la entrevista debería presentar el testimonio (de la persona) comentando sobre el personaje teatral.

La protagonista aboga por el reconocimiento y el derecho a la identidad, pero no dentro de categorías previas (hombre o mujer), sino como travesti. El documental concluye con el monólogo final de la obra teatral, en el que tras haber transformado su apariencia, la protagonista expone:

¹³⁵ Documentales que buscan “acentuar los aspectos subjetivos de un discurso clásicamente objetivo” (Nichols, 1994: 95).

Yo me llamo Camila y hace 11 años que soy travesti. 11 años que me sirvieron para aprender que nunca voy a ser una mujer y nunca más volveré a ser un hombre. Usurpé el cuerpo del hombre que una vez fui, para ir matándolo poco a poco y borrar en él todo rastro de masculinidad. Una vez que lo maté, a ese cuerpo yo le di un nombre: Camila.

Tanto *Camila desde el alma* como *Una familia gay* buscan discutir la igualdad de las minorías, reconociendo que el sexo y el género son culturalmente contruidos (producidos) e históricamente situados. Para lograr este objetivo ambos remarcan ciertos caracteres performativos del documental y sus personajes, pero sin intentar deconstruir el discurso del cine de lo real.

5. A modo de conclusión

En esta segunda sección nos propusimos indagar en las formas en las que el cine documental argentino representó a tres segmentos sociales particulares durante el período de 1995 a la actualidad. En los tres conjuntos analizados podemos encontrar similitudes que nos permiten extraer una serie de conclusiones relacionadas a los tópicos desarrollados en la primera sección de la tesis.

En primer lugar podemos señalar que en cada caso se tiende a adoptar una serie de estructuras narrativas y herramientas de construcción para los personajes que se repiten de ejemplo a ejemplo. Los documentales sobre la militancia revolucionaria son la muestra más fehaciente de ello debido al gran caudal de su producción, dado que cada uno repite con algunas pequeñas modificaciones el modelo establecido por *Cazadores de utopías*. Pero también hemos podido observarlo en el caso de las narrativas sobre las fábricas recuperadas que se organizan en torno a modelos narrativos clásicos articulados alrededor de un conflicto central -la recuperación por parte de los trabajadores- que se resuelve en las secuencias finales. Asimismo, pudimos notar cómo se entablan diálogos entre los films gracias a distintas aproximaciones históricas y estéticas en la construcción de los personajes: el pasaje del protagonista colectivo de los militantes al testimonio exclusivo de un sujeto en *Cuentas del alma*, o la discusión sobre la igualdad en torno a las minorías en *Camila desde el alma* a partir de ciertos elementos performativos.

Desde el punto de vista narrativo, también es significativo remarcar la constante presencia de escenas iniciales, previas a los créditos de apertura, en las que se suelen resaltar el rol protagónico de algún personaje –estimativamente el protagonista- y plantean líneas temáticas que son retomadas más adelante apelando al suspenso generado en el espectador.

Los actores sociales se presentan categóricamente, es decir que se agrupan según una característica o condición: militantes, cartoneros, lesbianas, etcétera. Esta clasificación se remarca gracias a la exclusividad que los films le otorgan a cada grupo, ya que la mayor

parte del corpus no le otorga voz a sujetos externos a estos colectivos; las excepciones en este sentido son pocas –*Trelew* con las entrevistas a pobladores y la utilización de figuras de autoridad y familiares en los documentales sobre las minorías sexuales-. Estas elecciones favorecen la construcción de personajes colectivos, representantes de su condición social, aspecto remarcado por la unificación de sus voces; en términos generales los testimonios no tienden a presentar voces alternas sino que se fusionan para transmitir una tesis (*Cazadores de utopías, El tren blanco, Otro entre otros*). Al desestimar el uso de la voz *over*, típica del documental expositivo, los films les otorgan una autoridad epistémica absoluta a los personajes que cumplen la función de embrague. Así mismo pudimos observar la construcción de protagonistas, resaltados a través de tres procedimientos: un mayor tiempo y una ubicación estratégica, múltiples escenas en las que se los representa solitariamente y un desplazamiento espacial.

Desde el punto de vista del tipo de presentación de los sujetos podemos argumentar que el documental favorece una forma, un estilo de actuación presentacional, ya que el recurso privilegiado por la mayoría de los documentales es el testimonio, si bien con algunas variantes en su presentación. Con respecto a los documentales sobre militantes las razones tras dicha elección son obvias, ya que se trata de rememorar eventos acontecidos en el pasado, pero incluso en aquellos que trabajan sobre el presente con una actitud representacional de los sujetos, como en el caso de los cartoneros, se incluyen múltiples momentos en los que miran a cámara y exponen sus ideas. De los documentales que proponen una aproximación observacional, *Yatasto* constituye el único ejemplo en el que los personajes no parecen notar la presencia del dispositivo en ningún momento y asumen una actuación exclusivamente representacional –como señalamos previamente tanto *Bonanza* como *Vida en Falcon* incluyen múltiples momentos en los que se proponen representaciones para la cámara–.

Por último con respecto al eje ético, hemos hecho algunas observaciones en el caso de los documentales sobre cartoneros y las minorías de género. Un problema que algunos de estos films afrontan es la construcción de estereotipos, tal como en el caso de *Familias*

por igual en el que se busca combatir los prejuicios sociales frente a la conformación de las familias homoparentales, pero se subsumen las diferencias de cada personaje presentando una versión idílica unificada que funciona a mero modo de ilustración de los discursos de autoridad de los entrevistados.

Por último, al enmarcar a los documentales dentro de la historia del cine nacional podemos observar un cambio importante, en tanto el objetivo principal de los films no radica en la articulación de una denuncia. En la filmografía analizada pudimos encontrar principalmente abordajes a las capacidades narrativas de los films, el retrato de ciertas luchas sociales y ejercicios de memoria.

REFLEXIONES FINALES

El objetivo principal de esta tesis consistió en indagar sobre un aspecto específico de la retórica documental: la construcción de personajes y las formas en la que se inscriben dentro de una narrativa.

Para realizar esto fue necesario desarrollar un marco teórico y reflexivo que permitiera definir las características específicas del personaje documental, articulado en torno a tres tensiones centrales: el carácter colectivo que asume mediante tres posibilidades, como agente narrativo, actor social o figura simbólica; las formas de presentación o actuación de los sujetos, abordada a partir del reconocimiento o negación de la presencia del dispositivo por parte de los sujetos; y la dimensión ética de la representación, que implica por parte del realizador el seguimiento de una serie de reglas éticas que no deben quebrarse antes, durante y después de la filmación.

Luego de ello nos abocamos al análisis de una serie de documentales argentinos producidos desde el año 1995 hasta la actualidad, que se organizan alrededor de una tipología específica de actores sociales, para señalar las estructuras narrativas ensayadas y los abordajes de sus personajes. En este sentido, no consideramos que la problemática trabajada sea exclusiva del período seleccionado, sino que el propósito principal de esta segunda sección radicó en realizar un análisis de caso que permitiera comprobar la importancia de la narratividad en el discurso documental y de sus personajes como principal forma de articulación de las tesis propuestas. El gran caudal de producción que se generó en esta etapa, la recurrencia de los actores sociales seleccionados y el diálogo que los documentales establecen dentro de cada serie temática, lo hicieron propicio para realizar nuestros objetivos. Por otro lado, el corpus seleccionado nos permitió acercarnos a una filmografía que no ha sido trabajada en profundidad, probablemente debido a su carácter más tradicional. Incluso los pocos casos específicos que asumen formas mixtas, como el docudrama *Una familia gay*, no buscan debatir el estatuto del documental y su relación privilegiada con la realidad.

A partir de los recorridos propuestos en ambas secciones podemos realizar algunas reflexiones sobre el estatuto del personaje como construcción y el documental como discurso. Nuestro punto de partida teórico fue, siguiendo a autores como Hayden White y Jacques Rancière, considerar a la narración como una puesta en sentido –un ordenamiento de los acontecimientos en pos de una conclusión–, concepción que no invalida la existencia del documental como una forma fílmica específica. Los análisis emprendidos nos permitieron comprobar que los films construyen o adoptan sistemas narrativos: en algunos casos apelando a estructuras clásicas en las que los personajes asumen roles específicos en términos actanciales o atraviesan arcos que proponen una evolución de los mismos; en otros construyendo modelos biográficos, los cuales se basan principalmente en el uso del testimonio.

La narratividad por sí sola no permite diferenciar al documental de la ficción, sino que esta distinción radica en la relación que se entabla con la realidad. Retomando la definición de Carl Plantinga (2008) decidimos referirnos a una “representación de veracidad expresa”, por lo que si bien los documentales proponen una clausura en términos narrativos –retratan una acción completa–, los hechos en la realidad continúan desarrollándose, cuestión de la que el espectador es absolutamente consciente. Siguiendo este razonamiento consideramos que una aproximación a los documentales como meros textos narrativos supone violentar su lectura, en términos de los propósitos de las obras. Es necesario aproximarse a los films con una perspectiva que incluya tanto lo artístico como el aspecto social que sirve de base y finalidad del cine documental, es decir considerarlo como “el tratamiento creativo de la realidad”. Esto se aplica especialmente en el desarrollo del cine documental argentino, cuya historia se ha visto signada por los distintos procesos históricos, sociales y políticos de cada período.

Esta tensión se registra de forma privilegiada en la construcción de sus personajes o actores sociales, términos de Bill Nichols que adoptamos para nuestro trabajo, los cuales permiten remarcar su pertenencia al contexto histórico. Teniendo en cuenta que el cine documental trabaja sobre la comprensión del comportamiento humano en la sociedad, los

personajes que se presentan tienden a funcionar como representativos de algo más general, como tipos sociales, adoptando una categorización nominal (Carroll, 1996). A pesar de que este aspecto resulta especialmente cierto en los films de corte etnográfico, hemos podido comprobar su funcionamiento en casi todos los casos analizados.

En nuestro análisis pudimos constatar que esta representación nominal ha sido una de las constantes con respecto al estatuto que se le confiere a los sujetos representados. En la mayor parte de los documentales trabajados se favoreció la construcción de personajes colectivos, si bien a través de distintas aproximaciones. En términos generales, podemos observar que la mayoría de los documentales trabajan sobre conjuntos de personajes comunes por sobre la representación de una personalidad extraordinaria. La entrevista prueba ser una herramienta idónea para este tipo de construcción permitiendo una equiparación de los sujetos a través de los elementos de la puesta en escena o a partir de un montaje que favorezca las similitudes de los discursos (*Cazadores de utopías* constituye el ejemplo más claro de esto, pero también lo observamos en los documentales sobre minorías como *Otro entre otros* y *Familias por igual*). Incluso los relatos de corte biográfico que tienden a trabajar sobre figuras míticas, en los que se los presenta iconográficamente de tal forma (*Norma Arrostito*), las historias de los sujetos se cargan de significación apelando a su pertenencia a una generación o un sector social. Este abordaje del personaje remarca la idea del documental, incluso en sus formas más clásicas, como una construcción y no un mero registro inalterado de la realidad, es decir que busca superar el carácter icónico de las imágenes ofrecidas por el dispositivo cinematográfico y su “captura” de lo real.

En la escritura dramática ficcional una de las aproximaciones recomendadas es trabajar sobre el personaje considerándolo una persona, otorgándole una historia previa de vida y definiendo sus aspectos físicos. Consideramos que resulta productivo trasladar esta observación al documental, campo en que se trabaja de forma contraria: la labor del realizador debe comenzar sabiendo que tratará con una persona, la cual será transformada en personaje, por lo que su conducta debe guiarse por una serie de lineamientos éticos que

exceden el permiso legal.¹³⁶ Para abordar la cuestión ética recuperamos los dos principios generales de conducta establecidos por la comunidad de practicantes, no lastimar a los sujetos y proteger a aquellos vulnerables, pero no nos limitamos a ellos. Uno de los riesgos que hallamos en el cuerpo de films analizados tiene que ver en este sentido con la construcción de estereotipos, los cuales niegan el carácter individual de los individuos, y que se relacionan con el carácter colectivo o nominal descrito anteriormente. Este punto resultó problemático especialmente en la paradoja producida por los documentales sobre las minorías que abogaban por la igualdad de derechos en lo relativo al género; en ellos se tiende a equiparar a los personajes negando sus individualidades (este aspecto resulta aún más discutible en el caso de *Familias por igual*, que presenta a sus personajes como simples casos ilustrativos).

Por otro lado, los personajes más recurrentes en el cine documental argentino, debido a su carácter social, suelen ser los sectores desfavorecidos, por lo que resulta de suma importancia tener en cuenta abordarlos considerando el aspecto ético de la representación. Usualmente los responsables de los films no pertenecen a la misma comunidad o condición social, por lo que se acercan a un *otro*, construyendo una mirada externa de la que resulta necesario dar cuenta, aunque es necesario preguntarse en cada caso si esto es suficiente o no (como sucede en el caso de *Bonanza*).

El último de los ejes propuestos fue el de la actuación, sobre el que creemos necesario remarcar su presencia absoluta en el documental, un aspecto del que los films suelen dar cuenta en distintos momentos, incluso en los casos en los que practica una aproximación puramente observacional, tal como señalamos en nuestro recorrido por el *Cine directo* estadounidense. En este sentido consideramos que el documental suele trabajar sobre conflictos externos, en el que priman los aspectos sociales, y la actuación en este

¹³⁶ Mientras escribimos estas líneas se produjo un acontecimiento sin antecedentes en el documental argentino: la Corte Suprema de Justicia multó al realizador Enrique Piñeyro con \$250.000 por publicar imágenes y sonidos de un sujeto en el film *Fuerza Aérea S.A.* (2006) sin haber conseguido previamente una autorización escrita. Información disponible en:

<http://www.lanacion.com.ar/1841982-condenan-a-enrique-pineyro-por-la-pelicula-fuerza-aerea-sa>

sentido difiere de la ficcional al tener que abordar a sus sujetos desde afuera, lo que dificulta la transmisión de los conflictos internos de sus personajes.

No obstante, el concepto de crisis suele jugar un rol importante en la búsqueda de una actuación naturalista y emotiva, aspecto que hemos visto en *Vida en Falcon*. Esta concepción documental sugiere una representación que toma lugar dentro del mundo, considerado un escenario aún más grande.

También hemos considerado un pequeño conjunto de films que trabajaban con actores profesionales, a partir de los cuales se puede observar cómo su presencia tiende a producir una distancia con respecto a los otros personajes. Esto sucede debido a que una de las principales características del personaje documental es la equivalencia entre el cuerpo de la persona y el personaje, mientras que la corporalidad del actor marca una ruptura en la representación.

En el caso de los documentales argentinos notamos que en su mayoría se trabaja sobre componentes *presentacionales*, es decir procedimientos que remarcan la presencia del aparato mediador. El recurso más empleado en nuestro corpus ha sido la entrevista, en el que los sujetos hablan directamente a la cámara exponiendo sus ideas e historias. El motivo que justifica esta elección es que el documental nacional ha favorecido la línea testimonial, como pudimos observar en los tres conjuntos seleccionados. Sin embargo, esta forma de presentación no imposibilita la emotividad, sino que interpela directamente al espectador principalmente a través de la mirada a cámara.

El considerar a nuestro corpus fílmico de análisis como series temáticas posibilitó también establecer diálogos entre los documentales, en los que pudimos observar distintas aproximaciones a los sujetos. Por un lado, esto permite remarcar la idea de comunidad de practicantes, producto de la profesionalización del documental durante el período. Por otro, facilitó señalar la importancia que tiene la construcción del personaje en el abordaje de las temáticas. Este aspecto quedó de manifiesto principalmente en la serie de documentales sobre militantes políticos, en el que marcamos hacia el final del período films que trabajan sobre una concepción opuesta del personaje a la favorecida hasta el momento, pasando del

testimonio colectivo a la presentación de un único personaje. También en el caso de las minorías sexuales, en el que se acentúa la noción de la sexualidad como un constructo a través de ciertos elementos performativos, y por último, en ciertos films sobre los actores sociales producto de la era neoliberal en los que se obvia la cuestión testimonial para remarcar el potencial narrativo de la vida de los sujetos.

Antes de finalizar nos interesa describir una futura perspectiva de trabajo que nos permitirá continuar con las líneas de investigación desarrolladas en esta tesis. En los últimos años se ha comenzado a producir de forma recurrente un modo específico de mixtura entre el documental y la ficción, la cual consiste en el intertexto con ciertos géneros del cine ficcional. Dentro de ellos, existe una narrativa que está tomando cada vez mayor impulso tanto en el ámbito nacional como internacional, el documental *noir*.¹³⁷ La posibilidad de esta confluencia se apoya sobre tres elementos: el desarrollo de una investigación, el empleo de la primera persona y la apropiación de elementos iconográficos del film *noir*. Uno de los atractivos de esta forma radica en el equilibrio que debe mantener entre ambas formas discursivas al proponer una aproximación estética que discute la concepción clásica del documental, mientras que el desarrollo de las investigaciones busca tener algún impacto en la realidad. Una vez más, la construcción de los personajes constituye el campo ideal en el que toma lugar esta tensión, ya que suele implicar la adopción de ciertos arquetipos que pueden no condecirse con los sujetos que lo corporizan.

El abordaje del estudio del personaje en el documental no se circunscribe a un período particular, sino que abarca toda su historia. Su estatuto se encuentra atravesado por una tensión entre su condición de agente narrativo y social; su carácter colectivo e individual, y las formas de actuación adoptadas. En definitiva, todos los documentales trabajan sobre una serie de tensiones, buscando un equilibrio a través del cual representar de forma creativa la realidad.

¹³⁷ Hemos rastreado los inicios de esta modalidad a los films *The Thin Blue Line* (Errol Morris, 1988) y *El diablo nunca duerme* (Lourdes Portillo, 1994). En los últimos años se produjeron *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (Sergio Wolf y Lorena Muñoz, 2003), *M* (Nicolás Prividera, 2007), *Imagen final* (Andrés Habegger, 2008), *El rascacielos latino* (Sebastián Schindel, 2012) 33 (Kiko Goifman, 2002) y *Carmín Tropical* , entre otros.

Referencias bibliográficas

Bibliografía correspondiente al marco teórico y análisis de personajes:

- AAVV: 2005. “Deconstrucción del personaje”, Número monográfico de la revista *Estudios cinematográficos* n° 28. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- Aristóteles: 1975. *Poética*. Madrid: Gredos.
- Aumont, Jacques; Bergala Alain; Marie, Michel; Vernet, Marc: 2005. *Estética del cine*. Buenos Aires: Paidós.
- Baíz Quevedo, Frank: 1994. “El personaje a la luz de la semiopragmática”, en: *Cuadernos, n° 17*. San Salvador de Jujuy: Universidad de Jujuy, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Secretaría de Ciencia y Técnica y Estudios Regionales.
- _____: 1993. “La construcción del personaje cinematográfico: Aspectos teóricos y prácticos”, en: *Objeto Visual I. Cuadernos de investigación de la cinemateca nacional*, Venezuela: Fundación Cinemateca Nacional.
- Bajtín, Mijaíl: 2003. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Balázs, Béla: 1957. *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*. Buenos Aires: Losange.
- Barthes, Roland; A. J. Greimas; Claude Bremond; Jules Gritti; Edgar Morin; Christian Metz; Tzvetan Todorov y Gérard Genette: 1972. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Barthes, Roland: 2004. *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bazin, André: 2004. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones RIALP.
- Bercini, Reyes: 2005. “Personaje: La perspectiva del arquetipo”, en AAVV: 2005. “Deconstrucción del personaje”, Número monográfico de la revista *Estudios*

- cinematográficos* n° 28. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- Bordwell, David y Kristin Thompson: 1995. *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
 - Brait, Beth: 1985. *A personagem*. Sao Paulo: Editora Ática.
 - Branigan, Edward: 1992. *Narrative Comprehension and Film*. Londres: Routledge.
 - Brisset, Dennis y Charles Edgley: 1975. *Life as theater. A dramaturgical sourcebook*. Chicago: Aldine Publishing Company.
 - Campbell, Joseph: 1972. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de cultura económica.
 - Candido, Antonio; Rosenfeld, Anatol; de Almeida Prado, Décio; Sales Gomes, Paulo Emilio: 1968. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva
 - Casetti, Francesco y Federico di Chio: 1999. *Cómo analizar un film*. Paidós: Barcelona.
 - Chatman, Seymour: 1990. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Alfaguara.
 - Chion, Michel: 1991. *Cómo se escribe un guion*. Madrid: Cátedra.
 - Colleyn, Jean-Paul: 1993. *Le regard documentaire*. Paris: Editions du centre Pompidou.
 - Danto, Arthur: 2014. *Narración y conocimiento*. Buenos Aires: Prometeo.
 - _____: 1989. *Historia y narración. Ensayos de filosofía analítica de la historia*. Barcelona: Paidós.
 - Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov: 2003. *Diccionario Enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI.
 - Egri, Lajos: 2009. *El arte de la escritura dramática*. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

- Eisenstein, Sergei: 1958. “Del teatro al cine”, en *La forma del cine*. Buenos Aires: Losange.
- Ezquerro, Milagros: 1993. “La paradoja del personaje”, en Mayoral, Marina (coord.), *El personaje novelesco*. Madrid: Cátedra.
- Feld, Claudia (2002) *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Field, Syd: 2001. *El manual del guionista*. Madrid: Plot Ediciones.
- Forster, E. M. 2003: *Aspectos de la novela*. Barcelona: Debate.
- García Jiménez, Jesús: 1993. *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- Gaudreault, André: 1992. “Film, narrative, narration: The cinema of the Lumière Brothers”, en Elsaesser, Thomas (ed.), *Early Cinema. Space, frame, narrative*. Londres: British Film Institute.
- Gaudreault, Andre y François Jost: 1995. *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Genette, Gérard: 1989. *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Goffman, Erving: 1993. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Greimas, Algirdas Julián: 1973. *Semiótica estructural*. Madrid: Gredos.
- Guimarães, César: 2005. “O retorno do homem ordinário do cinema”, em *Revista Contemporanea*, Vol. 3, n° 2, Julio/Diciembre.
- Guzmán, Patricio: 1997. “Seminario Cine Documental”, en *Revista Viridiana n° 17*. Madrid: Alianza.
- Hamon, Philippe: 1977. “Por un statut sémiologique du personnage”, en AAVV: *Poétique du récit*. Paris: Seuil.
- Kirschner, Teresa: 1994. “Técnicas de representación de la multitud en el teatro de Lope de Vega”, en Villegas, Juan (ed.): *Actas del XI Congreso de la Asociación*

Internacional de Hispanistas. Vol. III: Encuentros y desencuentros de culturas: desde la Edad Media al siglo XVIII. Chicago: University of California.

- Laffay, Albert: 1966. *Lógica del cine.* Barcelona: Nueva Colección Labor.
- Lukács, Georg: 1966. *Problemas del realismo.* México: Fondo de Cultura Económica.
- Lusnich, Ana Laura: 2007. *El drama social folclórico. El universo rural en el cine argentino.* Buenos Aires: Biblos.
- Maqua, Javier: 1992. *El docudrama. Fronteras de la ficción.* Madrid: Cátedra.
- Mayoral, Marina (coord.): 1993. *El personaje novelesco.* Madrid: Cátedra.
- Metz, Christian, 1974. “El significante imaginario”, en Metz, Christian: 2001. *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine.* Barcelona: Paidós.
- Metz, Christian, 1966. “Observaciones para una fenomenología de lo narrativo”, en *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968).* Barcelona: Paidós.
- Mckee, Robert: 2005. “Estructura y personaje”, en AAVV: 2005. “Deconstrucción del personaje”, Número monográfico de la revista *Estudios cinematográficos* n° 28. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- Pavis, Patrice: 1999. “El personaje novelesco, teatral y cinematográfico”, en *Teatro XXI*, Año VI, n° 11. Buenos Aires: GETEA, Facultad de Filosofía y Letras.
- _____: 1998. *Diccionario del teatro.e Dramaturgia, estética, semiología.* Barcelona: Paidós.
- Pena de Oliveira, Felipe: 2009. *Teoría del periodismo.* México: Alfaomega.
- Propp, Vladimir: 2011. *Morfología del cuento,* España: Fundamentos.
- Pudovkin, Vsevolod: 1955. *El actor en el film.* Buenos Aires: Losange.

- Rancière, Jacques: 2005. “La ficción documental: Marker y la ficción de la memoria”, en *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós.
- _____: 2002. *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca: Argumentos.
- Ricoeur, Paul: 2004a. *Tiempo y narración*. Madrid: Siglo XXI.
- _____: 2004b *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sangro Colón, Pedro y Miguel Á. Huerta Floriano (eds.): 2007. *El personaje en el cine. Del papel a la pantalla*. Madrid: Calamar Ediciones.
- Schechner, Richard: 2000. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Serrano Jiménez, Raúl: 2010. *La creación de personajes cinematográficos. El espejo de celuloide*. Madrid: T&B Editores.
- Souriau, Étienne: 1987. *L'univers filmique*. París: Flammarion.
- Stone, Gregory P.: 1975. “Appearance and the self”, en Brisset, Dennis y Edgley, Charles (eds.) *Life as Theater: A dramaturgical sourcebook*. Chicago: Adline.
- Todorov, Tzvetan 2014. “Pensar para vivir”, en *Diario La Nación* <http://www.lanacion.com.ar/1678173-pensar-para-vivir>
- Truffaut, Francois: 2001. *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza.
- Ubersfeld, Anne: 1989. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.
- Vale, Eugene: 1996. *Técnicas del guión para cine y televisión*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Vallejo Vallejo, Aida: 2008. “Protagonistas de lo real. La construcción de personajes en el cine documental”, en *Secuencias. Revista de historia del cine*, nº 27. Madrid: Entimema.

- Vogler, Christopher: 2002. *El viaje del escritor*. Barcelona: Robinbook.
- White, Hayden: 2003. *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Barcelona: Paidós.
- _____: 1992. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.

Bibliografía específica sobre cine documental:

- Abel, Richard: 1988. *French Film Theory and Criticism. A History/Anthology. Volume I: 1907-1929*. New Jersey: Princeton University Press.
- Allen, Robert y Douglas Gomery: 1995. *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona, Paidós.
- Anderson, Carolyn y Thomas W. Benson: 1988. “Direct Cinema and the Myth of Informed Consent: The Case of *Titicut Follies*”, en Gross, Larry, John Stuart Katz y Jay Ruby (eds.): *Image Ethics. The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television*. New York: Oxford University Press.
- Arthur, Paul: 1993. “Jagons of Autenticity (Three American Moments)” en Michael Renov (ed.): *Theorizing Documentary*. Londres, Routledge.
- Aufderheide, Patricia, 2007. *Documentary Film. A Very Short Introduction*. Londres: Oxford University Press.
- Aufderheide, Patricia; Peter Jaszi y Mridu Chandra: 2009. *Honest Truths: Documentary Filmmakers on Ethical Challenges in Their Work*. Center for Social Media: <http://centerforsocialmedia.org/making-your-media-matter/documents/best-practices/honest-truths-documentary-filmmakers-ethical-chall>
- Barnouw, Eric: 1996. *El documental*. Barcelona: Gedisa.
- Barsam, Richard Meran: 1973. *Nonfiction Film. A critical History*. New York: Dutton.

- Beceyro, Raúl: 2007. “El estilo documental”, en *Cuadernos de cine documental* nº1. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Bernard, Sheila Currand: 2007. *Documentary Storytelling. Making Stronger and More Dramatic Nonfiction Films*. New York: Focal Press.
- Breschand, Jean: 2005. *El documental*. Barcelona, Paidós.
- Bruzzi, Stella: 2000. *New documentary: a critical introduction*. Londres: Routledge.
- Burton, Julianne (comp.): 1990. *The social documentary in Latin America*. Austin, Texas: Texas University Press.
- Carroll, John M.: 1977. “A program for Cinema Theory”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 35, No. 3. Pennsylvania: Wiley.
- Carroll, Noël: 1996. “From Real to Reel: Entangled in the Nonfiction Film”, en *Theorizing the Moving Image*. New York: Cambridge University Press.
- Català, Josep Maria y Josexo Cerdán (eds.): 2008. “Después de lo real. Volumen I y II”. Número monográfico de *Archivos de la Filmoteca*, nº57-58, octubre-febrero. Madrid: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Cerdán, Josexo: 2009. “El documental en el laberinto de las posmodernidad”, en Aranda, Daniel; Meritxell Esquirol, y Jordi Sánchez-Navarro (eds.), *Puntos de vista. Una mirada poliédrica a la historia del cine*. Barcelona: Editorial UOC Press.
- Chanan, Michael: 2007. *The politics of documentary*. Londres: British Film Institute.
- _____: 2007. “El documental y el espacio público”, en Josep María Català y Josexo Cerdán (eds.), *Después de lo real, Archivos de la Filmoteca, Vol. 1 (57-58)*. Madrid: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Comolli, Jean-Louis: 2011. “La vuelta por el directo”, en *Cuadernos de cine documental*, nº5. Santa Fe: Universidad nacional del Litoral.

- _____: 2007. *Ver y poder: la inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires: Aurelia Rivera y Nueva Librería.
- _____: 2002. *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica del cine*. Buenos Aires: Simurg/Cátedra La Ferla.
- Corner, John: 2012.: “Estudios sobre documental. Dimensiones de transición y continuidad”, en *Revista Cine Documental*, n° 6. Buenos Aires. www.revista.cinedocumental.com.ar
- _____: 1996. *The art of record. A critical introduction to documentary*. Manchester: Manchester University Press.
- Coutinho, Eduardo; Ismail Xavier y Jorge Furtado: 2011. “El sujeto (extra)ordinario”, en Labaki, Amir y Maria Dora Mourao (comps.): *El cine de lo real*. Buenos Aires: Colihue.
- Coutinho, Eduardo: 1992. “La mirada en el documental y en la televisión”, en Paranguá, Paulo Antonio (editor): 2003. *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.
- Cowie, Elizabeth: 2014. “El espectáculo de los hechos y el deseo de realidad”, en *Revista Cine Documental*, n° 9. Buenos Aires. www.revista.cinedocumental.com.ar
- Ellis, Jack y Mclane, Betsy: 2005. *A new history of documentary film*. New York: Continuum International Publishing Group.
- Flaherty, Robert: 2005. “La función del documental”, en Colombres, Adolfo (ed.), *Cine, antropología y colonialismo*. Ediciones del Sol, Buenos Aires.
- _____: 1979. *Filming Real People*, en Jacobs, Lewis (ed.) *The Documentary Tradition*. New York: W.W. Norton & Company, Inc.
- Gaines, Jane: 1990. “Introducción: “The Real Returns””, en Gaines, Jane y Renov, Michael (eds.): 1999. *Collecting visible evidence*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Grant, Barry Keith y Jeannette Sloniowski (eds.): 1998. *Documenting the documentary. Close readings of Documentary Film and Video*. Detroit: Wayne State University Press.
- Grierson, John [Forsyth Hardy (ed.)]: 1971. *Grierson on Documentary*. New York: Praeger Publishers.
- Grierson, John: 1993. "Postulados del documental", en Romaguera i Ramió, Joaquim y Homero Alsina Thevenet (eds.): *Textos y Manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.
- _____: 1933. "The Documentary Producer", en *Cinema Quarterly*, Vol. 2, No.1. (otoño).
- Grant, Barry Keith (ed.): 2006. *Five films by Frederick Wiseman*. California: University of California Press.
- _____: 1988. "Etnography in the First Person: Frederick Wiseman's *Titicut Follies*", en Grant, Barry Keith y Jeanette Sloniowski (eds.): *Documenting the documentary: close readings of documentary film and video*. Detroit: Wayne State University Press.
- Gómez Segarra: 2008. *Quiero hacer un documental*. Madrid: RIALP.
- Gunning, Tom: 1999. "Embarrassing Evidence: The Detective Camera and the Documentary Impulse", Gaines, Jane y Renov, Michael (eds.): *Collecting visible evidence*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Guynn, William: 1990. *A cinema of nonfiction*. Londres: Associated University Presses Inc.
- Hampe, Barry: 1997. *Making documentary films and reality videos. A Practical Guide to Planning, Filming, and Editing Documentaries of Real Events*. New York: Henry Holt and Company, Inc.
- Hogarth, David: 2006. *Realer than reel*. Austin: University of Texas Press.

- Ivens, Joris: S/D. *La câmara y yo*. CUEC-UNAM. Material didáctico de uso interno, núm. 9.
- Jacobs, Lewis (ed.): 1979. *The documentary tradition*. New York: Hopkinson & Blake.
- Kalow, Nancy: 2011. *Visual Storytelling. The Digital Video Documentary*. North Carolina: CDS Publication. Disponible en:
http://documentarystudies.duke.edu/uploads/media_items/visual-storytelling-the-digital-video-documentary.original.pdf
- Kieslowski, Krzysztof: 1993. "The Unique Role of Documentaries", en Cousins, Mark y Kevin McDonald (eds.): 2006. *Imagining Reality. The Faber Book of Documentary*. Londres: Faber & Faber.
- King, Noel: 1981. "Recent Political Documentary. Notes on 'Union Maids' and 'Harlan County USA'", en *Screen 22*, no. 2. Londres: Oxford University Press.
- Krippner, James: 2010. *Paul Strand in Mexico*. New York: Aperture Foundation.
- MacDougall, David: 1976. "Prospects of the Ethnographic Film", en Nichols, Bill (ed.), *Movies and Methods. An Anthology*. Berkeley: University of California Press.
- Mamber, Stephen: 1974. *Cinema verite in America. Studies in uncontrolled documentary*. Boston: MIT Press.
- Marquis, Elizabeth: 2009. *'Just act naturally': A poetics of documentary performance*. Tesis de doctorado: Universidad de Toronto.
- Mendoza, Carlos: 2011. *El guión en el cine documental*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____: 2008. *La invención de la verdad: nueve ensayos sobre cine documental*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Migliorin, Cezar: 2005. "O dispositivo como estratégia narrativa", en *Revista Académica de cinema n° 3* (primer semestre). Disponible en:

<http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp>

- Nacache, Jacqueline: 2006. *El actor de cine*. Barcelona: Paidós.
- Navarro, Vinicius Do Valle: 2005. *Ordinary Acts: Performance in Nonfiction Film, 1960-1967*. Tesis de doctorado: New York University.
- _____: 2012. “Nonfictional performance from portrait films to the internet”, en *Cinema Journal* 51, N°3. Texas: University of Texas Press.
- Nichols, Bill: 2007. “Cuestiones de ética y cine documental”, en *Archivos de la Filmoteca* n°57-58. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- _____: 2001. *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- _____: 1997. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- _____: 1987. “History, Myth, and Narrative in Documentary”, en *Film Quarterly*, Vol. 41, No. 1. (otoño). California: University of California Press.
- _____: 1978. “Fred Wiseman's Documentaries: Theory and Structure”, en *Film Quarterly*, Vol. 31, No. 3.
- Niney, François: 2009. *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- Ortega, María Luisa y García, Noemí (comps.): 2008. *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto*. T&B Editores, Madrid.
- Ortega, María Luisa: 2008. “Las modulaciones del yo en el documental contemporáneo”, en Martín Gutiérrez, Gregorio (ed.): *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B Editores.
- _____: 2005. “Documental, vanguardia y sociedad”, en Torreiro, Casimiro y Josexo Cerdán (eds.): *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.

- _____: 2004. “Rupturas y continuidades en el documental social”, en *Secuencias. Revista de historia del cine*, nº 20. Madrid: Entimema.
- Penafria, Manuela (org.): 2011. *Tradición y reflexiones. Contribuciones a la teoría y la estética del documental*. Covilhã: Livros LabCom.
- Pessoa Ramos, Fernão: 2014. “La mise-en-scène del documental: performance y procedimientos en la actuación”, en *Revista Toma Uno* nº3. Disponible en: <http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/1354>
- _____: 2008. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac.
- Plantinga, Carl: 2011. “Documental”, en *Revista Cine Documental*, nº 3. Buenos Aires. www.revista.cinedocumental.com.ar.
- _____: 2008. “Caracterización y ética en el género documental”, en Català, Josep Maria y Josetxo Cerdán (eds.): 2008, *Después de lo real. Volumen I y II*. Número monográfico de Archivos de la Filmoteca, nº57-58, octubre-febrero. Madrid: Filmoteca de la GeneralitatValenciana.
- _____: 1997. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. New York: Cambridge University Press.
- Pryluck, Calvin: 2005. “Ultimately We Are All Outsiders: The Ethics of Documentary Filming”, en Rosenthal, Alan y John Corner (eds.): *New Challenges for Documentary*. Manchester: Manchester University Press.
- Ramos, Clara Leonel: 2013. *A construção do personagem no documentário brasileiro contemporâneo: autorrepresentação, performance e estratégias narrativas*. Tesis de doctorado: Universidade de São Paulo
- Renov, Michael: 2010. “Hacia una poética del documental”, en *Revista Cine Documental*, nº 1. Buenos Aires. www.revista.cinedocumental.com.ar

- Reviriego, Carlos: 2009. “América, en (cine) directo”, en *Cahiers du cinema* n° 24. Madrid: Caimán ediciones.
- Rosenthal, Alan y John Corner (eds.): 2005. *New Challenges for Documentary*. Manchester: Manchester University Press.
- Rotha, Paul: 1939. *Documentary Film*. W. W. Norton & Company, New York.
- Rothman, William: 1998. “The filmmaker as hunter”, en Grant, Barry Keith y Jeannette Sloniowski (eds.): *Documenting the documentary. Close readings of Documentary Film and Video*. Detroit: Wayne State University Press.
- _____: 1997. *Documentary film classics*. New York: Cambridge University Press.
- Sobchack, Vivian: 2011. “Hacia una fenomenología de la experiencia no-ficcional”, en *Revista Cine Documental*, n° 4, Buenos Aires. www.revista.cinedocumental.com.ar
- _____: 2004. *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley, California: University of California Press.
- Spence, Louise & Navarro, Vinicius: 2011. *Crafting Truth. Documentary Form and Meaning*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Stubbs, Liz: 2002. *Documentary filmmakers speak*. New York: Allworth Press.
- Torreiro, Casimiro y Josetxo Cerdán (eds.): 2005. *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- Vigo, Jean: 1993. “El punto de vista documental. A Propos de Nice”, en Romaguera i Ramió, Joaquim y Homero Alsina Thevenet (eds.): *Textos y Manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.
- Vogels, Jonathan B.: 2008. “El direct cinema y los hermanos Maysles”, en Ortega, María Luisa y Noemí García (comps.): *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto*. T&B Editores: Madrid.

- Warren, Charles (ed.): 1996. *Beyond Document. Essays on Nonfiction Film*. Hanover: Wesleyand University Press.
- Waugh, Thomas: 2011. “*Show us life*”, *Toward a history and aesthetics of the committed documentary*. Londres: The Scarecrow Press.
- Weinrichter, Antonio: 2004: *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.
- Winston, Brian: 2011a. “La maldición de lo ‘periodístico’ en la era de lo digital”, en Labaki, Amir y Maria Dora Mourao (comps.): *El cine de lo real*. Buenos Aires: Colihue.
- _____: 2011b. “El protagonismo de las víctimas en la tradición documental griersoniana”, en Penafria, Manuela (org.): *Tradición y reflexiones. Contribuciones a la teoría y la estética del documental*. Covilhã: Livros LabCom.
- _____: 2005. “Ethics”, en Rosenthal, Alan y John Corner (eds.): *New Challenges for Documentary*. Manchester: Manchester University Press.
- _____: 1995. *Claiming the Real*. Londres: British Film Institute.

Bibliografía sobre cine argentino:

- Aguilar, Gonzalo: 2007. “Maravillosa melancolía. *Cazadores de utopías: una lectura desde el presente*”, en Moore, María José, y Wolkowicz, Paula (eds.): *Cines al margen*. Buenos Aires: Librería.
- _____: 2006. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Altamirano, Carlos: 1996. “Montoneros”, en *Punto de vista*, n° 55, agosto.
- Amado, Ana: 2010. “Desde los bordes. Los “otros” y el trabajo de la representación”, en Moguillansky; Andrea Molfetta y Miguel A. Santagada: *Teorías y prácticas audiovisuales*. Buenos Aires: Teseo.

- _____: 2009. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- _____: 2005. “Las nuevas generaciones y el documental como herramienta de historia”, en Andújar, Andrea (comp.), *Historia, género y política en los 70*. Buenos Aires: Feminaria.
- _____: 2003. “Herencias. Generaciones y duelo en las políticas de la memoria”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIX, Núm. 202, Enero-Marzo.
- Andermann, Jens: 2011. *New Argentine cinema*. New York: I.B. Tauris.
- Andermann, Jens y Fernández Bravo, Álvaro (comps.): 2013. *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real*. Buenos Aires: Colihue.
- Aprea, Gustavo (comp.): 2012. *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado*. Los polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- _____: 2009. *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional - Universidad Nacional de General Sarmiento.
- _____: 2007. “El cine político como memoria de la dictadura”, en Sartora, Josefina y Silvina Rival (comps.). *Imágenes de lo real: la representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Librería.
- Basso, Haydé: 2007. “La construcción del sujeto trabajador en el documental político argentino (2002-2004)”, en Susana Sel (compiladora): *Cine y fotografía como intervención política*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Bernini, Emilio: 2008. “Tres ideas sobre lo documental. La mirada sobre el otro”, en *Kilómetro 111*, nº 7. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- _____: 2004. “Un estado (contemporáneo) del documental”, en *Kilómetro 111*, nº 5. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

- Bernini, Emilio, Daniela Goggi y Silvia Schwarzböck: 2006. “Minorías. Conversación con Anahí Berneri, Santiago García y Pablo Pérez”, en *Kilómetro 111*, N° 7. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Birri, Fernando: 1964. *La escuela documental de Santa Fe*. Santa Fe: Documentos del Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral.
- Campo, Javier: 2012. *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Ciucci, Juan Pablo y Russo, Sebastián: 2010. “Tracción a sangre. Entrevista con Alejandro Fernández Mouján director de *Los resistentes*” en *Revista Cine Documental* n°2. Disponible en <http://revista.cinedocumental.com.ar/2/notas.html>
- D’Iorio, Gabriel; Galazzi, Laura y Lucero, Guadalupe (coords.): 2012. *Formas de la memoria. Notas sobre el documental argentino reciente*. Buenos Aires: IUNA Audiovisuales.
- De la Puente, Maximiliano y Pablo Mariano Russo: 2012. “Algo que decir, profundizar, rescatar u mostrar. El cine documental social-militante contemporáneo en la construcción de memorias e identidades” en Aprea, Gustavo (comp.): *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado*. Los polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Del Coto, María Rosa y Graciela Varela (eds.): 2012. *Ficción y no ficción en los medios. Indagación semiótica sobre sus mixturas*. Buenos Aires: La Crujía.
- España, Claudio (comp.): 1994. *Cine argentino en democracia*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Fiel, Cecilia: “La masacre en montaje”, en D’Iorio, Gabriel; Galazzi, Laura y Lucero, Guadalupe (coords.): 2012. *Formas de la memoria. Notas sobre el documental argentino reciente*. Buenos Aires: IUNA Audiovisuales.

- Feller, Eduardo: 2012. *Detrás del árbol. Investigación para el documental: entrevistas con documentalistas argentinos*. Buenos Aires: Eudeba
- Getino, Octavio y Velleggia, Susana: 2002. *El cine de las historias de la revolución*. México DF: Secretaría de Educación Pública, Dirección General de Publicaciones y Medios.
- Gionco, Pamela C.: 2011. “”El pueblo, unido...” en las calles. Movilización social y esfera pública en documentales de intervención política post 2001”, en Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Guarini, Carmen: 2006. “Reflexiones para una historia del documental en Argentina”, en *Revista Doc On-Line* n° 1 (diciembre).
- Kejner, Julia: 2013. “ERrePé: ¿en nombre de qué pasado?”, en *Revista Tierra en Trance* n° 12. Disponible en:
<http://tierraentrance.miradas.net/2013/11/ensayos/errepe-%C2%BFen-nombre-de-que-pasado.html>
- Kriger, Clara: 2007. “La experiencia del documental subjetivo en Argentina”, en Moore, María José, y Wolkowicz, Paula (eds.): 2007. *Cines al margen*. Buenos Aires: Librería.
- _____: 2003. “Bonanza, en vías de extinción” en Paranaguá, Paulo Antonio (editor): *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.
- López Seco, Celina y Paula Asís Ferri: 2012. “Desnaturalizar lo cotidiano implica ver la realidad desde otro lado. Diálogo con los integrantes de la Productora El Calefón”, en *Toma Uno*, n°1.
- Lusnich, Ana Laura: 2009. “Del documental a la ficción histórica. Prácticas y estrategias del grupo Cine Liberación en su última etapa de desarrollo”, en *Revista Secuencias. Revista de historia del cine*, n° 29. Madrid: Entimema.

- Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras (eds.): 2011. *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- _____: 2009. *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Margulis, Paola: 2014. *De la formación a la institución. El documental audiovisual argentino en la transición democrática (1982-1990)*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Marrone, Irene y Mercedes Moyano Walker (eds.): 2011. *Disrupción social y boom documental cinematográfico. Argentina en los años sesenta y noventa*. Buenos Aires: Biblos.
- Mestman, Mariano: 2008. “Testimonios obreros, imágenes de protesta. El directo en la encrucijada del cine militante argentino”, en Ortega, María Luisa y Noemí García (comps.): *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto*. T&B Editores, Madrid.
- Molfetta, Andrea: 2011. “La representación que recupera el pasado. Modos del relato y de la enunciación en la memoria de la militancia y la dictadura”, en Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Moore, María José, y Wolkowicz, Paula (eds.): 2007. *Cines al margen*. Buenos Aires: Librería.
- Noriega, Gustavo y Marcelo Panozzo: 2006. “Traicionamos el género documental”, en *El Amante*, N° 173. Buenos Aires.
- Paladino, Diana (ed.): 2014. *Documental/Ficción. Reflexiones sobre el cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Eduntref.
- Oberti, Alejandra, y Pittaluga, Roberto: 2006. *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*. Buenos Aires: Ediciones el Cielo por Asalto.

- Ortiz, Áurea y Toledo, Teresa (Coords.): 1995. *Cine ojo: El documental como creación*. Madrid: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Oubiña, David: 2013. “Las huellas del pie: Riesgos y desafíos del cine argentino contemporáneo” en Andermann, Jens y Fernández Bravo, Álvaro (comps.): *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real*. Buenos Aires: Colihue.
- _____: 2003. “Un mapa arrasado. Nuevo cine argentino de los 90”, en *Sociedad* N° 20-21, mayo.
- Paranaguá, Paulo Antonio: 2009. *Miradas desinhibidas*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- _____ (editor): 2003. *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.
- Prelorán, Jorge: 2006. *El cine etnobiográfico*. Buenos Aires: Catálogos.
- _____ [Juan José Rossi (ed.)]: 1978. *El cine documental etnobiográfico de Jorge Prelorán*. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda.
- Piedras, Pablo: 2014. *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.
- Piedras, Pablo y Lior Zylberman: 2011. “Entrevista a Andrés Di Tella: precursor del documental autobiográfico en la Argentina”, en *Revista Cine Documental* n° 4. Disponible en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/4/notas.html>
- Quílez Esteve, Laia: 2009. *La representación de la dictadura militar en el cine documental argentino de segunda generación*. Tesis doctoral disponible en: <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/8596/TEISIS.pdf;jsessionid=388EFF00F7C2ACC115F78046ED0F121C.tdx2?sequence=1>
- Rangil, Viviana (ed.): 2007. *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos.
- Russo, Eduardo A.: 2009. “Al filo de lo real. Líneas y bordes en el documental contemporáneo argentino”, en Pena, Jaime (ed.) *Historias extraordinarias. Nuevo Cine argentino (1999-2008)*. Madrid: T&B Editores.

- Sartora, Josefina y Silvina Rival (comps.): 2007. *Imágenes de lo real: la representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Librería.
- Sel, Susana (compiladora): *Cine y fotografía como intervención política*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Tcherkaski, Osvaldo (ed): 2013. *Cine por cineastas. Debates sobre documental y ficción*. Buenos Aires: Eduntref.
- Vallejo, Gerardo: 1984. *Un camino hacia el cine*. Córdoba: El Cid Editor.
- Verzero, Lorena: 2009. “Estrategias para crear el mundo: la década del setenta en el cine documental de los dos mil”, en Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica (comps.) *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.
- Villegas, Juan: 2004. “Espacios de libertad”, en *El Amante*, N° 149. Buenos Aires.

Bibliografía correspondiente al marco temporal y actores sociales:

- Andrada, Sofía: 2005. Los medios de comunicación y el fenómeno cartonero. Análisis de la cobertura de los medios antes, durante y después del lanzamiento de la campaña de separación de residuos. Tesina de Licenciatura en Periodismo. Universidad de Belgrano
- Anguita, Eduardo: 2003. *Cartoneros. Recuperadores de desechos y causas perdidas*. Buenos Aires: Norma.
- Bazán, Osvaldo: 2010. *Historia de la homosexualidad en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Marea.
- Bellucci, Mabel y Flavio Rapisardi: 1999. “Alrededor de la identidad. Las luchas políticas del presente”, en revista *Nueva Sociedad* N° 162.
- Bimbi, Bruno: 2010. *Matrimonio Igualitario. Intrigas, tensiones y secretos en el camino hacia la ley*. Buenos Aires: Planeta.

- Caetano, Gerardo (ed.): 2006. *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta*. Buenos Aires: CLACSO.
- Calveiro, Pilar: 2005. *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- _____: 1999. *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Campione, Daniel y Beatriz Rajland: 2006. “Piqueteros y trabajadores ocupados en la Argentina de 2001 en adelante: novedades y continuidades en su participación y organización en los conflictos”, en Caetano, Gerardo (ed.): *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta*. Buenos Aires: CLACSO.
- Caparrós, Martín y Eduardo Anguita: 2006. *La voluntad* (2 tomos). Buenos Aires: Planeta.
- Carrera, Nicolás Iñigo y María Celia Cotarelo: 2006. “Génesis y desarrollo de la insurrección espontánea de diciembre de 2001 en Argentina, en Caetano, Gerardo (ed.): *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta*. Buenos Aires: CLACSO.
- Fajn, Gabriel (coord.): 2003. *Fábricas y empresas recuperadas. Protesta social, autogestión y rupturas en la subjetividad*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.
- Fajn, Gabriel: 2004. “Fábricas Recuperadas: la organización en cuestión”. Disponible en:
<http://www.workerscontrol.net/es/authors/fabricas-recuperadas-la-organizacion-en-cuestion>
- Hiller, Renata: 2010. “Matrimonio igualitario y espacio público en Argentina”, en Aldao, Martín y Clericó, Laura (comps.), *Matrimonio igualitario en la Argentina. Perspectivas sociales, políticas y jurídicas*. Buenos Aires: Eudeba.
- Longoni, Ana: 2007. *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires: Grupo Norma.

- Lvovich, Daniel y Bisquert, Jacqueline: 2008. *La cambiante memoria de la dictadura*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional - Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Moreno, Aluminé: 2008. “La invisibilidad como injusticia. Estrategia del movimiento de la diversidad sexual”, en Pecheny, Mario; Carlos Figari y Daniel Jones (comps.): *Todo sexo es político. Estudios sobre sexualidades en Argentina*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Perelman, Mariano: 2010. “El cirujeo en la Ciudad de Buenos Aires. Visibilización, estigma y confianza”, en *Revista de Antropología Iberoamericana*, 5 (1).
- Paiva, Verónica: 2013. “Cartoneros, recolección informal, ambiente y políticas públicas en Buenos Aires 2001-2012”, en *urbe. Revista Brasileira de Gestão Urbana (Brazilian Journal of Urban Management)*, v. 5, n. 1.
- _____: 2008. *Cartoneros y cooperativas de recuperadores. Una mirada sobre la recolección informal de residuos: área metropolitana de buenos aires, 1999-2007*. Buenos Aires: Prometeo.
- Perlongher, Néstor: 2008. “La batalla homosexual en Argentina”, en *Prosa Plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue.
- Rebón, Julián: 2005. *Trabajando sin patrón. Las empresas recuperadas y la producción*. Documentos de trabajo n°44. Universidad de Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani.
- Settanni, Sebastián Víctor: 2013. “Sexualidades politizadas y medios de comunicación: la Marcha del Orgullo LGBT de Buenos Aires”, en *Revista AVATARES de la comunicación y la cultura*, N° 5.
- Svampa, Maristella: 2005. *La sociedad excluyente: la Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus.
- Svampa, Maristella y Sebastián Pereyra: 2003. *Entre la ruta y el barrio. La experiencia de las organizaciones piqueteras*. Buenos Aires: Corregidor.

- Vezzetti, Hugo: 2009. *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____: 2002. *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Villanova, Nicolás: 2012. “Cartoneros y piqueteros. La lucha de los recuperadores urbanos, el Tren Blanco y el Argentinazo. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 1999-2011”, en *Revista Razón y Revolución* n°23, 1° semestre. Buenos Aires: Ediciones ryr.

FICHAS DE LAS PELÍCULAS

Militantes:

Montoneros, una historia

Dirección: Andrés Di Tella

Guión: Roberto Barandalla y Andrés Di Tella

Año: 1994

Producción: Andrés Di Tella; Roberto Barandalla

Montaje: Andrés Di Tella, Martín Dorado, Ariel Gonzáles, Guillermo Grillo y Fabián Hofman

Fotografía: Fabián Hofman

Música y sonido: Abel Tortorelli

Sonido directo: Oscar Berteá

Investigación: Roberto Barandalla, Andrés Di Tella

Testimonios: Ana Testa, Jorge Rulli, Roberto Perdía, Ignacio Vélez, Domingo Godoy, Jorge “Chiqui” Falcone, Graciela Daleo, Rolo Miño, Silvina Walger, Jorge “Topo” Devoto, Roberto Baschetti, Mario Villani y Víctor Bastera

Duración: 88 minutos.

Fecha de estreno comercial: 26 de noviembre de 1998

Cazadores de utopías

Dirección: David Blaustein

Guión: Ernesto Jauretche

Año: 1995

Producción: Rodolfo Hermida

Montaje: Juan Carlos Macías

Fotografía: Alejandro Fernández Mouján

Música: Litto Nebbia

Investigación: Ernesto Jauretche y Mercedes Depino

Testimonios: Envar El Kadri, Francisco Biecho, María Luisa Montaldo, Jorge Luis Bernetti, Andrés Framini, Antonio Riestra, Juan José Salinas, Juan Manuel Abal Medina, Nilda Garré, Eduardo Jozami, Manuel Cannizzo, Lili Massafferro, Fernando Porta, Graciela Iturraspe, Francisco Gutierrez, Gonzalo Leónidas Chaves, Dinora Gebennini, Martín Caparros, Ricardo Daniel Velasco, Sebastián Borro, Eduardo Seminara, Luis Salinas, Gerardo Babio, Alfredo Néstor Vivono, Luis Venencio, Elvio Vitale, Ricardo Fernández, Alberto M. Schprejer, Graciela Daleo, Silvia Yulis, Rene Clavijo, Marcelo de la Torre, Julio César Urien e Ignacio Barroso.

Duración: 152 minutos.

Fecha de estreno comercial: 21 de marzo de 1996

Trelew. La fuga que fue masacre

Dirección: Mariana Arruti

Guión: Mariana Arruti

Año: 2004

Producción: María Pilotti

Montaje: Miguel Schverdfinger, Mariana Arruti

Fotografía: Javier Miqueles

Música: Bernardo Baraj

Sonido: Martín Montrasi, Marcelo Baraj

Investigación: Jorge Magallanes

Testimonios: Alicia Sanguinetti, Celedonio Carrizo, Silvia Hodges, Pedro Cazes Camarero, Fernando Vaca Narvaja, Enrique Gorriarán Merlo y Jorge Lewinger (Ex militantes). Rodolfo Mattarollo, Eduardo Luis Duhalde, Hipólito Solari Irigoyen (Abogados de presos políticos). Santiago Chiche López, Encarnación de Muhall, Isabel Miele, Beatriz Burgueño, Margarita López, Tito Barone, Gustavo Peralta, Isidoro Pichilef (Pobladores de Trelew). Chela Lema, Soledad Capello (Familiares de guerrilleros caídos). Hortensia Urrutia (ex Policía de Rawson). Blas Ginés García, Argentino Barrios (Guardiacárceles). Rubén Arregui, Enrique Santos (Taxistas). Daniel Carreras, Pepe Castro (Periodistas). Atilio Viglione (Médico). Heraldo Torne (ex conscripto de la Base Almirante Zar). Miguel Marileo (ex empleado de funeraria en Trelew).

Duración: 94 minutos.

Fecha de estreno comercial: 16 de septiembre de 2004

errepé

Dirección: Gustavo Corvi y Gustavo de Jesús

Guión: Gabriel Corvi y Gustavo de Jesús

Año: 2003

Producción: Gabriel Corvi y Gustavo de Jesús

Montaje: Bruno Robotti y Pablo De Feo

Fotografía: Gabriel Corvi y Gustavo de Jesús

Música: Ricardo Capellano

Investigación: Gabriel Corvi y Eduardo Alonso

Testimonios: Estela Assaff, Pedro Cazes Camarero, Daniel de Santis, Graciela Draguizevich. Susana Gabanelli, Roberto Gargiullo, Ángel Gutiérrez, Juan Carlos Ledesma, Héctor López, Mario López, Susana Malacalza, Ernesto Martínez, Luis Mattini, Mario Paz, Inocencio Piston, Carlos Ponce de León, Héctor Ruiz, Ana Santucho

Duración: 120 minutos.

Fecha de estreno: sin estreno comercial

1973, un grito del corazón

Dirección: Liliana Mazure
Idea: Jorge Devoto
Entrevistas y Argumento: Carlos Polimeni
Dramaturgia: Marcelo Vernengo Lezica
Año: 2007
Producción: Magdalena Schavelzon
Montaje: Alberto Ponce
Fotografía: Sergio Dotta
Música: Leo Sujatovich
Sonido: Sebastián González

Testimonios: Alfredo Ferraresi, Jorge Lewinger, Lita Artola, Rafael Yacuzzi, Susana Sanz, Emilio Pérsico, Ernesto Villanueva, Fernando Vaca Narvaja, Ivo Konkurat, Jorge Reyna, Emilio Del Guercio, Eduardo Luis Duhalde, Andrés Castillo, Jorge Taiana, Juan Manuel Abal Medina, Dalmiro Sáenz, Jorge Cepernic, Julio César Urien, Chichi Rivero, Alejandro Alonso, Isabel Eckert, Litto Nebbia, Roberto Digón, Roberto Perdía, Pepe Fierro, Daniel Santoro, Mary Alburua y Armando Guarini.

Elenco: Bárbara Molinari, Piero Anselmi, Juan Martín Otegui, Carlos Echevarría, Roberto Casale, Miguel Young, Martín Lavini, Carlos Juárez, Pedro Pena, Florencia San Román

Duración: 106 minutos

Fecha de estreno comercial: 26 de junio de 2008

Norma Arrostito: La Gaby

Dirección: Luis César D'Angiolillo
Guión: Luis César D'Angiolillo y Graciela Maglie
Año: 2008
Producción: Carola Salomón y Rolo Azpeitia
Montaje: Luis César D'Angiolillo y Celeste Maidana
Fotografía: María Inés Teyssié
Música: Gustavo Pomeranec

Testimonios: Betty Rodríguez de Arrostito, Griselda Arrostito, Nelly Arreguez, Lucas Lanusse, Roberto Baschetti, Elvio Alberione, Ana Soffiantini, Martha Cao, Dinora Gebennini, Nina Brugo, Susana Ramus, Ricardo Coquet, Ana María Martí, Juan Gasparini y Víctor Basterra

Elenco: Julieta Díaz, Ricardo Díaz Mourelle, Marcos Ferrante, Jimena Anganuzzi, Marcelo D'Andrea, Verónica Koziura, María Camila Donato, Luciana Mastromauro, Fernando G. De la Torre, Eric Chavez y Diego Azpeitia

Duración: 97 minutos.

Fecha de estreno comercial: 6 de diciembre de 2008

Cuentas del alma. Confesiones de una guerrillera

Dirección: Mario Bomheker
Guión: Mario Bomheker, Carmen Guarini y Susana Romano Sued
Año: 2012
Producción: Marcelo Céspedes y Paola Pernicone
Montaje: Mario Bomheker
Fotografía: Claudio Steinberg
Sonido: Ricardo Levy
Montaje: Mario Bomheker
Testimonios: Miriam Prilleltensky
Duración: 73 minutos.
Fecha de estreno comercial: 9 de agosto de 2012

El diálogo

Dirección: Pablo Racioppi y Carolina Azzi
Idea original: Pablo Avelluto
Año: 2014
Producción: Pablo Racioppi
Montaje: Miguel González Massenio
Fotografía: Carolina Azzi
Sonido directo: Pablo Racioppi
Testimonios: Graciela Fernández Mejjide y Héctor Ricardo Leis
Duración: 93 minutos.
Fecha de estreno: sin estreno comercial. Exhibida en el BAFICI 2014.

Nuevas clases sociales:

Dársena sur

Dirección: Pablo Reyero
Idea y entrevistas: Pablo Reyero
Año: 1997
Producción: Lita Stantic
Montaje: Oscar Parajón
Fotografía: Marcelo Iaccarino
Música: Gaby Kerpel
Sonido: Abel Tortorelli
Montaje: Oscar Parajón
Investigación: Pablo Reyero y María Esther Gilio
Investigación: Pablo Reyero y María Ester Gilio

Protagonistas: Episodio “El Negro”: Juan Carlos Enriquez (h), Juan Carlos Enriquez, Nilda Miranda, José, Hernán, Juan, Orlando, Cinthya y Nora Enriquez. Episodio “Liliana”: Liliana Raquel Cáceres, Juan García, Germán, Esteban y Gabriel Cáceres, Eva Cáceres, Alberto Torilla, Maximiliano, Vanessa, María y Viviana Torilla. Episodio “El Ruso”: Eliseo Kurytow, Juan Kurytow, David Kurytow, Víctor Celada (h), Gastón Maghalaes, Matías Coman, Florencia Hiquis, Juan Juranovich, Gustavo Silva

Duración: 77 minutos.

Fecha de estreno comercial: 23 de abril de 1998

El tren blanco

Dirección: Nahuel García, Sheila Pérez Giménez y Ramiro García

Guión: Nahuel García, Sheila Pérez Giménez y Ramiro García

Año: 2003

Producción: Luis Ángel Bellaba y Carlos Rizutti

Montaje: Nahuel García, Sheila Pérez Giménez y Ramiro García

Fotografía: Gabriel Villazón

Sonido: Gerardo Kalmar y Dante Amoroso

Testimonios/Intérpretes: “Trabajadores del cartón”

Duración: 80 minutos.

Fecha de estreno comercial: 4 de marzo de 2004

Caballos en la ciudad

Dirección: Ana Gershenson

Guión: Ana Gershenson

Año: 2004

Producción: Hernán Musalppi, Santiago Bontá

Montaje: Alberto Ponce

Fotografía: Guido Filippi

Música: Mariano Zukerfeld

Sonido: Campos Audiovisual

Testimonios/Intérpretes: Jimmy Marin, Marcelo Marin, Fany Cardozo, Paulo Cardozo, Cristian Cardozo, Pablo Villalba, María Beatriz Fernández, Francisco Abel Jiménez, Juan Manuel Romero, Jonathan Torres, Franco Fernández, Leonel Alejandro Romero, Carlos Andrés Romero, Pablo Ariel Romero, Oscar Maximiliano Miranda, Alan Ezequiel Silva, Jonás Fernández, Salvador Zacarías

Duración: 79 minutos

Fecha de estreno comercial: 2 de noviembre de 2006

Yatasto

Dirección: Hermes Paralluelo Fernández

Investigación y colaboración en el desarrollo del proyecto: Jimena González Gomeza

Año: 2011

Producción: Juan Carlos Maristany

Montaje: Hermes Paralluelo Fernández y Ezequiel Salinas

Fotografía: Hermes Paralluelo Fernández y Ezequiel Salinas

Música:

Sonido: Federico Disandro

Testimonios/Intérpretes: Ricardo Antonio Vega Guzmán, Teresita de Dios “Chinina” Zamora, José Manuel “Bebu” Leyría, José Alberto “Chupa” Leyría, César Fabián “Pata” Guzmán, Dámaris Abigail Vega Guzmán, Cristián Alejandro Heredia, Griselda Lorena Castaño, Rubén Lorena Castaño, Rubén Ezequiel Ruarte, Ramona Margarita Villada, Dayana del Valle “Nena” Leyría.

Duración: 98 minutos.

Fecha de estreno comercial: 16 de febrero de 2012

Grissinopoli

Dirección: Darío Doria

Guión e Investigación: Luis Camardella

Año: 2004

Producción: Luis Camardella

Montaje: Darío Doria

Fotografía: Darío Doria

Música: Martín de Aguirre y Sebastián Ruiz

Sonido: Martín de Aguirre y Sebastián Ruiz

Testimonios/Intérpretes: Dante Aguilera, Ivana Agüero, Pablo Baudino, Adriana Blanco, Osvaldo Canullán, Juan Castro, Alfredo Correa, Alfredo Fonzo, Pedro Gómez, Andrés Monserrat, Ana Moya, Marcela Ojeda, María Pino, Norma Pintos Alicia Prieto y Julio Vega (bajo el rótulo de “Trabajadores”)

Duración: 81 minutos.

Fecha de estreno comercial: 4 de agosto de 2005

FASINPAT. Fábrica sin patrón

Dirección: Danièle Incalcaterra

Guión: Danièle Incalcaterra

Año: 2003

Producción: Javier Leoz

Montaje: Fausta Quattrini

Fotografía: Danièle Incalcaterra

Música: Jorge Pamoff

Sonido: Gaspar Scheuer

Testimonios/Intérpretes: Alejandro López, Raúl Godoy, Carlos Acuña, Pablo Parra, Mariano Pedrera, Carlos Saavedra, Lorenzo Ruíz Díaz, Hugo Cásarez, Enrique Keller, Delia Echeverría, Rubés Escobar, Juan Oreyana, Carlos Guerra, Alberto Esparza, Julio Arameda, Julián Peñuñuri, Pedro Leiva, Francisco Morillo, Cristián Maya, Eduardo Correa.

Duración: 63 minutos

Fecha de estreno: sin estreno comercial

Corazón de fábrica

Dirección: Ernesto Ardito y Virna Molina

Guión: Ernesto Ardito y Virna Molina

Año: 2008

Producción: Ernesto Ardito y Virna Molina

Montaje: Ernesto Ardito y Virna Molina

Fotografía: Ernesto Ardito y Virna Molina

Música: Ernesto Ardito y Virna Molina

Sonido: Guillermo Kohen

Duración: 120 minutos

Fecha de estreno: sin estreno comercial

Sin Patrón. Una revolución permanente

Dirección: Juan Pablo Lepore y Nicolás Van Caloen

Guión: Juan Pablo Lepore y Nicolás Van Caloen

Año: 2014

Producción:

Montaje: Juan Pablo Lepore, Nicolás Van Caloen y Yanina Mena

Fotografía: Juan Pablo Lepore, Nicolás Van Caloen, Yanina Mena, Fernando García Blanes, Lauries Tatibouet y Émile Palacio-Tellier

Sonido: Solido Barrientos Awka y Juan Pablo Lepore

Testimonios/Intérpretes: Trabajadores de FaSinPaty y Madygraf

Narración: Inti Naxhieli Barrios y Juan Pablo Lepore

Duración: 122 minutos.

Fecha de estreno comercial: 27 de noviembre de 2014

Bonanza (en vías de extinción)

Dirección: Ulises Rosell
Guión: Ulises Rosell
Año: 2001
Producción: Ulises Rosell
Montaje: Nicolás Goldbart
Fotografía: Guillermo nieta
Música: Kevin Johansen
Sonido: Federico Esquerro y Enrique Bellande
Elenco: Bonanza Muchinski, Norberto Muchinski, Verónica Muchinski, Héctor Gómez, El Leo y Miguel
Duración: 80 minutos
Fecha de estreno comercial: 13 de noviembre de 2003

Vida en Falcon

Dirección: Jorge Gaggero
Guión: Pablo Fendrik y Jorge Gaggero
Año: 2005
Producción: Eduardo Yedlin, Verónica Cura y Alex Zito
Montaje: Alejandro Peláez, Pablo Fendrik y Miguel Schverdfinger
Fotografía: Ignacio Gaggero
Música: Pequeña Orquesta Reincidentes
Sonido: Ignacio Gaggero y Jorge Gaggero
Elenco: Luis García, Orlando Gómez, Tito Latita, Miguel Ángel, Mamá de Miguel Ángel, Pepe Zapato, Irma, Patricio, Obreros de Scomer S.A., Gordo Coto
Duración: 61 minutos
Fecha de estreno comercial: 3 de noviembre de 2005

Minorías sexuales

Lesbianas de Buenos Aires

Dirección: Santiago García
Guión: Santiago García

Año: 2002
Producción: Santiago García
Montaje: Julia Soto y Santiago García
Fotografía: Diana Quiroga
Sonido: Federico Billordo
Testimonios/Intérpretes: Mónica Santino, Claudia Castro Silvia Palumbo y Fabiana Túñez (no se encuentran listadas en los créditos)
Duración: 82 minutos.
Fecha de estreno comercial: 2 de septiembre de 2004

Hotel Gondolín

Dirección: Fernando López Escrivá
Año: 2005
Producción:
Montaje: Fernando López Escrivá
Fotografía: Fernando López Escrivá, Cecilia Moreno, Cecilia Caeiro e Ignacio López Escrivá
Sonido: Cecilia Moreno
Testimonios/Intérpretes: Mónica León, Wanda, Estefanía, Marcia, Mirna y Zoe (no se encuentran listadas en los créditos)
Duración: 52 minutos
Fecha de estreno: sin estreno comercial

Otro entre otros

Dirección: Maximiliano Pelosi
Año: 2009
Producción: Walter Tejblum
Fotografía: Matías Carneiro
Música: Santiago Río
Sonido: Carlos de Savastano
Testimonios/Intérpretes: Gustavo Michanié, Diego Guinecin, Dan Breitman, Daniel Grinberg, Alegra Michanié, Rabino Damián Karo, Shao, Fabi, Javito
Duración: 71 minutos.
Fecha de estreno comercial: 19 de agosto de 2010.

Familias por igual

Dirección: Rodolfo E. Moro
Guión: Rodolfo E. Moro
Año: 2012
Producción: Marcos E. Duszczak
Montaje: Rodolfo E. Moro
Fotografía: Rodolfo E. Moro
Música: Alejandro Devries
Sonido: Alejandro Devries

Testimonios: Elva Gratas Abot, Luz Ramayo, Laura Ramayo, Luz Lapasta ,Martin Jauregui Lorda, Matias Jauregui Lorda ,Emilio Jauregui Lorda ,Luis Lezana, Daniel Lezana, Gustavo Lanceloti, Javier Martin Camacho, Facundo Camacho, Chloe Gomez Montero, Patricio Gomez Di Leva, Estevan Yukelson, Juan Pablo Turdo, Karina Duranti, Silvina Rojas , Victoria Rojas y Isabella Rojas (Familias).

Entrevistas: Osvaldo Bazán, Vilma Ibarra, Maria Rachid, Esteban Paulon, Maria Jose Lubertino, Graciela Moreschi, Emiliano Samar, Sergio Perelstein, Eleonora Cano, Gabriela Dragonetti.

Duración: 67 minutos
Fecha de estreno comercial: 4 de octubre de 2012

Una familia gay

Dirección: Maximiliano Pelosi
Guión: Maximiliano Pelosi
Año: 2013
Producción: Walter Tejblum
Montaje: Damián Tetelbaum
Fotografía: Matías Carneiro
Música: Pablo Trilnik y Eduardo Gómez Bidondo
Sonido: Diego Acosta

Testimonios: Pablo Gagliesi, Jorge Clemente, Paula Pelosi, María del Rosario Pelosi, Diego Rochinas, Luis Lezana, Geraldine Carrizo, Gustavo Michanie, Fernando Bach, Pablo Mendivil, César Cigliutti, Marcelo Edgardo Suntheim

Intérpretes: Maximiliano Pelosi, Luciano Linardi, Daniel Cabot, Ricardo Moriello
Duración: 75 minutos
Fecha de estreno comercial: 5 de diciembre de 2013

Camila desde el alma

Dirección: Norma Fernández
Año: 2011

Producción: Graciela Mazza
Montaje: Miguel Pintarelli y José Tabarelli
Fotografía: Enrique Páez y José Galimberti
Sonido: Enrique Páez y José Galimberti
Testimonio/Intérprete: Camila Sosa Villada
Duración: 60 minutos
Fecha de estreno: 16 de mayo de 2013

Putos peronistas, cumbia del sentimiento

Dirección: Rodolfo Cesatti
Guión: Rodolfo Cesatti
Año: 2011
Producción: Rosalía Ortiz de Zárate
Montaje: Carlos López Pauluk
Fotografía: Juan García Lewin
Música: Pablo Recanatini Méndez
Sonido: Darío Herrera
Testimonios/Intérpretes: “La Iara”. No aparecen listados los participantes en los créditos.
Duración: 92 minutos.
Fecha de estreno comercial: 31 de mayo de 2012