



Exigiendo transformaciones. Documentales críticos argentinos de la década de 1980

Exigentes transformações. Documentários críticos argentinos da década de 1980

Demanding transformations. Argentine critical documentaries of the 1980s

Javier Campo

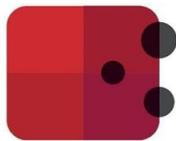
Investigador argentino especializado en cine documental, investigador del CONICET. Doctor en Ciencias Sociales (Universidad de Buenos Aires). Dirige la investigación *Historia crítica tecnológica del cine documental argentino* (PICT-MinCyT). Fue el director de la revista *Cine Documental* (2009-2019). Es el presidente de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA).

E-mail: javier.campo@cinedocumental.com.ar
 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0748-5712>

Resumen: Una de las características por las cuales es resaltado el cine y el audiovisual latinoamericano es por su politicidad militante. Pero también se han producido gran cantidad de films que no registran marchas ni luchas callejeras, sino reclamos silenciosos o silenciados. Tal es el caso de documentales sobre comunidades originarias indígenas que tradicionalmente se consideraban solo etnográficos; films sobre modos de siembra y pastoreo rural que denunciaban la contaminación del medio ambiente y revisiones audiovisuales sobre la penetración cultural de modelos patriarcales. Todas esas nuevas perspectivas que hoy son frecuentemente transitadas por el documental local, irrumpieron en la década de 1980 en escena. El grupo Cine Testimonio, Miguel Mirra, Ana Zanotti, Lorenzo Kelly y Carlos Procopiuk hicieron aportes al cine etnográfico desde reflexiones críticas. Asimismo, Juan Schröder y Humberto Carrizo presentaron denuncias sobre la transformación negativa del medio ambiente con aportes desde la incipiente ecología. Cine Testimonio Mujer, con Laura Búa y Silvia Chanvillard como realizadoras, presentaron posturas críticas sobre crianzas y patriarcado en los primeros documentales realizados con perspectiva feminista. Por otra parte, los films se realizaron desde y se produjeron en distintos lugares de la Argentina.

Palabras clave: Documental; Argentina; Década de 1980.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Resumo: Uma das características pelas quais o cinema e o audiovisual latino-americanos se destaca é a sua militância política. Mas também tem havido um grande número de filmes que não registram marchas ou brigas de rua, mas sim demandas silenciosas ou silenciadas. Documentários sobre comunidades indígenas nativas que tradicionalmente eram consideradas apenas etnográficas. Filmes sobre formas de sementeira e pastoreio rural que denunciam a contaminação do meio ambiente. Resenhas audiovisuais sobre a penetração cultural dos modelos patriarcais. Todas essas novas perspectivas que hoje são frequentemente exploradas pelos documentários locais irromperam em cena na década de 1980. O grupo Cine Testimonio, Miguel Mirra, Ana Zanotti, Lorenzo Kelly e Carlos Procopiuk fizeram contribuições ao cinema etnográfico a partir de reflexões críticas. Da mesma forma, Juan Schröder e Humberto Carrizo apresentaram queixas sobre a transformação negativa do meio ambiente com contribuições da incipiente ecologia. O Cine Testimonio Mujer, com direção de Laura Búa e Silvia Chanvillard, apresentou posições críticas sobre parentalidade e patriarcado nos primeiros documentários feitos com perspectiva feminista. Por outro lado, os filmes foram feitos e produzidos em diferentes lugares da Argentina.

Palavras-chave: Documentário; Argentina; Década de 1980.

Abstract: One of the characteristics for which Latin American cinema are highlighted is for their militant politics. But there have also been a large number of films that do not record marches or street fights, but rather silent or silenced claims. Documentaries about native indigenous communities that were traditionally considered only ethnographic. Films about ways of sowing and rural grazing that denounce the contamination of the environment. Audiovisual reviews on the cultural penetration of patriarchal models. All those new perspectives that today are frequently explored by local documentaries burst onto the scene in the 1980s. The Cine Testimonio group, Miguel Mirra, Ana Zanotti, Lorenzo Kelly and Carlos Procopiuk made contributions to ethnographic cinema from critical reflections. Likewise, Juan Schröder and Humberto Carrizo presented complaints about the negative transformation of the environment with contributions from the incipient ecology. Cine Testimonio Mujer, with Laura Búa and Silvia Chanvillard as directors, presented critical positions on parenting and patriarchy in the first documentaries made with a feminist perspective. On the other hand, the films were made from and produced in different places in Argentina.

Keywords: Documentary; Argentina; 1980s.

La historiografía del cine argentino (aún un espacio en construcción) ha revisado con mayor profundidad determinados momentos y vertientes estéticas, antes que otras. Sucede en gran parte de los países, pero aún es más evidente en los latinoamericanos, donde este campo de estudios es más reducido. Entonces encontraremos que en determinados momentos hubo un alto porcentaje de ponencias, artículos y libros dedicados al Nuevo Cine Argentino, el documental militante, de memoria o sobre la filmografía de un director laureado con el Oscar. Al contrario de lo que un crítico desprevenido y poco riguroso creería (que lo soslayado no importa), esto nos indica que la elección de temas de investigación no tiene que ver para muchos con la vacancia, sino con la llegada y amplitud del rebote comunicacional de los films o audiovisuales elegidos, la presencia en los medios de comunicación de films, directores y movimientos cinematográficos. Leyendo a contrapelo esta historia podemos encontrar que hay films, corrientes y realizadores/as que no han sido enfocados/as por disidentes o porque han planteado discusiones que estarían en boca de la opinión pública muchos años después, pero que no estaban establecidas en ese momento.

En relación a aquello podemos encontrar que en Argentina en la década de 1980 se realizaron una serie de films documentales de corto y largometraje, en celuloide y en video, que no solo no fueron profundamente estudiados, sino incluso jamás mencionados en los estudios de historia del cine argentino. Buscando, revisando, ordenando y analizando a los mismos podríamos considerarlos una usina de cuestiones críticas nuevas para la sociedad y el documental argentino.

Una de las características por las cuales es resaltado el cine y el audiovisual latinoamericano es por su politicidad militante. Pero también se han producido gran cantidad de films que no registran marchas ni luchas callejeras, sino reclamos silenciosos o silenciados. Tal es el caso de documentales sobre comunidades originarias indígenas que tradicionalmente se consideraban solo etnográficos; films sobre modos de siembra y pastoreo rural que denuncian la contaminación del medio ambiente y revisiones audiovisuales sobre la penetración cultural de modelos patriarcales. Todas esas nuevas perspectivas que hoy son frecuentemente transitadas por el documental local, irrumpieron en la década de 1980 en escena. El grupo Cine Testimonio, Miguel Mirra, Ana Zanotti, Lorenzo Kelly y Carlos Procopiuk hicieron aportes al cine etnográfico desde reflexiones críticas. Asimismo, Juan Schröder y Humberto Carrizo presentaron denuncias sobre la transformación irreversible del medio ambiente con aportes desde la incipiente ecología. Cine Testimonio Mujer, con Laura Búa y Silvia Chanvillard como realizadoras, presentó posturas críticas sobre crianzas y patriarcado en los primeros documentales realizados con perspectiva feminista. Por otra parte, los films se realizaron desde y se produjeron en distintos lugares de la Argentina. Y estas son sólo algunas de las experiencias que este artículo abordará como parte de una investigación crítico-tecnológica sobre un segmento del cine documental argentino.¹

El objetivo de este estudio introductorio de los films es hacerlos visibles para un grupo más amplio de investigadores para, luego, profundizar en sus características, las cuales preliminarmente los convierten en documentales precursores de planteos críticos que hoy caracterizan a la amplia vertiente del cine documental político. A saber, feminismos, medioambientalismo e indigenismos. Líneas temáticas e incluso recursos estéticos transitados en aquellos cortos y largometrajes argentinos de los ochenta son característicos del documental de denuncia y reflexión contemporáneo.

¹ En el marco del proyecto CONICET-PIBAA 2022-2023 que dirijo: *Culturas, medio ambiente y género en el cine documental argentino (1983-1989)*.

Cine Testimonio Mujer

El desarrollo del colectivo feminista y su relación con grupos de documentalistas ha sido estrecha desde su conformación, en los setenta. Tal como apunta Julia Lesage, “una de las cosas que cambió la cuestión de las mujeres y el cine en los setenta y ochenta fue la gran cantidad de festivales de cine y conferencias realizados” (LESAGE, 2013, p. 266).² Allí, en Chicago, Amsterdam y New York, entre otros polos de reunión internacional, se podían ver los films de las pioneras, en su mayor parte distribuidos por Women Make Films. “Pude ver personalmente – dice Lesage (2013, p. 267) –, cómo se promovieron cruces de fronteras e intercambios: entre realizadoras, académicas, estéticas e ideas”. Es decir, que un cine documental feminista, o bien en principio sobre temas de las mujeres realizado por mujeres, data de al menos de los comienzos de la década de 1970. Testimonio de esa trayectoria es el libro compilatorio publicado por Janet Walker y Diane Waldman, *Feminism and Documentary* (University of Minnesota Press, 1999).

En cuanto a América Latina, específicamente, uno de los primeros países en tener producciones documentales en esta corriente ha sido México. En 1975 Trinidad Langarica y Lourdes Gómez, integrantes del Taller de Cine Octubre, comienzan la producción de un film que reflexiona sobre la opresión hacia las mujeres, mientras hacía lo propio el Colectivo Cine Mujer, con Rosa Martha Fernández como propulsora. Como destaca Israel Rodríguez:

El surgimiento de estas dos propuestas no fue casual ni estuvo aislado del contexto nacional e internacional. Es sabido que el periodo comprendido entre 1975 y 1980 fue el de mayor auge del movimiento feminista. En nuestro país, desde 1968 se comenzaron a gestar grupos como Mujeres en Acción Solidaria (MAS) –cuya aparición pública se registra en mayo de 1971–, Movimiento Nacional de Mujeres (MNM) –formalmente constituido en agosto de 1973–, o el Movimiento de Liberación de la Mujer (MLM) –surgido en febrero de 1974 como una escisión de MAS–. Hacia la segunda mitad de la década, y fuertemente influido por la realización en México de la Conferencia del Año Internacional de la Mujer (del 19 de junio al 2 de julio de 1975), el movimiento feminista mexicano presentó un nuevo empuje. En estos años, varios pequeños grupos feministas se plantearon por primera vez la posibilidad de constituir movimientos amplios. (RODRÍGUEZ, 2017, p. 203-204)

² Todas las citas de textos publicados en otros idiomas han sido traducidas por el autor de este artículo.

De allí surgieron *Mujer, así es la vida* (Langarica y Gómez, 1980), *Cosas de mujeres* (Fernández, 1978), *Rompiendo el silencio* (Fernández, 1979) y *Vicios en la cocina* (Beatriz Mira, 1978). Films en los que la “feminidad se muestra como forma de opresión” (RODRÍGUEZ, 2017 p. 214).

Las condiciones particulares de México, uno de los pocos países de América Latina que no sufrió dictaduras militares, lo ubican como un espacio particular en el que pudieron llevarse adelante este tipo de proyectos cinematográficos en una década signada por la violencia del Estado en los demás países latinoamericanos. Asimismo, otras narrativas revolucionarias también estaban circulando, “dos militancias convivieron, cuya relación fue enormemente productiva, pero no siempre bien vista”, concluye Rodríguez (2017, p. 217). En la Argentina, si bien pueden rastrearse antecedentes y la presencia de reflexiones sobre la opresión hacia las mujeres, en discusiones de los setenta (BARRANCOS, 2020), o ensayos fílmicos críticos/irónicos como los cortometrajes de María Luis Bemberg recientemente recuperados: *El mundo de la mujer* (1972) y *Juquetes* (1978),³ estos no fomentaron movimientos o colectivos de cineastas feministas. En ese sentido, tenemos que irnos a mediados de la década de 1980.

El colectivo Cine Testimonio Mujer, coordinado por Laura Búa y Silvia Chanvillard, solo mencionado en la compilación dedicada a la década 1983-1993 publicada por Claudio España en 1994 y analizado con más profundidad por Paola Margulis (2014), se presenta como una reunión de cineastas que va más allá de las etnografías de grupos sociales, como lo había sido Cine Testimonio con los films de Tristán Bauer, Marcelo Céspedes, Víctor Benítez y Alberto Giudici;⁴ adentrándose decididamente en cuestiones críticas de las mujeres con una mirada atenta a las reivindicaciones del colectivo feminista en acción. La propuesta de Cine Testimonio Mujer fue “producir materiales audiovisuales sobre temas que son requeridos por las organizaciones de base, para generar discusión en los propios grupos y que también, ofrezcan una visión distinta de la mujer en los medios masivos de comunicación” (MARGILIS, 2014, p. 153).

Chanvillard y Búa habían formado parte de Cine Testimonio y creyeron que con la disolución de aquel grupo a mediados de los ochenta, debían profundizar sus búsquedas porque

si inicialmente las demandas del grupo Cine Testimonio se habían orientado hacia las reivindicaciones institucionales del

³ Los films pueden verse aquí: <http://www.marialuisabemberg.com/elmundodelamujer.html> y <http://www.marialuisabemberg.com/juquetes.html>

⁴ No me extenderé aquí en el estudio de los films de Cine Testimonio, ya analizados en Campo y Miori (2011) y Campo (2020).

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

documental (buscando el reconocimiento del Instituto Nacional de Cinematografía (INC) para su financiamiento, entre otras tareas políticas), hacia fines de la década estas realizadoras planteaban sus exigencias a partir de una segmentación temática y una preocupación formal por los discursos sobre lo real”,

argumenta Margulis (1994, p. 154). Los films realizados por el grupo tuvieron principalmente como canal de difusión a los festivales, participaron del de Ciproletti, Olavarría, La Habana, México, Oberhausen, Munich, Frankfurt y Chicago, entre otros.

El primer film que inauguró una colaboración prolífica con el INDES (Instituto del Desarrollo Social y la Promoción Humana), fue *Lo estamos haciendo*. Realizado en 8mm en Goya, Corrientes, en 1984 y dirigido por Silvia Chanvillard,⁵ presenta la problemática de productoras rurales con respecto al latifundio vigente allí (en títulos consta “Proyecto relevamiento de mujeres del INDES”).⁶ Las entrevistas se realizan en el campo a cielo abierto (muchas con sonido sincrónico), mientras por corte se visualizan alternadamente mujeres trabajando la tierra. La locutora conceptualiza mediante voz *over* los detalles de las cuestiones críticas con el aporte de algunos datos. Las campesinas destacan, en los primeros minutos, que se trata de un “trabajo duro”, que “el hombre sale más que la mujer” y que aunque ellas están todo el día trabajando el que “administra la plata es el marido o el padre”.

Un segmento extenso de *Lo estamos haciendo* es el dedicado a las cooperativas en formación, para la producción textil o la realización de conservas (algo valorado en varios testimonios por no ser “un trabajo sucio”, es decir, de la tierra, con valor agregado). Ellas destacan en grupo y mirando a cámara cómo están viviendo este proceso, que tiene sus bemoles, pero que les permite soñar con un mejor pasar económico y sin tener que trabajar la tierra en condiciones de explotación. Ellas también hacen referencia a sus hijos, y destacan que los “niños trabajan en chacras desde los 6 años”, en una evidente valoración negativa de lo que consideran no es correcto. Una constante en los tres films de Cine Testimonio Mujer que aquí se analizan es que siempre se encuentran asociados los niños a los temas de las mujeres: el cuidado, la protección, la educación y la preocupación por darles una vida social y material sin carencias. *Lo estamos haciendo* es un film que diferencia e introduce por primera vez en el cine argentino las problemáticas particulares de las mujeres campesinas, explotadas por partida doble: en el trabajo rural del latifundio y en la dinámica familiar, ya que deben cargar con las tareas domésticas y son privadas hasta de su magro salario. Creíamos

⁵ Chanvillard también realizó *Tobas* (1985), en video analógico, con apoyo del INDES.

⁶ Agradezco la cesión de los films a Laura Búa, por intermedio de Carolina Scaglione y Florencia Petersen.

que en la representación de los trabajadores empobrecidos del cine documental argentino no habría un escalafón más en perspectiva, es que no habían sido consideradas las mujeres como colectivo en sí mismo.

Años después se dedicarán a realizar etnografías urbanas de mujeres que cargan con historias duras. *Solas o mal acompañadas* (Búa y Chanvillar, 1988) fue un medimetraje financiado por el INDES, la Subsecretaría de la Mujer y el Instituto Nacional de Cinematografía.

Las protagonistas son tres mujeres solas con niños (ellas de distintas edades y clases sociales), quienes destacan los problemas que atraviesan en la crianza, el mantenimiento y la búsqueda de trabajo o sostenimiento de los mismos. El film fue realizado en medio de las discusiones por la Ley del divorcio, finalmente promulgada por el presidente Raúl Alfonsín el 12 de junio de 1987, pero que fue resistida por los tribunales hasta que se instauró plenamente su funcionamiento en los años subsiguientes.

La narrativa del film tiene uso de recursos variados. Los testimonios de ellas están tomados, con sonido sincrónico, en los espacios cotidianos, generalmente los hogares. Pero también se incluyen entrevistas en la calle realizadas a transeúntes ocasionales de Buenos Aires por la periodista María Laura Santillán. Y ella también es quien las entrevista a las tres reunidas en un estudio hacia el final del metraje.

El cuidado de los niños se presenta en extremo difícil para mujeres que plantean, por ejemplo, que “cuando me separé sentí un gran alivio, pero una tremenda angustia [...] es muy complicado con niños, todo se me hizo para atrás”. Haciendo referencia al desarrollo profesional y personal, aunque también aquí incluyendo los problemas económicos sufridos porque los padres de sus hijos no se hacen cargo del mantenimiento de los mismos. Algo repetido, aunque con matices por su pertenencia a diferentes clases sociales, en los tres casos. La falta de apoyo de sus exmaridos y sus problemas económicos devenidos de esa situación resultan expandidos hacia el final del film dado que ellas se cuentan sus situaciones personales frente a cámara, haciendo visible la existencia de un colectivo; aquello también se encuentra con los testimonios tomados en la vía pública, de varias mujeres que cuentan historias de abandono y desidia. De la crítica a las responsabilidades no asumidas, “como si cuando se separó de mí se hubiera separado también de sus hijos”, a los juicios entablados hay un estrecho espacio que se atraviesa rápidamente para extenderse en los testimonios de las protagonistas y de las mujeres en la calle. Especialmente agresivas son las respuestas de algunos hombres que le dicen a la periodista que el rol de la mujer es cuidar a los niños, culpabilizándola, señalándola, si quiso separarse del marido; y que, por lo tanto, no es ese el rol de los hombres, victimizándolos por ende. “Es así...” es la

respuesta de varios hombres, que con el estado actual de las cosas pretenden fundamentar desigualdades e injusticias.

Particularmente interesante es una secuencia en la cual una de las protagonistas habla de un aborto planificado, pero nunca realizado. Un tren se va mientras ella lo mira y dice “que sea lo q Dios quiera ¡y no me lo hago!” Su hija aparece en imágenes en escenas precedentes. *Solas o mal acompañadas* es el primer documental argentino en se habla del aborto, aunque sea solo brevemente, sin ahondar en la problemática.

El último film del grupo es de una factura tan innovadora en la producción y la estética construida, como cruda su temática. *No sé porqué te quiero tanto* (Búa y Chanvillard, 1992) tuvo la colaboración del Programa de prevención del lugar de la mujer [sic] y el financiamiento de la Iglesia Evangélica alemana y Anglicana canadiense para su realización. Agencias de financiamiento de un tipo repetido en varios films, dado que “por aquel entonces – según Margulis (2014, p. 155) –, la mirada puesta sobre el tercer mundo, contribuyó a lograr distintos tipos de ayudas provenientes de instituciones europeas”. Las protagonistas del medimetraje son dos mujeres que cuentan casos de violencia ejercida por sus parejas. Chana, una mujer mayor, y Susi, más joven, testimonian entre cortes y suspiros todo lo que han vivido de parte de los hombres que, supuestamente, las amaban. “No puedo, no puedo”, dice Chana cuando recuerda. Ella se muestra como una mujer fuerte y decidida (de hecho no solo tomó la determinación de echar a su marido de la casa, sino también de participar de este film), no obstante dice a cámara: “me afecta mucho recordar el primer golpe, el principio de un mal”.

Ellas dos interactúan, como así lo hacían en una secuencia las tres mujeres de *Solas o mal acompañadas*, y se muestran fotos, luego las cortan y desechan a “ellos” de las mismas, en una operación en que parecieran intentar borrarlos de sus vidas, memorias, espacio íntimo. Haciendo uso de diversos recursos también se usa material de archivo fílmico familiar. Susi muestra un registro en super 8mm de un cumpleaños suyo, de niña, en que su madre exhibe una expresión de tristeza similar a la suya (en el montaje se recorta el cuadro sobre ella, además de ralentizar). Susi hace referencia a que su familia cuenta con una tradición de maltrato hacia las mujeres. La historia se repite.

Otro uso de material ajeno es la inclusión de un film clásico en el que aparece una familia con los elementos típicos que permiten imaginarla “ideal” y “feliz”. Se monta la voz de Chana que culmina su frase diciendo, ha sido “la muerte de una ilusión”, y el paneo en su living la encuadra mirando esa película en su televisor. Asimismo se las muestra a ambas en el espacio propio del grupo de mujeres en el que participan, dialogando sobre sus experiencias. Esas serán las últimas imágenes de *No sé porqué*

te quiero tanto, un film que trata de una temática dura sin eludir cuestiones, ni dando un mensaje aliviador. En los títulos finales se imprime que Chana sigue separada, mientras que Susi se volvió a juntar con su marido, aunque “tiene sus miedos”.

En estos tres films de Cine Testimonio Mujer se delinea el modelo patriarcal para cuestionarlo, trabajando la presentación de los diversos problemas desde un abordaje integral: crianza, violencia, trabajo, vivienda. Se presentan testimonios e indagaciones a partir de una cuidadosa elaboración de la imagen cinematográfica, haciendo uso de sonido sincrónico para entrevistas, movimientos de cámara precisos, material de archivo montado con justeza y puestas en escena que, con un adecuado uso de la luz, natural o artificial, nos integran en las problemáticas profundamente. Temáticas duras mediante estéticas que están a la altura del respeto por aquellas mujeres que tuvieron el coraje de dar su testimonio.

Medio ambiente y política

Si aquellos films pueden ser considerados producciones artísticas para las historias de los feminismos, también lo son los films de Ana Zanotti, realizados en el marco del SIPTED (Sistema Provincial de Teleducación y Desarrollo) de Misiones.⁷ En el área temática resulta interesante destacar la sátira desplegada en un corto breve, *Mi mujer no trabaja* (1988). En el cual un hombre dice “Mi mujer no trabaja”, porque está en casa, mientras se muestra a ella haciendo todas las tareas del hogar, en velocidad acelerada de reproducción. Cómico, pero crítico, el corto da por tierra con algo ya planteado por las mujeres de *Lo estamos haciendo* (Chanvillard, 1984): las tareas domésticas recaen siempre sobre las mujeres, así como el cuidado de los niños, aunque eso no es considerado como “trabajo”. La misma directora que también realizó *Y que viva el Sr. San Juan* (Zanotti, 1992) y *Ramon Ayala, un cronista de la vida* (1991) por esos años; continúa su carrera hasta la actualidad. Ese corto de Zanotti es el nexo que vincula los documentales de temática feminista con el que es desarrollado en este apartado, sobre denuncias medioambientales.

Humberto Carrizo también formó parte de aquel equipo de profesionales que tuvo una prolífica producción para el SIPTED. Realizó *Impacto* en 1988; un documental en video dedicado a revisar la construcción de la represa de Yaciretá. Allí está el registro de máquinas trabajando junto a los testimonios de ingenieros que destacan que se solucionarán los problemas de provisión de energía eléctrica, como así también se mejorará la navegación de los ríos. Sin embargo, también están las entrevistas a

⁷ Para un análisis profundo de las obras realizadas en el marco del SIPTED, véase Margulis (2014).

especialistas, políticos y pobladores que hacen hincapié en el fuerte impacto ambiental, la contaminación y tanto la falta de agua, como las inundaciones. *Impacto* cuenta con muchos más de estos testimonios y el tratamiento audiovisual que da a ellos es más dedicado que el que provee a los otros en la edición final. Todos hablan de cómo “impactará” la construcción de la represa, el título del documental indica ello, aunque su narrativa muestra una tendencia hacia lo negativo. Aunque alerta, no condena. Dado que aún estaba en construcción la represa y no puede presentar un balance definitivo de la denuncia, más que en término de hipótesis. *Impacto* es un film que liga el cuidado del medio ambiente con la denuncia política, cuando hasta entonces lo político en el documental era la lucha revolucionaria o por la restauración democrática.⁸

Si también consideramos a las obras de Juan Schröder (*Adiós reino animal*, 1979; *Inti Anti, camino al sol*, 1983) podríamos pensar en los orígenes de un cine ambiental argentino, aunque las diferencias entre aquellos de Schröder y este de Carrizo ya muestran en boceto el arco que va de un ecologismo filosófico a un film ambiental político. Tales tendencias conviven en este espacio hasta el día de hoy (aunque aquella primera vertiente del cine ambiental está más bien presente en los documentales “de naturaleza” realizados para televisión). Sin embargo en *Inti Anti, camino al sol* cierra el film un llamado de atención que parece premonitorio: “nosotros somos los culpables de eliminar especies en el último siglo, de poner en riesgo nuestro futuro. La tierra no ha llegado hasta nosotros para que escribamos su último capítulo”.⁹ Cuarenta años después la advertencia se replica en cada documental sobre el medio ambiente.

Cine etnográfico crítico

Tanto la vertiente de un documental de temática feminista como el denunciante sobre el destrato del medio ambiente se vinculan con lo que históricamente fueron las aproximaciones que genéricamente se consideraron dentro del territorio del cine etnográfico. Pero de “otro” cine etnográfico, uno no exotista, no etnocentrista, no evolucionista; por la diversidad y el respeto. Fatimah Tobing Rony (1996, p.5) plantea como objetivo de su estudio “criticar la persuasiva manera de objetivación del indígena

⁸ No hay una clara determinación sobre dónde ubicar genealógicamente a los films documentales sobre cuidado del medio ambiente. Tim Boon, un reconocido investigador sobre el cine científico estudia films de “naturaleza”, pero entre ellos no incluye a aquellos que adviertan sobre la degradación ambiental del planeta (BOON, 2013 p. 320). Tampoco quienes investigan al cine político han trazado una línea que nos lleve desde los orígenes a la contemporaneidad de esta, hoy, robusta vertiente de la historia del documental. Pese a ello el documental ambiental es una de las corrientes más prolíficas del cine crítico social.

⁹ Schröder realizó films para televisión en la misma década, y con similares búsquedas: *Altiplano, los dioses aún viven* (1986), *Atucha I, una amenaza latente* (1986) y *Malargüe, un legado siniestro* (1993).

con la etiqueta 'etnográfico'. Ella destaca que el cine etnográfico pretende una "cobertura enciclopédica" que proponga "retratar a una cultura en una hora o dos", por lo que "un film etnográfico se vuelve metonimia de toda una cultura" (TOBING RONY, 1996, p. 7).

Por otra parte, la historia de este cine pareciera indicarnos que hay gente "etnografiable", por las constantes presencias y por las ausencias de tipos de sujetos en las representaciones. Sin dudas que esto puede ser compartido sin necesidad de hacer un gran relevamiento, dado que históricamente el cine etnográfico apeló a documentar culturas alejadas de centros urbanos o a sujetos en condiciones extremas de vida (como pretendía Prelorán). Pero lo que la investigadora propone es algo más profundo que solo esta crítica, "el cine etnográfico es crucial para entender cuestiones de identidad", del cineasta, claro (TOBING RONY, 1996, p. 12-13).

En el alto valle de Río Negro y Neuquén, Lorenzo Kelly y Carlos Procopiuk cultivaron una producción de documentales bien amplia, pero que es posible ubicar en un espacio entre el documental social y el etnográfico. Entre toda su producción resulta importante destacar algunos documentales del período que estamos analizando en este artículo, como *Cuando el pueblo filma* (Procopiuk, 1989) y *Charra ruca* (Procopiuk, 1989). El último revisa las historias de los pobladores y oficios, con énfasis en los maestros y niños. Allí se hace patente la diferenciación campo (tranquilidad) versus ciudad (ajetreo y hacinamiento), presentando el valor de la amistad como superadora de las preocupaciones cotidianas (quizás este sea un prototipo de sus documentales). Con respecto a *Cuando el pueblo filma*, es interesante para repensar las estrategias de participación de los protagonistas del film.¹⁰

Anteriormente el binomio había realizado *La gente de la tierra* (Procopiuk, Kelly; 1983), sobre las comunidades mapuches de Neuquén, en una especie de etnografía en la que se atiende a sus palabras y saberes para conocer sus costumbres y oficios. En la última secuencia de *La gente de la tierra* (el título del film es el sentido en castellano del vocablo "mapuche") se resume un pedido: "deberíamos ayudarles" a los indígenas, y el "indígena necesita del apoyo de la autoridad", entre otras frases. Una apelación paternalista que contrasta con el interés aperturista de ambos realizadores que construyeron una carrera en colaboración estrecha con los protagonistas de sus films. Aquí la política entra en la etnografía, pero como dádiva o ayuda aliciente. Como también estaba presente en muchos films de Jorge Prelorán.

No es casual, Kelly pudo haber estado cerca de corrientes críticas nuevas del cine etnográfico vía Prelorán, que era su amigo (Kelly le hizo conocer lo que era hacer

¹⁰ Para un análisis más extenso de aquellos films de Procopiuk, véase Campo (2020).

cine – amateur – a sus diecisiete años). O, justamente por ello, dado que Prelorán no ejerció una etnografía crítica sino en uno de sus últimos films: *Zulay frente al siglo XXI* (1989). De todas maneras no trabajaba con Prelorán desde hacía mucho tiempo y no participaba del circuito del cine etnográfico (aunque Prelorán le tendió algunos puentes).¹¹

De diferente factura y con diferencias expuestas desde los primeros minutos de su metraje, *Hombres de barro* (1987) de Miguel Mirra brinda el espacio para dejar que “ellos hagan su propia denuncia”, ya que el “cine antropológico ha sido conviviente con el colonialismo”, dispara el antropólogo Adolfo Colombres en una de sus primeras intervenciones. Ya en los títulos se destaca que “esto no es un documental, tampoco es una ficción” y que “los diálogos pertenecen a los indígenas y han decidido su inclusión. No hay actores, todos se interpretan a sí mismos”. Se abren al menos dos frentes de disputa, la noción de cine documental y su carácter como etnografía participativa en una postura que toma clara posición crítico política.

Con intervenciones del equipo realizador, *Hombres de barro* se va configurando como un documental etnográfico de los más interesantes e innovadores del cine argentino. A Mirra se lo ve trabajando en la moviola, como también así discutiendo con el equipo técnico y con los asesores: Colombres, Guillermo Magrassi y Salvador Sammaritano. Asimismo se proyectan fragmentos del mismo film para que los pobladores opinen sobre los fragmentos seleccionados de sus testimonios e imágenes capturadas. Se reproduce un diálogo entre un miembro del equipo y el protagonista principal del film: - “No queremos subestimarlos... Eulogio Frites: - Entonces hagamos un trato. Les hago de baqueano aquí y ustedes allí (en Buenos Aires) me harán”...

Y ese es el comienzo de la relación colaborativa. En la primera mitad del film se conocen y reconocen las costumbres y, sobre todo, pensamientos de miembros de la comunidad Coya de la Puna; mientras que Frites viaja en la segunda parte del metraje a Buenos Aires para realizar trámites por la tenencia de la tierra de sus compañeros y visita a la comunidad Coya que habita en Villa Fiorito. Frites regresa a la Puna con un cúmulo de preguntas sobre su identidad y la necesidad de valorizar sus tradiciones, como así también con la firme determinación de defender los espacios de decisión de la comunidad y de reclamar a las autoridades lo que por derecho les pertenece (la tierra que habitan y cultivan desde hace cientos de años, en primer lugar).

Mirra y equipo se introdujeron con este film por un sinuoso sendero denominado “cine colaborativo”, o al menos señalaron en ese sentido. Paul Henley reflexionó

¹¹ A propósito, le decía a José Luis Castiñeira de Dios en carta: “el talento de Kelly y Procopiuk debe ser utilizado al máximo en obras perdurables, no en cortitos para la TV local. Tienen un complejo de inferioridad terrible y la visión un poco corta” (mayo 1973, en Campo, 2020. p. 197).

profundamente sobre esta vertiente explorada por parte del cine etnográfico, dando cuenta de que no está libre de obstáculos el camino. En primer lugar debido a que

[...] no había garantías de que la realización de películas etnográficas, por participativa y reflexiva que fuera, por colaborativa que fuera, pudiera generar un cambio significativo y beneficioso para los sujetos. Por lo tanto, tratar de legitimar la actividad en términos éticos o políticos sobre esta base era, en el mejor de los casos, optimista y, en el peor, simplemente autoengañoso. Además, en unas circunstancias históricas en las que la tecnología audiovisual estaba cada vez más al alcance de los miembros de los grupos o comunidades con los que trabajaban los cineastas etnográficos, la idea de que necesitaban gente de fuera para hacer películas con el fin de generar cambios beneficiosos para ellos se estaba convirtiendo, en la vista de algunos, poco más que en un anacronismo condescendiente. (HENLEY, 2020, p. 176)

Para este caso Henley tiene en el centro de sus estudios a los films de la pareja MacDougall, quienes pretendieron poner en práctica voluntades colaborativas para hacer films “con” los otros (ensayadas antes, pero consumadas con las *Turkana Conversations trilogy*, 1977-1988).

A medida que estas complejidades se hicieron cada vez más evidentes, algunos cineastas comenzaron a sentir que la realización de películas en colaboración, al menos como un medio para eludir las implicaciones políticas y éticas de la autoría, era en realidad un callejón sin salida. En cambio, concluyeron que harían mejor en asumir una responsabilidad más completa por la autoría de sus películas, ya que al menos en ese sentido, sus películas hablarían por alguien, aunque solo fuera por ellas mismas. En lugar de aspirar a hacer el bien con sus películas, adoptaron el objetivo más modesto de asegurarse de que sus películas al menos no dañaran a sus sujetos (HENLEY, 2020, p.176).

Más allá de esta especie de “cine colaborativo” se encuentra el “cine indígena”, “menos innovador en términos estéticos – como destacan Stam, Porton y Goldsmith (2015 p. 34) –, por ser producido por nuevos actores sociales y sujetos discursivos”. Asimismo, se puede recordar aquella apelación del cineasta maorí Barry Barclay por un “Cuarto Cine”, para referirse al movimiento de cine indígena en su libro de 1990, *Our Own Image* (en STAM, PORTON y GOLDSMITH, 2015, p. 33-34). Sin embargo, no es para desechar la aproximación a esos otros que Mirra propuso, de empoderamiento en la configuración de su propia imagen. Incluso aunque con las críticas del caso al modelo de “cine colaborativo”, Henley advierte que se trata de una valiosa negación del concepto

tradicional de autoría, ya que “puede verse atemperada por la participación de los sujetos en la concepción y realización de una película, y puede haber una forma en que una película basada en tal participación pueda ser ‘para ellos’ de una forma real y genuina” (HENLEY, 2020, p.195). El cine etnográfico, con todos sus bemoles, medias tintas y agenciamientos cruzados, no deja de seguir brindándonos motivos para pensar que hacer cine junto a los otros es posible, en la senda por la ampliación de derechos y el buen vivir.

En la web se encuentra una reedición de *Hombres de barro* que subió Mirra en 2022. Prácticamente se trata de otro film. Allí incluyó un acampe de mediados de la década de 1990 (en video, no en 16mm) y excluyó las extensas secuencias de Frites en Villa Fiorito. Además del salto estético precipitado entre los diferentes soportes, se modifica la narrativa y las ediciones de 1987 y de 2022 parecen ofrecer dos films distintos, con conclusiones distantes: una con un sentido etnográfico cultural profundo que trasciende los límites de la disciplina científica para aunar la documentación de costumbres con la toma de conciencia política comunitaria; versus la reciente edición, la denuncia social por la tenencia de las tierras, como las que están presentes en cualquier otro video contemporáneo. Aquí hemos analizado aquella *Hombres de barro* de 1987, una película singular para la historia del cine documental argentino.

Conclusión

El cine documental argentino de denuncia social, e incluso intervención política, se amplificó y continúa vigorizado debido a las tres vertientes temático narrativas aquí delineadas: la cuestión indígena, la preocupación por la agresión medioambiental y los feminismos. Como parte de nuestras hipótesis, encontramos que este conjunto de films documentales disidentes sembró nuevas narrativas, para con la política, pero también contra el canon del cine nacional de los ochenta. Avanzado el siglo XXI ya se han cosechado, y se siguen produciendo, gran cantidad de films que ahondan estas tres vetas.

Las experiencias de realizadoras/es en la producción de los films disidentes aquí analizados nos abre un panorama bien diferente del que suponemos cuando estudiamos períodos más recientes del cine documental argentino: la nueva crítica y nuevas temáticas políticas tuvieron sus primeras apariciones en la década de 1980. De las profundas indagaciones críticas a la sociedad patriarcal, desde diferentes aristas, en Cine Testimonio Mujer a un proto documental ambientalista, motivado por llamar la atención de un nuevo frente de lucha para el pensamiento progresista, en *Impacto* o en parte de *Inti Anti, camino al sol*. Y por último, las experiencias en un cine etnográfico

crítico que plantea una experiencia de representación compartida con los protagonistas y destaca las ideas y reivindicaciones de los pueblos originarios.¹²

En este conjunto de documentales encontramos una constante formal, en todos hay presencia de testimoniantes y de entrevistados.¹³ Mientras que en los films que tuvieron más circulación, y se volvieron canónicos, en la misma década de 1980, casi no cuentan con testimonios y entrevistas, sino con una acentuada presencia de la voz *over*, como en *La república perdida I y II* (Miguel Pérez, 1983 y 1986), *DNI, caminar desde la memoria* (Luis Brunatti, 1989) y *Permiso para pensar* (Eduardo Mellij, 1989). Esos son de compilación y están estructurados por el material de archivo, algo que caracterizó al documental de la época, como advierte Gustavo Aprea (2020, p. 60 y ss.) Aunque otros films, como *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1987) y *Malvinas, historia de traiciones* (Jorge Denti, 1983) o *Todo es ausencia* (Rodolfo Kuhn, 1984), también son producciones muy importantes para la historia del cine documental argentino, realizadas en la misma década y estructuradas por la palabra de terceros. Pero más allá de estos films, los documentales históricos de compilación fueron el canon de esa década (fenómeno basado, en buena parte, en la cantidad de público que vió *La república perdida*).

Los films disidentes de este corpus transitan entre la modalidad participativa y la expositiva, al decir de Nichols (2013 p. 207), dado que el cineasta interactúa con sus sujetos, característica principal de la modalidad participativa; pero, sin embargo, las/os realizadoras/es no “ponen el cuerpo”. Y sus voces, si ocasionalmente se escuchan, están siempre fuera de campo. Teniendo en cuenta esto, creemos que es más interesante pensar que hay una preeminencia de uso de perspectiva abierta, siguiendo a Carl Plantinga (2014),¹⁴ dado que la narración de los films no se cierra sobre la palabra única de sus realizadores, sino que convoca a otras voces, que en algunos casos, divergen en sus puntos de vista.

Aunque aquellos films no tuvieron mucha circulación podríamos preguntarnos: ¿Las diversas corrientes disidentes del audiovisual documental actual son descendientes indirectas de aquellos films de nuevo cuño realizados en los ochenta y

¹² Podríamos sugerir que esta vertiente fue delineada experimentalmente por Gerardo Vallejo, quien en *El camino hacia la muerte del Viejo Reales* (1971) transita la denuncia política de la explotación y la etnografía de una familia tucumana campesina. Para ampliar sobre esto véase Mestman (2005) y Campo (2020).

¹³ La diferencia básica es que los testimoniantes hablan de experiencias personales, mientras los entrevistados pueden ser expertos que analizan casos o situaciones que no han vivido.

¹⁴ Si bien Plantinga habla de “voces” y no de “perspectivas”, tanto en la versión original en inglés de su libro (1997), como en la traducción al castellano publicada en México en 2014, opté por traducir como “perspectivas” las “voces” para mi tesis doctoral de 2014, para que no se confundiera con la narración *over* y el concepto permitiese amplificar lo formal y lo temático como un todo, para disminuir el margen de posibilidad de confusión.

tan poco estudiados/divulgados? Creemos que este conjunto de films no nos permiten concluir definitivamente que hayan influenciado a la gran cantidad de documentales sociales críticos que hoy se hacen desde los feminismos, medioambientalismos o etnografías críticas; debido a su poca circulación. Pero lo que sí nos demuestran aquellos films documentales de los ochenta es que la disidencia social, cultural y política con los discursos del orden establecido, presentaron en estos casos nuevos discursos, inéditos para el documental político o de memoria que tuvo mayor circulación y que, por ende, acabó convirtiéndose en el canónico de ese período. El nuevo cine documental sobre estas temáticas, que pretendió introducir nuevas dimensiones en el debate político en el siglo XXI, comenzó allí cuando estos documentales se produjeron durante la década de 1980.

Referencias

- ADIÓS REINO ANIMAL. Dirección: Juan Schröder. Producción: Juan Schröder. Argentina: Juan Schröder, 1979.
- APREA, Gustavo. Imágenes distantes de un pasado reciente. Archivo, ficción y testimonio en los documentales de la recuperación democrática. In: MARGULIS, Paola (ed.), *Transiciones de lo real: Transformaciones políticas, estéticas y tecnológicas en el documental de Argentina, Chile y Uruguay*. Buenos Aires: Librería, 2020.
- BARRANCOS, Dora. *Historia mínima de los feminismos en América Latina*. Ciudad de México: El Colegio de México, 2020.
- BOON, Tim. Science, Society and Documentary. In: WINSTON, Brian (Ed.). *The Documentary Film Book*. Londres: BFI-Palgrave MacMillan, 2013.
- CAMPO, Javier. *Jorge Prelorán: Cineasta de las culturas populares argentinas*. Buenos Aires: Rumbo Sur, 2020.
- CAMPO, Javier; MIORI, Carolina. De virtudes y miseria. El cine documental etnográfico de la década del ochenta. In: LUSNICH, Ana Laura; PIEDRAS, Pablo (ed.). *Una historia del cine social y político en la Argentina: Formas, estilos y registros (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2011.
- CHARRA RUCA. Dirección: Carlos Procopiuk. Producción: Carlos Procopiuk. Argentina: UNCo, 1989.
- CUANDO EL PUEBLO FILMA. Dirección: Carlos Procopiuk. Producción: Carlos Procopiuk. Argentina: UNCo, 1989.
- ESPAÑA, Claudio (comp.). *Cine argentino en democracia 1983-1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994.
- HENLEY, Paul. *Beyond observation: A history of authorship in ethnographic film*. Manchester: Manchester University Press, 2020.

HOMBRES DE BARRO. Dirección: Miguel Mirra. Producción: Grupo Maskay. Argentina: Grupo Maskay, 1988.

IMPACTO. Dirección: Humberto Carrizo. Producción: SIPTED. Argentina: SIPTED, 1988.

INTI ANTI, CAMINO AL SOL. Dirección: Juan Schröder. Producción: Juan Schröder. Argentina: Juan Schröder, 1983.

LA GENTE DE LA TIERRA. Dirección: Lorenzo Kelly y Carlos Procopiuk. Producción: Lorenzo Kelly y Carlos Procopiuk - LEK. Argentina: LEK, 1983.

LESAGE, Julia. Feminist Documentaries: Finding, Seeing and Using Them. In: WINSTON, Brian (ed.). *The Documentary Film Book*. Londres: BFI-Palgrave MacMillan, 2013.

LO ESTAMOS HACIENDO. Dirección: Silvia Chanvillard. Producción: INDES. Argentina: INDES, 1984.

MARGULIS, Paola. *De la formación a la institución. El documental audiovisual argentino en la transición democrática (1982-1990)*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2014.

MESTMAN, Mariano. Los hijos del Viejo Reales. La representación de lo popular en el cine político. In: CARMAN, Jorge (ed.). *Cuadernos de cine argentino 1: Modalidades y representaciones de sectores sociales en la pantalla*. Buenos Aires: INCAA, 2005.

MI MUJER NO TRABAJA. Dirección: Ana Zanotti. Producción: Ana Zanotti. Argentina: SIPTED, 1988.

NICHOLS, Bill. *Introducción al documental*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

NO SÉ PORQUÉ TE QUIERO TANTO. Dirección: Laura Búa y Silvia Chanvillard. Producción: Cine Testimonio Mujer. Argentina: Cine Testimonio Mujer, 1992.

PLANTINGA, Carl. *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

RAMON AYALA, UN CRONISTA DE LA VIDA. Dirección: Ana Zanotti. Producción: SIPTED. Argentina: SIPTED, 1991.

RODRÍGUEZ, Israel. Cine militante y feminismo en México (1975-1982): el Taller de Cine Octubre y el Colectivo Cine Mujer. In DOROTINSKY ALPERSTEIN, Deborah; LEVIN ROJO, Danna; VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro; ZIRIÓN PÉREZ, Antonio (ed.). *Variaciones sobre cine etnográfico: Entre la documentación antropológica y la experimentación estética*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.

STAM, Robert; PORTON, Richard; GOLDSMITH, Leo. *Keywords in Subversive Film / Media Aesthetics*. Malden y Oxford: Wiley-Blackwell, 2015.

SOLAS O MAL ACOMPAÑADAS. Dirección: Laura Búa y Silvia Chanvillard. Producción: INDES. Argentina: INDES, 1988.

TOBING RONY, Fatimah. *The Third Eye. Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*. Durham y Londres: Duke University Press, 1996.

WALKER, Janet; WALDMAN, Diane, *Feminism and Documentary*. Minnessota: University of Minnesota Press, 1999.

Y QUE VIVA EL SR. SAN JUAN. Dirección: Ana Zanotti. Producción: SIPTED. Argentina: SIPTED, 1992.

ZULAY FRENTE AL SIGLO XXI. Dirección: Jorge Prelorán, Mabel Prelorán y Zulay Sarabino. Producción: Jorge Prelorán, Mabel Prelorán y Zulay Sarabino. Argentina: UCLA, 1989.

Recebido em: 02/06/2022 | Aprovado em: 22/12/2022