



# Cine Documental



**El testimonio en el cortometraje documental argentino de los años sesenta y setenta. Identidades marginadas y nuevas voces<sup>1</sup>**

*Por Javier Cossalter*

## **Resumen**

Los avances tecnológicos de los años sesenta junto con la radicalización política permitieron que la imagen cinematográfica incorporara a un nuevo sujeto, antes marginado. De este modo, el cortometraje documental se perfiló como un vehículo eficaz para desarrollar tal empresa. El objetivo del trabajo consiste en revisar los modos de inclusión de las voces de sectores subalternos en un corpus de cortos documentales argentinos en los años sesenta y setenta, en pos de reflexionar en torno al papel del testimonio en la construcción de identidades marginadas y los diferentes grados de compromiso del film corto con la realidad social.

**Palabras clave:** cortometraje, documental, testimonio, identidades, cine político.

## **Abstract**

The technological advances of the sixties joined with the political radicalization allowed the cinematic image incorporating a new subject, previously marginalized. Thus, the short documentary emerged as an effective vehicle for developing this task. The purpose of this paper is to review the ways that the voices of subaltern sectors are included on a corpus of Argentinean short documentaries in the sixties and seventies, in order to think about the role of the testimony in the construction of marginalized identities and the different degrees of short films' social engagement.



# Cine Documental



**Keywords:** short-film, documentary, testimony, identity, political cinema.

## **Datos del autor**

Javier Cossalter es Licenciado en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (UBA). Es becario doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET) y doctorando por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Docente en la cátedra de Semiología del Programa UBA XXI. Secretario general de la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICiLa). Integrante del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), FFyL, UBA.

## **Fecha de recepción**

18 de marzo de 2014

## **Fecha de aceptación**

3 de abril de 2014

## **1. Introducción**

Si pensamos en las grandes revoluciones dentro del cine, la llegada del sonido fue quizás la más celebrada -dentro de la óptica industrial, claro está. Desde una perspectiva social, los avances tecnológicos que derivaron en el equipamiento liviano, la posibilidad de filmar en exteriores y posteriormente el sonido sincrónico, tuvieron un fuerte impacto. A partir del neorrealismo el cine incorporó un nuevo sujeto a la imagen significativa -el marginado-, produciendo nuevos y múltiples significados. Y será la práctica documental aquella que con mayor énfasis pondrá el foco de atención -de forma implícita o explícita, pragmática o reflexivamente- en la situación comunicativa entre un "yo-autor" y



# Cine Documental



un otro que, ahora, posee cuerpo y voz. Entonces, testimonio y práctica documental parecieran encontrarse y perfilar conjuntamente nuevos rumbos. Los bajos costos y la marginalidad - tanto del sujeto representado como del contexto de representación- que desembocarán en un contenido y un objetivo político cada vez más radicalizado, dispondrán de otro aliado: el cortometraje.

En Argentina se puede observar, a partir de finales de los años cincuenta, una profusión de cortometrajes de carácter alternativo: es decir, films producidos y generalmente exhibidos por fuera de los canales tradicionales, industriales e institucionales. Dentro de este conjunto amplio y heterogéneo de cortos que claramente podemos caracterizar como "modernos", se encuentran los documentales de impronta social. Y si bien la voz narrativa en over es un elemento del pasado que todavía denota vigencia y efectividad, aparece un recurso novedoso en una fase de experimentación: la incorporación de los testimonios. Como señala Gustavo Aprea -en relación a otro período pero con total pertinencia para nuestro tema-: "[Estos] se presentan como un punto crítico en la construcción de identidades y la expresión de subjetividades en la esfera pública a partir de una puesta en escena en la que se busca transmitir las experiencias individuales y relacionarlas con posturas colectivas" (2012: 130).<sup>2</sup>

En este sentido, el propósito del presente trabajo consiste en realizar un análisis textual de un corpus amplio de cortometrajes documentales argentinos entre finales de la década del cincuenta y mediados de los años setenta, en pos de revisar los modos de inclusión de las voces de sectores subalternos.<sup>3</sup> Planteamos de este modo que los testimonios se constituyeron en el principal motor y sustento del rescate y valorización de identidades regionales y marginadas plasmadas por el cortometraje de este período, cuyo compromiso con la realidad social varió desde el mero registro hasta la denuncia explícita.



# Cine Documental



A través del estudio de la relación del testimonio con la voz narradora, el vínculo con la cámara y la estructura narrativa, la posición en la argumentación del film y el tipo de identidad que construye, emprenderemos el acercamiento hacia los cortos propuestos. La multiplicidad de estrategias de manipulación de los testimonios y el eclecticismo de modalidades de registro documental junto con los distintos grados de reflexión sobre la realidad social, nos brindarán las claves de especificidad de cierto corto documental que tuvo su apogeo en los últimos años de la década del sesenta pero que, como bien señala Mariano Mestman: "Incluso antes de la irrupción del denominado cine militante a fines de la misma, varios documentales que se mueven entre lo antropológico-etnográfico y lo sociológico-político incorporan esas voces" (2010). Nuevas voces contenidas en formas expresivas singulares que merecen su debida atención.

## **2. El testimonio en el cine documental**

¿En qué consisten los testimonios? Según Gustavo Aprea, estos son "(...) situaciones de tipo dialogal (...) las palabras de los testigos son expresadas en el espacio público y se dirigen de manera explícita a un audiencia (la sociedad, la posteridad, la justicia, etc.) que varía en función del tipo de práctica social en la que se encuentran insertas" (2012: 125). Es decir que, el testimonio está conformado por la articulación de tres componentes: el testigo, aquel que recoge el testimonio y el destinatario. En la práctica audiovisual, este presenta algunas particularidades. El autor expresa que por un lado, el testimoniante -para constituirse como tal- debe probar la veracidad de su voz y la validez de la experiencia pronunciada. En segundo lugar, la tarea de recopilar los testimonios y darlos a conocer implica una serie de acciones y perspectivas: escoger a los entrevistados bajo algún criterio específico; formular preguntas puntuales; seleccionar los



# Cine Documental



fragmentos pertinentes. Luego, resta por determinar la configuración y posición que el testimonio recibirá en el seno del relato audiovisual -ya sea como narración, argumentación, diálogo, etc.- y su vinculación con la estructura general (Aprea, 2012: 129). Por último, especial atención debe prestarse a la relación de empatía que se establece entre las tres partes señaladas, y cuyo análisis mostrará en cierta forma los usos y efectos del testimonio en el cine. Continuemos entonces con un breve repaso histórico sobre el testimonio cinematográfico.

Como expresamos al comienzo de este trabajo, las posibilidades de registrar la palabra del otro se concretizaron a partir de innovaciones tecnológicas a finales de los años cincuenta. Dos movimientos cinematográficos simultáneos utilizaron estas nuevas disposiciones técnicas a partir de fundamentos diversos, planteando diferentes aproximaciones hacia la realidad - y en este sentido, en torno a esas otras voces: el *direct cinema* norteamericano y el *cinéma vérité* francés. El primero -que le permite a Bill Nichols (1997) hablar de una modalidad observacional en el documental- se apoya en el equipamiento liviano, la película de mayor sensibilidad y el sonido sincrónico para registrar la realidad sin intervenir en ella. Y en relación a aquello que nos compete, Antonio Weinrichter señala que: "El sonido directo y el montaje en tomas largas favorecen una impresión de continuidad espacio-temporal. Se filma al sujeto con respeto, limitándose a seguirle en vez de imponerle una actividad (...) se registra su realidad cotidiana y concreta" (2004: 39). Es decir, estamos frente a un registro de personas que hablan, pero sin intervención. En cambio, en el *cinéma vérité* de Jean Rouch y Edgar Morin como máximos exponentes -que desemboca en la conceptualización de una modalidad participativa o interactiva en términos de Nichols- la ausencia del documentalista se transforma en participación concreta. Este no se contenta con registrar una



# Cine Documental



situación de tensión, sino que la provoca. En referencia a nuestro objeto de estudio, el propio Nichols expresa que “el documental interactivo hace hincapié en las imágenes de testimonio o intercambio verbal y en las imágenes de demostración (imágenes que demuestran la validez o quizá lo discutible, de lo que afirman los testigos). La autoridad textual se desplaza hacia los actores sociales reclutados” (1997: 79). Aquí la cámara no contempla a personajes que sólo hablan entre ellos, sino que los interpela. Por otra parte, resultan interesantes las distintas formas en las que puede manifestarse esta palabra buscada y situada, que exceden el breve recorrido histórico: la entrevista, en la cual se advierte una distribución desigual del poder; la conversación, con temas no definidos y un desarrollo aparentemente no predeterminado; la entrevista encubierta, donde el entrevistado no se dirige al realizador -que se encuentra fuera de cuadro- sino al espectador. Esta última recibe también la denominación de “pseudomonólogo”. Retomando entonces, y más allá de las cuestiones éticas que se plantean en relación a los límites en la participación del testigo y la manipulación de sus palabras -tópico que no abordaremos en este artículo-, es evidente que, como expresa Lorena Moriconi: “la bienvenida a la palabra hablada y situada y sobre todo al testimonio, en lo que este aporta de implicación personal, hace justicia a una suerte de oxigenación del documental mediante la inclusión de las entonces percibidas como audaces cuotas de subjetividad” (2012). Y es esta subjetividad justamente la que constituye al testimonio como tal.

En Latinoamérica, y en el marco de una fuerte politización de la cultura durante las décadas del sesenta y setenta, el testimonio ocupó un lugar preponderante en el denominado Nuevo Cine Latinoamericano -así como también en el ámbito de la literatura y el periodismo, entre otras disciplinas. De este modo, en relación a los diferentes grupos de cine político, Mariano



# Cine Documental



Mestman advierte que -en un contacto directo con el campo literario- "(...) esos grupos también recuperaron el testimonio en tanto expresión de una comunidad o colectivo que se pensaba incorporado a la autoría de las obras, donde el cineasta se postulaba como facilitador de la voz popular" (2013: 181). En Argentina, esta práctica de inclusión del testimonio comenzó con la Escuela Documental de Santa Fe fundada por Fernando Birri a mediados de los cincuenta y se extendió a lo largo de los años siguientes en los documentales de carácter social y político-militante de diversas escuelas de cine (pertenecientes a la Universidad Nacional de Córdoba, La Plata y Tucumán, entre otras) y grupos de cine como *Cine Liberación*, *Realizadores de Mayo* y *Cine de la Base*.

Para finalizar, haremos una sucinta mención a los usos del testimonio en el cine documental. Si bien todo testimonio es un relato en pasado -puesto que proviene de "un testigo privilegiado que ha estado allí" (Weinrichter, 2004: 43-44) - la inclusión de esta voz en un texto fílmico responde a una necesidad presente al momento de su articulación, que puede anclarse en una comprensión profunda del pasado, pero puede asimismo procurar una interpretación del presente inmediato o con miras a una transformación de la realidad social, próxima y cercana. En este sentido, es el contexto espacio-temporal en el que se sitúa el testimonio audiovisual el que marcará fuertemente la relación particular entre la palabra del testigo y quien las recoge, provocando efectos diversos en el destinatario. Por ejemplo, el cine etnográfico de los años sesenta tomaba la palabra del otro con el objetivo de describir y comunicar otras formas de vida, llegando incluso a incluir la participación en el film del sujeto que testimoniaba como una forma de "encuentro cultural" (Ardevol, 2006: 106). Por otro lado, en el cine argentino y latinoamericano de los años sesenta y setenta, el acento estaba puesto en la



# Cine Documental



realidad presente; en la lucha por la liberación e independencia del dominio imperialista. La utilización del testimonio -aunque este saque a la luz situaciones del pasado- generalmente estaba en función de un cine de concientización y acción. En cambio, en documentales acerca del pasado reciente el testimonio, atravesado por la memoria, se encuentra inserto en el marco de una reconstrucción -más o menos reflexiva- sobre ese pasado traumático (Aprea, 2012).

### **3. El testimonio en el cortometraje documental argentino en los años sesenta y setenta**

#### **3.1 El testimonio entre otras voces. Un juego de presencias, apariencias y silencios**

En el corpus escogido podemos distinguir tres formas particulares de presentación de los testimonios -para nada taxativas y esencialistas- en relación a la presencia "en voz y en imagen". Estas son: 1) el testimonio como emanación del propio testimoniante frente a cámara -en algunos casos, con sonido sincrónico-; 2) el testimonio en *over*; 3) el testimonio-narración mediado por una voz personalizada. Asimismo, podríamos mencionar que en algunos casos la dialéctica entre el testimonio y la voz narradora impersonal toma un protagonismo singular -si bien podemos encontrar esta alternancia con diferentes gradientes en las otras modalidades.

En cuanto a la primera categoría, tomamos cuatro ejemplos: en *Hachero nomás* (Jorge Goldemberg y otros, 1966)<sup>4</sup> hay una voz narradora esporádica -una vez al comienzo y otra al final- pero el modo de inclusión del testimonio es primordialmente frente a cámara, encarnado en la imagen del propio cuerpo del testimoniante. El corto relata cómo la empresa Forestal Argentina S.A. explotó al máximo las tierras en la provincia de Santa Fe





# Cine Documental



entre 1948 y 1963 y una vez que agotó las reservas desmanteló las fábricas. Desaparecidas las fuentes de trabajo, la mitad de la población debió emigrar. Aquellos que se quedaron no disponían más que de su hacha. El hachero toma la palabra y frente a cámara denuncia la falta de pago y expresa su desdicha: "Trabajo que no le deseo a nadie"; "Yo no tengo nada, el rancho y los hijos". Podemos observar entonces testimonios de diferentes hacheros que en su rancho y capturados a partir de un plano medio, cuentan las penurias del oficio y la falta total de apoyo. Del mismo modo, *Pescadores* (Dolly Pussi, 1968)<sup>5</sup> atiende a las condiciones de vida de los pescadores de las zonas costeras de la provincia de Santa Fe, a través de diferentes testimonios, en su mayoría frente a cámara. Al igual que en el corto anterior, en este caso los pescadores en su ambiente real de vida y de trabajo denuncian las condiciones primitivas de explotación del pescado -el pescador carece de herramientas de pesca y embarcaciones apropiadas. Por otra parte, es interesante la experimentación en relación al testimonio en la escena de "conversación libre" donde dos pescadores son tomados por la cámara discutiendo acerca de las condiciones de vida en otras zonas de la provincia. El corto también recoge testimonios frente a cámara de especialistas y acopiadores, realizando un enfrentamiento de posturas y dejando en claro la importancia de las voces en presencia. Tanto en *Cine testimonio N°1: Sección Obras* (Nemesio Juárez, 1973)<sup>6</sup> como en *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan: la huelga obrera en la fábrica INSUD* (Cine de la base, 1974)<sup>7</sup> hay una particularidad novedosa: el sonido es sincrónico. En el primero, los testimonios de los obreros frente a cámara en las zonas de construcción relatan los logros de la autogestión en la sección obras de SEGBA, es decir, los cambios a partir del advenimiento del gobierno popular. En el segundo, los obreros de la fábrica INSUD son tomados por la cámara en una especie de olla popular donde



# Cine Documental



testimonian -a modo de una disertación con moderador- acerca de las condiciones de salubridad de la fábrica, los problemas individuales y la situación de los compañeros de zonas vecinas. Como hipótesis anticipatoria -puesto que lo trabajaremos luego- podríamos decir que estos cortos proponen una acción directa y explícita, ya sea de denuncia o propaganda.

En segundo término, agrupamos a los cortos en las cuales los testimonios son vehiculizados a través de la voz en over del testimoniante, que puede o no aparecer en cuadro en determinados momentos, pero cuyas palabras provienen de un espacio indeterminado, incluso más allá del fuera de campo. *Feria Franca* (Hercilia Marino, 1961)<sup>8</sup> está abocado a la observación de los distintos puestos que integran la Feria Franca -en la provincia de Santa Fe-, bajo la guía conductora de una voz en over femenina que se presenta como pasajera frecuente y conocedora del lugar. Nuestra protagonista nos entrega pequeños datos acerca de la florista, el carnicero, el chanchero, el pastelero, el churrero, la mercera, entre otros; describe los mecanismos de la feria y plantea una leve crítica social. Por ejemplo, en *Chucalezna* (Jorge Prelorán, 1968)<sup>9</sup> la voz no es el recurso central del corto que registra la vida de este pueblo ubicado en la Quebrada de Humahuaca, provincia de Jujuy. Hasta promediar el film, la cámara observa las acciones cotidianas de los habitantes del pueblo. Sin embargo, resulta interesante el modo de inclusión de la palabra y su fuente: en el colegio, niños y niñas pintan los paisajes de su tierra, y mientras la cámara nos muestra las imágenes artísticas, escuchamos a modo de conversación libre las propias voces de los protagonistas intercambiando opiniones. Luego sí, una voz adulta,<sup>10</sup> repone información mitológica que aglutina el arte con las costumbres regionales. Por el contrario, *En busca de San la Muerte* (Jorge Ott y Mariano Molina y Vedia, 1972)<sup>11</sup> intercala constantemente voces femeninas y masculinas, todas en over. La voz



# Cine Documental



principal es la de Candelaria Gómez, mujer del Chacho que describe las penurias que soporta su familia: la partida de su marido en busca de trabajo y la enfermedad de su hija. “En Buenos Aires el que trabaja no le falta su casa”; “Antes andábamos bien”; “Después sólo changuitas”, son algunas de las frases que expone el personaje. En su viaje hacia Corrientes en búsqueda de San la Muerte para que cure a su hija, el film nos ofrece el testimonio de diferentes lugareños que aportan datos en relación a este culto ampliamente difundido en la región.

En tercer lugar, ubicamos a los cortos donde los testimonios -como en la categoría anterior- se reproducen en *over*, pero de tal forma que parecieran reemplazar al tradicional comentario narrativo, en este caso bajo la forma de una voz personalizada, y cuya fuente corporal -el testimoniante- está ausente del cuadro en todo momento. Como expresa Elisenda Ardevol a propósito de esta modalidad trabajada por Jean Rouch: “No es la voz impersonal de un narrador, sino de un sujeto implicado en la historia que narra, ya sea el propio cineasta, ya sea el propio sujeto filmado” (2006: 87). Es decir que las palabras de los implicados se desarrollan de modo fluido como testimonios-narradores. En *Reportaje a un vagón* (Jorge Goldenberg, 1963)<sup>12</sup> quien tiene la palabra a lo largo del viaje en tren es una mujer cuya familia debe regresar al campo, por problemas laborales. Ella no aparece en cuadro o por lo menos no podemos asignar claramente su voz a ninguno de los cuerpos marcados en la imagen. Por este motivo es que diferenciamos este testimonio en *over* de los anteriores -que, de otro modo, podrían ser similares. La crítica social también se hace presente: “De vuelta en Santiago. Vaya a saber uno si es para mejor o para peor”.

### **3.2 El testimonio y la enunciación. La cámara observadora, cómplice o expeditiva**



# Cine Documental



Así como clasificamos a los cortos según el modo de inscripción del testimonio, podemos ensayar algo similar en cuanto a la relación de este con la cámara: ¿Qué imágenes nos devuelve la instancia enunciativa en el instante de irrupción de las voces marginales? Tres modalidades particulares y disímiles -que podrían disparar objetivos también diferentes- son reconocibles en el corpus. En primer lugar colocamos a los cortometrajes cuyos testimonios son mostrados -durante gran parte del tiempo narrativo- en cámara. Es decir que, palabra e imagen remiten al mismo objeto -sujeto-: el testimoniante en cuerpo y voz en el acto mismo de testimoniar. Acerca de esta categoría, insistimos que la presencia del testimoniante en imagen refuerza el vínculo inmediato y efectivo que se constituye entre el enunciador y el enunciatario, y que en la mayoría de los ejemplos se corresponde con un objetivo claro y concreto de denuncia explícita.

En segundo lugar se encuentran los cortos en donde las imágenes ilustran aquello que el sujeto testimonia. *Ceramiqueros de Traslasierra* (Raymundo Gleyzer, 1965) está centrado en una comunidad de alfareros ubicada en el norte de nuestro país. El corto está enfocado en el personaje de Alsira López, y sus testimonios -producto de las preguntas de la entrevistadora que se mantiene fuera de campo- junto con una voz en over narradora esporádica que repone información al espectador, estructuran el film. Las preguntas de la periodista y las respuestas de Alsira acerca de las especificidades y el desarrollo de la alfarería se reflejan en las imágenes de los propios lugareños realizando dichas acciones, paso por paso. Podríamos ubicar aquí también a *Feria Franca*, puesto que al tiempo que la protagonista realiza su descripción de la feria y de los puesteros habituales, vemos en imágenes aquello que el relato oral pronuncia. Por lo dicho entonces, podríamos plantear que esta categoría se asocia



# Cine Documental



claramente a un tipo de registro descriptivo que tendrá ciertas implicancias a la hora de establecer los objetivos perseguidos.

Por último, reconocemos un tercer grupo de cortos en las cuales la cámara, de forma autónoma, instala imágenes independientes de los testimonios pronunciados. En *Reportaje a un vagón*, mientras la mujer testificante relata su historia y la de su familia -con hechos puntuales del pasado y recorridos presentes- la cámara alterna encuadres cerrados dentro del vagón -reparando en los rostros de los pasajeros y sus gesticulaciones- y vistas hacia el exterior, a través de la ventana. De modo similar se desarrolla *Puerto Piojo* (Rodolfo Freire y Luis Cazes, 1965)<sup>13</sup>. Aquí, el relato se nuclea en torno al abandono del Puerto Piojo, al sur de la provincia de Santa Fe, y es la voz en *over* que nos informa acerca de los problemas políticos que causaron la desaparición del puerto. Sin embargo, el film luego continuará de la mano del testimonio de un trabajador del puerto que relata en su mayoría hechos del pasado en relación a su trabajo en el puerto. Ahora bien, la cámara nos devela imágenes actuales de diferente naturaleza: fotos fijas a modo de postales del lugar; primeros planos del rostro pensativo del sujeto principal e imágenes de trabajo y vida cotidiana. En *Muerte y pueblo* (Nemesio Juárez, 1969)<sup>14</sup> -abocado al tema de la pobreza, el desempleo y la muerte en un pueblo de Santiago del Estero- las imágenes no sólo son independientes de las palabras de aquellos que testimonian -*travelling* que recorren las acciones cotidianas de los habitantes del pueblo, el trabajo infantil y las reuniones familiares- sino que la cámara se comporta de forma autónoma y expeditiva a lo largo de todo el cortometraje, realizando movimientos poco usuales, generando encuadres pronunciados sobre los rostros de los niños y de los ancianos. Esta disociación de imagen y palabra analizada en esta categoría revela una veta expresiva, poética y



# Cine Documental



experimental, que no por ello deriva en el abandono de un objetivo de crítica social.

Como coda de esta sección debemos destacar que en todos los ejemplos analizados el testimonio y la emanación o evocación visual correspondiente, están insertos en el ambiente cotidiano del sujeto, ya sea su vivienda o su lugar de trabajo. La situación de testimonio siempre es articulada desde el espacio geográfico hacia -y desde- el cual remite. En palabras de Mariano Mestman: "la apuesta sesentista de 'dar la voz al pueblo' o de la 'toma de la palabra' (asociada al 68), encuentra su expresión más aparentemente genuina en este tipo de films donde escuchamos el testimonio de sus protagonistas emitido por ellos mismos y en los ambientes en que los conflictos se debaten o desarrollan (2010).

### **3.3 Notas sobre la estructura narrativa en el corto documental argentino del período**

Como hemos mencionado anteriormente, el cortometraje de carácter social y político está inmerso en un contexto más amplio de innovación y renovación del cine local y mundial -la modernidad cinematográfica. Si bien la aparición del testimonio es uno de los recursos novedosos, la libertad estética y económica de la práctica del cortometraje ha permitido que, a pesar de -o, además de- la creciente radicalización política del medio, se experimente fuertemente dentro de la estructura del relato, generando diferentes niveles de autoconciencia enunciativa. Asimismo, el eclecticismo en relación a los procedimientos utilizados marca esta tendencia de heterogeneidad que observamos desde un principio en el corpus de cortos escogido, y genera a su vez ciertos interrogantes en relación a la posibilidad de ubicar a nuestro objeto de estudio dentro alguno de los modos tradicionales del documental. Repasemos en primera instancia aquellos elementos narrativos que suscitan reflexión. Por ejemplo, *Puerto Piojo*



# Cine Documental



incorpora recortes periodísticos sobre la desaparición del puerto. *Hachero nomás* va un poco más allá e intercala imágenes de archivo, documentos y fotografías sobre la época de la Forestal, junto con los testimonios. En *Ceramiqueros de Traslasierra* el grado de autorreflexión narrativa es aún mayor por tres motivos: la aparición de intertítulos presentando a los personajes; la voz de la periodista que habla sobre la película que están filmando - "Alsira, ¿ud. cree que con esta película van a poder ayudarla?"-; y una foto fija al final del corto, con el equipo de rodaje junto a nuestra protagonista. En *Pescadores*, lo más interesante resulta la inclusión de una canción cuya letra dispone de un sentido crítico agudo, rompiendo la transparencia narrativa y acompañando y complementando el objetivo de denuncia que transporta el testimonio. *Muerte y pueblo*, al igual que *Ceramiqueros...*, presenta una estructura narrativa con un grado avanzado y arriesgado de autoconciencia: intertítulos con letra blanca sobre fondo negro - "Santiago del Estero. De Febrero a Noviembre de cada año parten a buscar trabajo en otras provincias alrededor de 200.000 Santiagueños"-, junto con imágenes fijas, repetición de imágenes y congelamiento, sumado a la voz en over poética y la autonomía de la cámara ya mencionados con anterioridad, conforman un relato sumamente renovador y efectivo. *Cine testimonio N°1: Sección Obras* presenta como rasgo distintivo y autoconsciente la presencia de intertítulos -"autogestión"; "organización"; "responsabilidad", etc.-, en letras blancas sobre fondo negro, pero en este caso variando el tamaño y la disposición de los mismos, en pos de generar un shock en el receptor. Por último, *Swift* (Raymundo Gleyzer, 1971)<sup>15</sup> articula imágenes de archivo, fotografías y recortes periodísticos sobre la detención del cónsul inglés y gerente del frigorífico Swift de Rosario y sobre las relaciones imperialistas de los dirigentes nacionales, sumado a otro elemento innovador: la presencia del *graffiti* sobre la pared dando a



# Cine Documental



conocer y estampando en la imagen la procedencia enunciativa del film: el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP).

En este sentido, la multiplicidad de estrategias narrativas que reconocemos en el corpus de cortos documentales socio-políticos deriva inevitablemente en un reparo sobre las modalidades del documental analizadas por Bill Nichols y otros teóricos. Algunos de los ejemplos nos permitirían afirmar que estamos frente a un modelo expositivo que mediante una voz en over exterior se dirige al espectador de un modo persuasivo, y en donde "las entrevistas, si las hay, se subordinan a la argumentación, al igual que las imágenes sirven para ilustrarla" (Weinrichter, 2004: 36-37). Sin embargo, son claras las cualidades propias del cine directo en muchos otros casos: la observación de nuevas realidades, la aproximación a sujetos antes marginados en sus ambientes cotidianos, la captación de voces subjetivas. ¿Y el modelo participativo? La interacción entre el realizador y el sujeto filmado nunca se dará de manera explícita como en el *cinéma vérité* pero, ¿estamos seguros que los argumentos de los testificantes son claramente utilizados en tanto apoyo a un discurso objetivo? En *Ceramiqueros de Traslasierra*, ¿descartamos por completo la participación de Alsira en la revisión del film? Más allá de haber participado o no, ¿sus palabras no poseen una fuerte presencia textual? ¿Qué nos indica la inclusión de la fotografía del equipo de rodaje? Por último, la utilización del montaje y del material de archivo termina por desbaratar cualquier categorización precisa y efectiva. Por tal motivo, "ni la observación ni la encuesta por sí mismas, ni la ambigüedad de un cine no controlado, ni la sobriedad o la objetividad podían ser ya valores suficientes ni pertinentes para abordar la realidad cuando se trataba, al mismo tiempo, de intervenir sobre ella" (Mestman, 2010). Sea este el objetivo principal o no -rumbo que analizaremos luego- queda claro que el eclecticismo estético del corto





# Cine Documental



documental del período sumado a una perspectiva política concreta, imposibilita una clasificación global dentro de un modelo definido de documental.

#### **4. Fundamento o sumisión. La posición del testimonio en el seno del texto fílmico**

La pregunta que orienta este apartado y que toma como base la discusión previa acerca de las modalidades del documental es la siguiente: ¿la autoridad textual del film reside en los testimonios o estos simplemente apoyan la argumentación del realizador encarnada en el comentario narrativo o la estructura enunciativa general? Las definiciones de Nichols son claras: “una dinámica participativa es aquella que va más allá del uso de material de entrevista en un texto expositivo. El comentario hecho por un realizador o en nombre de este subordina claramente las entrevistas a la propia argumentación de la película” (1991: 85). Las diferencias entre el modelo participativo y el modelo expositivo, y la preeminencia del control por parte del realizador en los cortos analizados, nos llevarían a optar por la segunda premisa de nuestro interrogante. Sin embargo, la lectura atenta del texto fílmico y su puesta en relación con el corpus general pueden complejizar el asunto.

Si bien los cortos que presentan una voz en *over* narradora intercalada con los testimonios estarían más cerca de un modelo expositivo, cabe destacar una distinción singular: el testimoniante y su decir son el verdadero objeto-sujeto del film. Es decir que, si el objetivo primordial es el rescate de las voces subalternas -con diferentes matices que repasaremos a continuación-, que los testimonios apoyen a una estructura enunciativa que está *en función* de estos testimonios no les quita por completo su carácter de autoridad del film -como sí puede corroborarse en los casos en que los testimonios son utilizados



# Cine Documental



con fines parcialmente ajenos a los testimoniados. Entonces, aunque los sujetos que prestan testimonio no controlen el marco en el que se insertan, sus palabras son dispuestas y presentadas -en teoría- para su beneficio. Por ejemplo, en *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan...* hay una voz en over narradora que presenta el tema; empero, a partir de los testimonios los obreros víctimas del saturnismo son quienes a través de la cámara -o por medio de esta- expresan su situación, denuncian y organizan la lucha.

De esta forma, y a partir de los textos mismos, podemos apreciar que los testimoniados no son ni co-autores explícitos del film, ni sus testimonios son meras pruebas empíricas de una voz otra, externa y omnipotente. Ni exposición ni participación, el corto documental argentino del período toma el testimonio de voces marginadas como estandarte de lucha para y por dichos sujetos segregados.

## **5. Objetos y objetivos. La construcción de identidades y sus implicancias políticas**

A lo largo del trabajo hemos podido identificar algunos objetivos de carácter político en estrecho vínculo con el testimonio y especialmente con la forma que este adquiere para su presentación. Nuevamente sin una intencionalidad taxativa ni determinante, observamos que aquellos cortometrajes cuyos testimonios aparecen mayormente frente a cámara, suelen orientar su compromiso social hacia una crítica y denuncia marcada o explícita -pero con matices internos al subgrupo. Se genera de este modo un contacto directo con el receptor.<sup>16</sup> *Hachero nomás* se levanta contra La Forestal S.A., y los hacheros frente a cámara denuncian la falta de pagos y expresan una clara crítica hacia el sistema, describiendo las condiciones de vida en las que están inmersos. En *Pescadores* sucede algo similar, pero con otro oficio. Los testimonios de estos actores sociales llevan adelante la crítica que reconstruye



# Cine Documental



la situación de pobreza y miseria a la cual es sometido el pescador en la provincia de Santa Fe. En *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan...*, los testimonios de los obreros no sólo denuncian el saturnismo de la fábrica INSUD -mediante el relato de las experiencias individuales y las reacciones adversas de los dirigentes y empresarios- sino que a su vez son ellos mismos quienes convocan a la concientización, la unión y la acción inmediata.

En cambio, aquellos cortos donde la voz testimoniante se reproduce en *over* sobre imágenes que ilustran esas palabras, presentan un objetivo social diferente: registrar la vida de un sujeto o una comunidad marginada y revalorizarla, ponerla al descubierto. Este es el caso por ejemplo de *Ceramiqueros de Traslasierra*. A través del testimonio de Alsira se pone a la vista el funcionamiento total y detallado de dicha comunidad de alfareros. Además de reivindicar su labor, aquí sí se desliza una leve crítica hacia quienes deberían ayudarlos y no lo hacen. La crítica también está presente en *Feria Franca*. Allí se muestra a los niños descalzos comiendo las sobras y se hace alusión a ferias de distintos barrios de la ciudad, ampliando aquella situación de marginación y precariedad hacia otros espacios de la provincia. Sin embargo, el dar visibilidad y conocimiento a esta comunidad marginada es el gran hallazgo del film.

En un tercer grupo podríamos ubicar a los films donde el testimonio expresivo es independiente de las imágenes, y que de forma conjunta determinan un objetivo que se reconoce como social y político pero englobado en un marco de subjetividad exacerbada y poeticidad. *Puerto Piojo* y *Muerte y pueblo* critican mediante sus testimonios la situación actual de sus implicados -en el primer caso, un trabajador del puerto que debe subsistir luego de la desaparición del mismo; en el segundo, la familia Ayunta, que vive la miseria y la falta de trabajo en Santiago del Estero- pero



# Cine Documental



rodeado de imágenes que suscitan una reflexión interior, inconsciente y estética, con postales ambientales, perturbaciones sonoras y encuadres subjetivos.

Entonces, denuncia explícita, concientización, crítica, registro y revalorización son los objetivos socio-políticos que proponen los cortos del corpus seleccionado y que operan a través del testimonio como recurso central. Sin embargo, a pesar de encontrar diferentes gradaciones en el compromiso con la realidad social, la totalidad de los textos fílmicos apunta hacia un mismo objeto: la identidad de sujetos marginados. Ahora bien, esta identidad no es entendida como un mero sentido de pertenencia a una comunidad determinada, ni se perfila como conciliadora, sino todo lo contrario: pone el acento en la ruptura, el desequilibrio, la desigualdad, la heterogeneidad. En este sentido, tomamos dos acepciones del término acuñadas por Rogers Bruckbaker y Frederick Cooper que, en nuestra opinión, describen a la perfección la relación que se establece entre el cortometraje, el testimonio y la identidad de los sujetos abordados. En primer lugar, "entendida como el producto evanescente de discursos múltiples y en competencia, 'identidad' es invocada para iluminar la naturaleza inestable, múltiple, fluctuante, y fragmentada del 'yo' contemporáneo" (2001: 9-10) -en esta categoría incorporamos a los cortos que registran a un sujeto o comunidad marginado/a y describen su situación mediante un relevamiento o una leve crítica. En segunda instancia, la identidad es considerada "(...) tanto como un producto contingente de la acción social y política cuando como un suelo o base para la acción subsiguiente" (2001: 9) -aquí podríamos insertar a los films de denuncia explícita.

Por último, resulta interesante la reflexión que realiza Gustavo Aprea a propósito del cruce entre testimonio y enunciación en filmes argentinos contemporáneos que rescatan el pasado reciente. Con algunos reparos, estamos en condiciones de aplicar



# Cine Documental



una de sus categorías a nuestro objeto de estudio. La articulación mencionada conforma cuatro categorías que se desprenden de la vinculación de cuatro tendencias: enunciación transparente, enunciación opaca, imágenes documentales objetivas y testimonios subjetivos. El cruce entre una enunciación transparente y el predominio de testimonios subjetivos constituye aquello que el autor denomina como "Visión colectiva". Aprea expresa que "las voces de los testigos son presentadas sin demasiadas mediaciones e interpelan directamente a los espectadores, por lo que la sensación de transparencia enunciativa se intensifica" (2012: 141). Si bien está claro que no podemos ubicar a nuestro corpus dentro de una enunciación marcada o completamente explícita, sí distinguimos algunos rasgos de autoconciencia enunciativa en la estructura narrativa de los filmes, por lo cual deberíamos hablar de una transparencia relativa. En relación al testimonio en sí, dicha categoría propuesta encuentra efectividad plena en el objeto analizado en este trabajo. Las "visiones subjetivas (...) contribuyen a la formación de una mirada colectiva. Estos documentales construyen un 'nosotros' que sustenta la visión del mundo que se presenta" (2012: 141). Al observar el corpus de forma global y articulada, podemos afirmar la presencia de una mirada colectiva que rescata -a través de la puesta en cuerpo, voz e imagen- a un sujeto marginado cuya identidad es múltiple, heterogénea y fragmentaria. Y es por ello -por esta visión colectiva- que el cortometraje documental del período ha podido desarrollar una tendencia que, a pesar de su eclecticismo, ha manifestado un objeto en común a lo largo de casi veinte años.

## **6. Reflexiones finales**

A partir del análisis textual del corpus propuesto de cortometrajes documentales argentinos en los años sesenta y setenta, hemos podido observar las formas de inclusión del



# Cine Documental



testimonio de actores sociales marginados, atravesando sus implicancias políticas y en cierta forma, estéticas. David Oubiña expresa que: "en América Latina, la propuesta de un cine independiente se asoció con frecuencia a la afirmación de la identidad nacional, por un lado, así como a una estética de ruptura y un modo de producción alternativo, por otro" (2008: 32). En relación a la primera premisa que expone el autor, podríamos decir que el cortometraje alternativo local del período se propuso afirmar y revalidar una identidad particular, heterogénea, fragmentaria y segregada, posicionándose frente a una identidad nacional entendida como falsa totalidad orgánica. Y es justamente por medio del testimonio como procedimiento nuclear que estos films breves han puesto en relieve la identidad de los sectores marginados. Sin embargo, como hemos señalado, las diferentes modalidades de presentación del testimonio han determinado objetivos políticos diferenciados: aquellos testimonios frente a cámara apuntaron generalmente hacia la denuncia y el llamado a la acción -el caso de *Hachero nomás*, *Pescadores* y *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan...*, entre otros-, mientras que los testimonios en *over* articulaban el registro y revalorización de los sujetos con una crítica social -ejemplos como *Feria Franca* y *Chucalezna*. A su vez, comentamos una tercera categoría en donde el testimonio en *over* proponía una crítica inserta en un marco de experimentación y poeticidad -*Reportaje a un vagón* y *Muerte y pueblo*. Por otro lado, desde el punto de vista estético-productivo, el corto documental ha circulado por canales marginales, financiados con aportes públicos y privados, escuelas de cine, cineclubs y asociaciones sin fines de lucro, y ha propuesto una renovación en el lenguaje -gracias a los avances tecnológicos- experimentando dentro de la estructura enunciativa y narrativa, reflexionando tímidamente sobre el propio dispositivo fílmico. Es en este sentido que afirmamos el eclecticismo de



# Cine Documental



modalidades del documental -expositiva, observacional, participativa- y los diversos grados de autoconciencia enunciativa en el corpus propuesto, entendiendo al corto documental argentino dentro de un contexto de plena radicalización política, pero también de ferviente modernización estética.

## 6. Bibliografía

Aprea, Gustavo (2010), "Dos momentos en el uso de los testimonios en autores de documentales latinoamericanos" en *Cine Documental*, año 2010, n° 1.

Aprea, Gustavo (comp.) (2012), "Los usos de los testimonios en los documentales audiovisuales argentinos que reconstruyen el pasado reciente" en *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la reconstrucción del pasado*, UNGS, Buenos Aires.

Ardevol, Elisenda (2006), *La búsqueda de una mirada. Antropología visual y cine etnográfico*, Editorial UOC, Barcelona.

Bergese, Mariangel, Isabel Ponzzi, Mariana Ruiz (1997), "Anatomía de cuerpos menudos. Sobre el pasado y el presente del cortometraje nacional" en *Ossessione*, Año 1, n° 1.

Bruckbacker, Rogers y Cooper, Frederick (2001), "Más allá de "identidad" en *Apuntes de investigación del CECYP*, Fundación del Sur, Buenos Aires, Año V N° 7.

Gramsci, Antonio (1977), *Quaderni del carcere* (a cura di Valentino Gerratana), Einaudi, Torino, Seconda edizione. Edición en castellano: ERA y Universidad de Puebla, México, 6 volúmenes, 1981/2000.

Hall, Stuart (1980), "Cultural Studies and the Centre: some problematics and problems" en AA. VV. *Culture, media, language: Working papers in Cultural Studies, 1972-1979*, Hutchinson, Londres.



# Cine Documental



Mahieu, Juan Agustín (1961), *Historia del cortometraje argentino*, Editorial Documento del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe.

Mestman, Mariano (2010), "Testimonios obreros, imágenes de protesta. El directo en la encrucijada del cine militante argentino" en *Cine Documental*, año 2010, n° 2. Disponible en:

[http://revista.cinedocumental.com.ar/2/articulos\\_01.html](http://revista.cinedocumental.com.ar/2/articulos_01.html)

Mestman, Mariano (2013), "Las masas en la era del testimonio. Notas sobre el cine del 68 en América Latina" en Mariano Mestman y Mirta Varela (Comp.), *Masas, Pueblo, Multitud en cine y televisión*, Eudeba, Buenos Aires.

Moriconi, Lorena (2012), "Voces filmadas: cine documental, testimonio y dictadura (Argentina, 1983-2002)" en *Cine Documental*, año 2012, n° 6. Disponible en:

<http://revista.cinedocumental.com.ar/6/teoria.html>

Nichols, Bill (1997), *La representación de la realidad*, Paidós, Barcelona.

Oubiña, David (2008), "Construcción sobre los márgenes: itinerarios del nuevo cine independiente en América Latina" en Eduardo Russo (Comp.), *Hacer Cine: Producción audiovisual en América Latina*, Paidós, Buenos Aires.

Pécora, Paulo (2008), "Algunas reflexiones sobre el cortometraje" en Eduardo Russo (Comp.), *Hacer Cine: Producción audiovisual en América Latina*, Paidós, Buenos Aires.

Weinrichter, Antonio (2004), *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. T&B Editores, Madrid.

Zylberman, Lior (2012), "Cine documental y memoria, una aproximación pragmática-fenomenológica" en *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, AsAECA, Córdoba.





# Cine Documental



<sup>1</sup> Este texto fue presentado en forma de ponencia en el IV Congreso de Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual. Documental/ficción: cruces interdisciplinarios e imaginación política, acaecido en la provincia de Rosario los días 13, 14 y 15 de marzo del corriente. El mismo no ha sido incluido en la Publicación de las Actas.

<sup>2</sup> Resulta pertinente entonces -y a partir de las reflexiones de Aprea- marcar la diferencia entre el testimonio y la entrevista común; entre el testimoniante y el simple testigo: "Para que las evocaciones de los que presenciaron o fueron parte de los hechos evocados adquieran un valor testimonial en los documentales, ellas deben ser la expresión de una mirada personal sobre esos acontecimientos evocados" (Aprea, 2012: 126). La palabra del marginado en el corpus escogido asume de forma contundente el carácter de testimonio, a pesar de que en algunos casos -Ejemplo: *Ceramikeros de Traslasierra*- la forma "entrevista" toma lugar. La expresión de una subjetividad siempre prima -en la voz del otro- por sobre la exposición de información.

<sup>3</sup> Antonio Gramsci trabajó en los *Cuadernos de la cárcel* las nociones de "clases subalternas" y "grupos subalternos", entendiendo al subalterno como el otro inferiorizado producto de un proceso político hegemónico. Estos siempre "sufren la iniciativa de los grupos dominantes" (Gramsci, 1981/2000). En los años setenta se ha producido una reapropiación del término desde varias perspectivas, entre ellas, los denominados *Cultural Studies*. En este sentido, el concepto se amplía -puesto que aquí se considera a la cultura como un elemento determinante- y permite hablar de diferentes articulaciones de subalternidad, no sólo de clase sino también de género, etnia y edad. En este trabajo se hará un retorno a la noción primigenia acuñada por Gramsci puesto que la subalternidad es rastreada en el corpus principalmente en referencia a la lucha de clases; sin embargo, estará atravesada por los estudios culturales en relación a los matices que aporta el concepto ampliado, por ejemplo, para analizar a ciertas comunidades culturales marginadas.

<sup>4</sup> Este cortometraje fue realizado y producido dentro del Instituto de Cine de la Universidad Nacional del Litoral, en un segundo momento dirigido por Adelqui Camusso (1963-1969). Estuvo dirigido por Jorge Goldemberg, Patricio Coll y Luis Zanger.

<sup>5</sup> Fue realizado asimismo dentro del Instituto de Cine de la Universidad Nacional del Litoral.

<sup>6</sup> Este corto fue el primero de un grupo de documentales destinados a realizar una propaganda de la autogestión de los trabajadores de SEGBA, durante el gobierno de Héctor Cámpora en 1973.

<sup>7</sup> En 1973 Raymundo Gleyzer crea el grupo "Cine de la base" para llevar el cine a los propios protagonistas de sus films. Quería extender el trabajo a todo el país, y que funcionara al mismo tiempo como una distribuidora. *Me matan si no trabajo...* se inserta dentro de este contexto.

<sup>8</sup> Este film también pertenece al ya mencionado Instituto de Cine de la Universidad Nacional del Litoral.

<sup>9</sup> Dicho cortometraje fue financiado por el Fondo Nacional de las Artes, dentro del programa de Relevamiento Cinematográfico de Expresiones Folklóricas Argentinas.

<sup>10</sup> A pesar de las declaraciones del propio Jorge Prelorán acerca de la utilización de actores guionados en sus films, otras fuentes determinan que en este ejemplo podemos oír a Nicolasa Nelson de Mendoza contando la



# Cine Documental



---

leyenda de Coquena a sus alumnos. Para más información Ver: <https://chucaleza.wordpress.com/2013/12/06/6-de-diciembre-nicolasa-nelson/>

<sup>11</sup> Corto financiado por el Fondo Nacional de las Artes.

<sup>12</sup> Este cortometraje fue realizado en el Instituto de Cine de la Universidad Nacional del Litoral, en la frontera entre dos momentos particulares de la escuela: el primer período dirigido por su fundador, Fernando Birri (1958-1963), y una segunda fase al mando de Adelqui Camusso (1963-1969).

<sup>13</sup> Realizado y producido dentro del Instituto de Cine de la Universidad Nacional del Litoral.

<sup>14</sup> Este corto fue autofinanciado por el propio director del film, en un contexto en el que el apoyo económico de las instituciones para proyectos cinematográficos que reflejaran los hechos reales, resultaba complejo y arriesgado. Está centrado en la palabra de la familia Ayunta que expone una crítica social: "Si no se tiene trabajo, no se puede hacer nada".

<sup>15</sup> Este cortometraje forma parte de una iniciativa del PRT-ERP, de realización de Comunicados (1971-1972). Para mayor información sobre el armado de los Comunicados y la participación de los cineastas ver: Russo, Pablo (2013), "Expresión filmica de la guerra popular: Comunicado cinematográfico del ERP, números 5 y 7. Swift" en *Tierra en Transe. Reflexiones sobre cine latinoamericano*, N°11, Mayo del 2013.

Link: <http://tierraentrance.miradas.net/2013/05/reviews/expresion-filmica-de-la-guerra-popular-comunicado-cinematografico-del-erp-numeros-5-y-7-swift.html>

<sup>16</sup> Sería pertinente aquí pensar en la noción de dispositivo; esta idea de generar un efecto inmediato en el receptor. En este sentido, "el espectador del corto adopta una actitud diferente ante lo que ve, porque prevalece en él la idea de fugacidad que lo obliga a mantener una atención constante. Como receptor activo es el que completa los hechos (...)" (Bergese, Pozzi y Ruiz, 1997).