

**Sobre Traverso, Antonio y Crowder-Taraborrelli, Tomás. *El documental político en Argentina, Chile y Uruguay de los años cincuenta a la década del dos mil*, Santiago de Chile: Cultura y Sociedad, Ciencias Sociales y Humanas, 2015, 280pp., ISBN:9789560008202.**

por Araceli Mariel Arreche\*



Con prólogo de Carlos Flores Delpino y una introducción a cargo de sus compiladores, Antonio Traverso y Tomás Crowder-Taraborrelli, la publicación se organiza en trece capítulos. Cada uno de los apartados, escritos por autores de diversa filiación institucional, se ocupa en indagar sobre el cine documental, “esa máquina que se piensa a sí misma” como lo expresa Flores Delpino en sus primeras líneas. Como *corpus reflexivo*, la presente edición reinstala preguntas en torno al cine político, reactualizando su capacidad de dar en

presente algunas *otras* respuestas a interrogantes permanentes y fundamentales. Siguiendo los dichos de Flores Delpino se trataría de pensar lo siguiente: “¿Es posible ser la voz de los que no tienen voz sin renunciar al lenguaje cinematográfico que hemos aprendido? ¿Es posible renunciar al lenguaje y continuar teniendo audiencias disponibles, es decir, continuar siendo cineastas? ¿Cómo construir visualmente una comunidad?” (14).

Dedicado a la memoria de los documentalistas Jorge Muller, Leonardo Henrichsen y Raymundo Gleyzer, todos ellos secuestrados, desaparecidos o asesinados en las dictaduras de Chile y Argentina, el presente libro se concentra en el cine documental en tres países del Cono Sur: Argentina, Chile

---

y Uruguay. Como lo manifiestan sus compiladores, sus lazos históricos, sociales y culturales, así como sus tradiciones documentales motivan la reunión de dicha cartografía audiovisual latinoamericana; corpus fílmico que hasta hace unos años fue ignorado por los estudios académicos, situación que, a lo largo de la última década, se busca revertir con contribuciones de éste tipo.

Cada uno de los capítulos del libro examina en detalle las estrategias utilizadas por los documentalistas de los países citados “*para registrar e intervenir en eventos políticos específicos enmarcados dentro de procesos de cambios más amplios, como para visualizar y reflexionar sobre el pasado y el futuro de estas tres naciones australes*” (22). Presentamos aquí un breve derrotero por los trabajos, buscando acercar al lector los temas y las perspectivas de los materiales con los que se encontrará.

“Modos e inscripción de las voces obreras en el documental político argentino (1968-1973)”, de Mariano Mestman, es el primero de los escritos. Aquí el autor reflexiona sobre los distintos modos en que los cineastas -militantes de los sesenta y setenta- buscaron inscribir las voces obreras en sus films. Desde la elección de un *cine directo*, los realizadores exponen sus tesis respecto del proceso político en marcha, buscando sortear su propia ajenidad respecto de dichas voces. Mestman analiza las dificultades del proyecto, la *representación* o *autorepresentación* de las voces obreras y su inscripción en el marco de otras voces de autoridad textual de los films; y de cómo el *film-acto* promueve resolverla abriendo la posibilidad de hacer emerger dichas voces de manera directa a través del debate que acompañaba a la proyección.

El segundo trabajo, de Moira Fradinger, lleva por título “Volver sin la frente marchita: nuevas preguntas al cine documental militante argentino de los sesenta”. En él propone reconsiderar al cine político argentino a la luz de preguntas en torno a la relación entre cine y política en el documental militante de los sesenta. Fradinger focaliza en que este cine funcionaría como una “máquina” desde donde pensar las contradicciones internas de la política que lo

fundamenta. Nuclea su reflexión sobre el dilema que para dicho cine significaba el público, en tanto sujeto imaginado como agente social de cambio.

“El documentalista anarquista de contrainformación: de España 1936-37 a Argentina post-2001”, de Antonio Prado, es el tercer capítulo. Desde dos documentales que atestiguan los momentos históricos de autogestión laboral, el ensayo presenta el modo en que dichos proyectos funcionarían como medio de *contrainformación* respecto a la línea oficial de los medios de comunicación, promoviéndose así como piezas orgánicas de la transformación que retratan.

“Laberintos y líneas de memoria en el documental argentino contemporáneo”, de María Belén Ciancio, indaga, por su parte, en torno al problema de la memoria, una memoria *lineal* -que recuperaría la continuidad con el cine político de los sesenta y setenta- y una *laberíntica* que daría cuenta de la experiencia de la ausencia. Dichas reflexiones las apoya en el trabajo sobre dos realizaciones fílmicas muy diferentes entre sí del llamado Nuevo Documental Argentino: *Memoria del saqueo* (Fernando Solanas, 2004) y *Los rubios* (Albertina Carri, 2003).

En “Narración disociada y final abierto: resistiendo el género en *Los Rubios* de Albertina Carri”, Kristi Wilson se concentra en el filme de Carri para orientarse a pensar sus estrategias narrativas en tanto producción que desorienta las lógicas existentes sobre los modos memorialistas, desde una lectura feminista y crítica. Luego, Jorge Ruffinelli, en “Uruguay 2008: el año del documental político”, ofrece un trabajo sobre la productividad fílmica a lo largo de lo que propone como “un año prolífico del documental político uruguayo”. Analiza su diversidad formal y el modo en que dichos materiales observan y dan una interpretación de la realidad sobre el pasado reciente.

El trabajo “Museos personales de la memoria: los documentales uruguayos *Al pie del árbol blanco* y *El círculo* y la recuperación de historias (nacionales) perdidas”, de María Soledad Montañez y David Martín-Jones, se concentra en

---

un análisis desde el cual pensar las estrategias que dichas producciones planean para reflexionar sobre el pasado reciente, llenando lagunas en las versiones oficiales de la historia y de algún modo manifestándose como *artefactos para la memoria*. Por su parte, “El documental político y la generación de posdictadura en Uruguay”, de Ana Ros, trata de examinar las conexiones entre la justicia transicional, la memoria colectiva del pasado dictatorial y la generación de posdictadura en Uruguay, a partir de dos documentales: *Crónica de un sueño* (Mariana Viñoles, 2008) y *D.F. Destino Final* (Mateo Gutiérrez, 2008).

Javier Campo, en “Con la Cruz del Sur auestas: el cine documental del Cono Sur durante el exilio (1973-1989)”, se enfoca sobre el recorrido de ciertos documentalistas en el exilio, elaborando un análisis de sus obras más representativas durante el período denominado “cine del exilio”, momento que se extiende desde el golpe militar chileno en 1973 hasta fines de los ochenta (la transición democrática).

En “La representación de la ausencia: el documental de posdictadura de Patricio Guzmán”, Patrick Blaine propone un análisis de la filmografía de Guzmán, desde los años setenta hasta su último documental en el 2010, cartografía que permite visibilizar la vida nacional chilena antes, durante y después de la dictadura militar, desde un modo singular de documentar la realidad.

Como lo expresa su autora, Walescka Pino-Ojeda, “Memoria forense, responsabilidad y juicio: el documental chileno en la post-dictadura” trata de reflexionar acerca de una mirada arqueológica forense que busca exhibir la fractura (subjetiva y discursiva) desde donde se reconstruye el pasado, a partir de un grupo de documentales que conminan al espectador a llevar a cabo un juicio crítico en tanto testigo partícipe con la propia historia individual y comunal. En “Exhumación y doble desaparición: *Fernando ha vuelto* y *¿Fernando ha vuelto a desaparecer?* de Silvio Caiozzi”, Tomás Crowder-

---

Taraborrelli propone pensar el género documental en tanto herramienta eficaz para la revisión de los abusos hacia los derechos humanos y su contribución como artefacto para la memoria.

Como cierre, el capítulo “Espacios recuperados por la memoria: lenguaje fílmico y testimonial en *Estadio Nacional* de Carmen Luz Parot”, de Gloria Medina-Sancho, entrega un análisis en torno a la representación de un espacio -el *Estadio Nacional*- como forma de trabajo arqueológico de la memoria, que permitiría pensar el film como simulacro de una investigación judicial pendiente sobre un juicio inacabado.

Hemos buscado en este acotado panorama dar cuenta de un territorio textual imprescindible para todo aquel que busque pensar el cine y su acercamiento a lo real. Un cine que “emociona, anima, convoca y cobija”, en definitiva, una aventura, el cine documental. Convencidos, al igual que la protagonista de *Retratos de familia*, que hay cosas que se quieren saber y se escapan por las orillas del papel y entonces “*la memoria se activa sobre la memoria del otro. Quedan fijados los grandes rasgos. Pero la memoria doble se convierte en hecho y con los hechos construiremos la historia*” (Peralta Lugones, 2009: 185).<sup>1</sup>

---

\* Araceli Mariel Arreche es Dramaturga y Licenciada en Artes de la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como Profesora universitaria en el área de Cine y Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), en la Facultad de Arquitectura y Diseño Urbano (UBA), en el Departamento de Arte Dramático de la Universidad Nacional de Artes (UNA) y en la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Cursa su doctorado en el área de Teoría del Cine. Programa Semiótico del Espacio–Teoría del Diseño, de la Secretaría de Investigaciones en Ciencia y Técnico, SICyT, de la Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo, de la Universidad de Buenos Aires. Dentro de sus investigaciones destacan sus trabajos sobre teatralidad mapuche, en dramaturgias del teatro de la postdictadura y en políticas de la imagen, específicamente sobre modalidades expresivas en torno a la representación de la Memoria y la Identidad en el cine argentino del nuevo siglo. E-mail: amarreche@gmail.com

---

<sup>1</sup> Peralta Lugones, Tabita (2009). *Retrato de familia*, Buenos Aires: Emecé.