

Melancolía barroca

en el cine documental argentino de la década de 1980



Cartaz do filme *Hospital Borda*: un llamado a la razón, de Marcelo Céspedes, 1985, fotografia (detalhe).

Javier Campo

Doutor em Ciências Sociais pela Universidad de Buenos Aires (UBA). Professor do curso de graduação em Artes Visuais da Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires e do Doutorado em Artes na Universidade Nacional de La Plata (UNLP). Autor, entre outros livros, de *Revolución y democracia: el cine documental argentino del exilio (1976-1984)*. Buenos Aires: Ciccus-Cine Documental, 2017.
javier.campo@cinedocumental.com.ar

Melancolía barroca en el cine documental argentino de la década de 1980

Baroque melancholy in 1980s Argentine documentary cinema

Javier Campo

RESUMEN

Los sueños de transformación de la sociedad estallaron en los ochenta. Los grandes proyectos de la izquierda (revolucionaria o democrática por igual) se fueron desmoronando penosamente, según reflexiona Enzo Traverso. Esa derrota fue pensada en el cine documental argentino, primero en el traslado de las narrativas revolucionarias a las humanitario-democráticas, y luego en los relatos desoladores de la miseria social en imágenes documentales sin programa ni proyectos que propongan cambios estructurales. Esa tendencia cinematográfica es conceptualizada como “barroca” por Karolina Romero para el cine latinoamericano de esa década. El objetivo de este artículo es analizar los films documentales argentinos de la década de 1980 de Marcelo Céspedes (*Por una tierra nuestra* y *Buenos Aires, crónicas villeras*, entre otros), Jorge Denti (*No al punto final*) y Silvia Chanvillard (*Lo estamos haciendo*) sobre problemáticas socioeconómicas haciendo uso de los conceptos de “barroco” y “melancolía” aplicados al análisis estético temático de los films.

PALABRAS CLAVE: cine documental argentino; barroco; melancolía.

ABSTRACT

*Dreams of transforming society exploded in the eighties. The great projects of the left (revolutionary or democratic alike) were painfully falling apart, as Enzo Traverso reflects. This defeat was conceived in Argentine documentary cinema, first in the transfer of revolutionary narratives to humanitarian-democratic ones, and then in the devastating stories of social misery in documentary images without a program or projects that propose structural changes. This cinematographic trend is conceptualized as “baroque” by Karolina Romero for Latin American cinema of that decade. The objective of this article is to analyze the Argentine documentary films of the 1980s by Marcelo Céspedes (*Por una tierra nuestra* and *Buenos Aires, crónicas villeras*, among others), Jorge Denti (*No al punto final*) and Silvia Chanvillard (*Lo estamos haciendo*) on socioeconomic problems using the concepts of “baroque” and “melancholy” applied to the thematic aesthetic analysis of the films.*

KEYWORDS: Argentine documentary cinema; baroque; melancholy.



El cine documental argentino de la década de 1980 se encontró con una coyuntura inédita dominada por las narrativas humanitarias, contrapuestas a aquellas revolucionarias de la década anterior. Estamos señalando al documental de orientación política que se dirigía a la denuncia de las atrocidades cometidas por la dictadura militar y el pedido de esclarecimiento de los crímenes de lesa humanidad, como asimismo por la aparición con vida de los

secuestrados o de la restitución de información sobre el destino de los desaparecidos. En el documental de producción nacional esta dicotomía entre la preñancia y reproducción de narrativas revolucionarias y humanitarias/democráticas ha sido estudiado anteriormente¹; por ello es que en este caso se desea focalizar en un grupo de films realizados en la década de 1980 que no responden a los elementos típicos de esas narrativas ni están aptos para ubicarse en esa dicotomía. Se trata de films documentales sociales de nuevo tipo, es decir que no “dan” soluciones sino que las piden al Estado, y que al mismo tiempo exudan un sentimiento de melancolía y desamparo. Estos films exhiben jirones de “lo colectivo”, y la soledad de sociedades en recomposición. La política no deja de estar presente pero a través de un modo “barroco”, como Karolina Romero utiliza el concepto aplicado al cine latinoamericano de los ochenta: “Definir el barroco como forma de lo político significa comprender la resistencia de lo colectivo, considerando el fragmento como espacio de lucha, e indagar, paralelamente, lo político en la imagen cinematográfica en la visibilidad de las subjetividades marginales”.²

La investigadora ecuatoriana configura una caracterización precisa para aquellos films que fueron realizados luego de la derrota de proyectos político revolucionarios, o bien simplemente transformadores, por ello se constituye como un “cine desarmado” en el cual el inconformismo se expresa de diferentes formas que no se delinean clara ni focalizadamente.³

El registro de la situación social en la Argentina de la posdictadura es una de las manifestaciones de este “cine desarmado” que ya no se organiza en derredor de un proyecto político cultural, sino que revuelve entre los restos de lo que quedó del compromiso y la solidaridad luego de la tormenta. No tiene respuestas, solo reflexiones. Nos estamos refiriendo a los films realizados por Marcelo Céspedes, y de él con Carmen Guarini, como así también a algunos dirigidos por Silvia Chanvillard y Jorge Denti. Sin dejar de considerar la aparición posterior de documentales que retomaron las historias de militancia armada y del videoactivismo (denominado a veces “cine piquetero”), es posible decir que este tipo de documental social que aquí será analizado llega hasta nuestros días con las características destacadas: registro de observación de la vida en situación de calle o en condiciones de precariedad, entrevistas sobre la incidencia del entorno en el desarrollo del cotidiano y del crecimiento de los niños, presencia de organización social de baja escala y ausencia de militancia partidaria, conjuntamente con una profunda desconfianza a la clase política, entre otros factores.

El objetivo de este artículo⁴ es analizar *Los Totos* (Marcelo Céspedes, 1982), *Por una tierra nuestra* (Marcelo Céspedes, 1984), *Lo estamos haciendo* (Silvia Chanvillard, 1984), *Hospital Borda: un llamado a la razón* (Marcelo Céspedes, 1985), *No al punto final* (Jorge Denti, 1986), *A los compañeros la libertad* (Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, 1987) y *Buenos Aires, crónicas villeras*

¹ Véase CAMPO, Javier. *Revolución y democracia: el cine documental argentino del exilio (1976-1984)*. Buenos Aires: Ciccus-Cine Documental, 2017.

² ROMERO, Karolina. *El barroco en el cine de los años ochenta en América Latina: imágenes disidentes*. México: Fondo de Cultura Económica, 2019, p. 119.

³ Véase *idem, ibidem*, p. 113.

⁴ Este artículo es parte de la investigación Pibaa Conicet Culturas, *medio ambiente y género en el cine documental argentino (1983-1989)*, dirigida por Javier Campo.



(Marcelo Céspedes, 1988), desde la óptica de un tipo de “cine desarmado” señalado como barroco por Karolina Romero. Como hipótesis se propone considerar al corpus como típico del “final de un ciclo” en que prima una “melancolía” sin expectativas, como desarrolla Enzo Traverso para caracterizar las manifestaciones culturales del *maelström* del marxismo.⁵

El repliegue

Enzo Traverso afirma que la melancolía “no significa el refugio en un universo cerrado de sufrimiento y remembranza; es más bien una constelación de emociones y sentimientos que envuelven una transición histórica”.⁶ Hay duelo, pero al mismo tiempo una pulsión por la exploración de nuevas formas de pensamiento político y de organización social. Particularmente Traverso ubica este final de ciclo casi al final del siglo. Siguiendo a Eric Hobsbawm, “el año 1989 marca una ruptura, un *momentum* que cierra una época e inaugura otra”.⁷ La misma década en la que se produjeron los documentales argentinos objeto de esta investigación, en la que se terminan de desmoronar (sí, como un proceso y no un acontecimiento espontáneo) proyectos políticos revolucionarios y de gobierno de izquierda, que tienen a la caída del Muro de Berlín como acto paradójico.

Un tiempo en que “la expectativa ha desaparecido; la experiencia, por su parte, ha adoptado la forma de un campo de ruinas”.⁸ En este contexto, que podría ser apuntado como “global”, o al menos ampliamente compartido por vastas regiones del mundo, hay un sujeto que asume el lugar central en la escena: “la víctima”.⁹ Si bien ya se encontraba en el debate político y era parte de la reflexión desde tiempo atrás en base a la consideración de los genocidios, sobre todo luego del Holocausto; la víctima se presenta como sujeto principal de historias, denuncias y señalamientos que marcan a sus victimarios como responsables de atrocidades o, al menos, abusos de poder. En ese escenario se reclama al Estado y a los organismos internacionales, es decir que el pedido por el mejoramiento de las condiciones de vida solo es pensado como pasible de obtener una respuesta “institucional”. Los sueños de cambio del sistema han sido dejados atrás. Se pide a los gobiernos atención, no se cuestiona la legitimidad de los mismos.

Retomando a Sigmund Freud (quien en 1915 publicó el artículo “Duelo y melancolía”), Traverso señala que “la melancolía es una disposición perdurable”, las personas que disponen de ella no desean abandonarla, “hasta cierto punto gozan de su dolor”.¹⁰ Entonces podría entenderse que la “melancolía de izquierda” es “el resultado de un duelo imposible: el comunismo es a la vez una experiencia terminada”, por lo cual “el rechazo del socialismo real se convierte inevitablemente en una aceptación desencantada del capitalismo de

⁵ Véase TRAVERSO, Enzo. *Melancolía de izquierda: marxismo, historia y memoria*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2022.

⁶ *Idem, ibidem*, p. 19.

⁷ *Idem, ibidem*, p. 24.

⁸ *Idem, ibidem*, p. 33.

⁹ *Idem, ibidem*, p. 38.

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 95.

mercado”.¹¹ Sin embargo, esa aceptación no supone total acoplamiento, sino incomodidad, es una piedra en el interior del zapato que está entre la plantilla y la suela, no se puede quitar. Es también rechazo a la dominación y reflexión perpetua para sanar el disconformismo con diversas formas de señalamiento de las características inhumanas del sistema y búsqueda, también perpetua, de sus fallas en un tiempo en que, como dijo Fredric Jameson, es más fácil concebir el fin del mundo que el del capitalismo.¹²

Antes de adentrarnos en la revisión de documentales argentinos es necesario posarse sobre un film que se anticipó por varios años a este sentimiento de derrota, transmisor de melancolía: *El fondo del aire es rojo* (Chris Marker, 1977). El documentalista francés presentó en este film de compilación monumental los elementos que permitieron soñar con un mundo diferente y la victoria de movimientos revolucionarios de izquierda, con el punto álgido de 1968, contrapuestos con la derrota de los mismos en los siguientes años. Marker presenta un principio de revisión y concientización nostálgica cuando aún muchos realizadores estaban todavía realizando films representativos de narrativas revolucionarias.¹³ Pero lo interesante para resaltar del sentimiento de derrota que deja el visionado de *El fondo del aire es rojo* es que su conclusión señala que estar vencido no es estar muerto. Los pensamientos de justicia y solidaridad social perduran más allá de los duros golpes recibidos, por ello la organización social renace en cada espacio en que un grupo de personas con las mismas problemáticas se junta. Y algo de eso queda en el aire luego de visionar este conjunto de documentales argentinos de los ochenta.

Podemos resaltar dos films que son reliquias de otra época, museos de otra narrativa no refrendada ni compartida por las mayorías en el momento de su estreno: *No al punto final* (Jorge Denti, 1986) y *A los compañeros la libertad* (Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, 1987). El documental de Denti está basado en una entrevista a Hebe de Bonafini (presidenta de Madres de Plaza de Mayo) que atraviesa diversos temas de la coyuntura política. Es un film que podemos entender como una excepción a la regla, es una madre de Plaza de Mayo que se corre de una narrativa humanitaria pura, ahondando en elementos de denuncia y señalamientos más bien propios de narrativas de tinte revolucionario, o bien de izquierda. Hebe no solo pide por el esclarecimiento de los crímenes de la dictadura y la aparición con vida de los hijos, sino que hace un repaso por la política económica de la dictadura denunciando su “continuación” en democracia. Denti condimenta este repaso con imágenes de villas miseria, marchas de docentes, el paneo por fábricas cerradas o en ruinas¹⁴, basurales, acampes de trabajadores despedidos en huelga de hambre y otras imágenes que dan cuenta de la situación acuciante de una sociedad con una desigualdad creciente y preocupante.

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 95 y 96.

¹² Véase JAMESON, Fredric. La ciudad futura. *New Left Review*, n. 21, London, jul.-ago. 2003, p. 91.

¹³ Quizás pueda agregarse que Patricio Guzmán, quien compartió amistad y colaboración profesional con Marker, estuvo entre los primeros latinoamericanos en producir una reflexión sobre el ascenso y la caída de los proyectos de gobierno de izquierda con *La batalla de Chile* (1975-1979), en el mismo momento que Marker estaba produciendo y haciendo circular *El fondo del aire es rojo*. No es un detalle menor el hecho de que Marker ayudó a Guzmán a finalizar su film en modo de tríptico.

¹⁴ El camarógrafo fue Tristán Bauer. Años después estrenó su primer largometraje, *Después de la tormenta* (1991), y allí pueden verse imágenes de fábricas en ruinas en una estética similar.

Hebe clama por “cárcel para los genocidas”, tanto como por “libertad para los presos políticos” mientras se montan imágenes de reclusos en un ventanal que despliegan una bandera, como así también un paneo sobre sus rostros, que se repite en distintas partes del metraje del corto de Denti y guardan similitud con el tratamiento que de esas imágenes se da en *A los compañeros la libertad*.¹⁵ Asimismo en la sección que presenta el armado de casillas de madera y chapa en un terreno tomado por la noche se presentan algunas imágenes similares a las de *Por una tierra nuestra* que probablemente haya cedido Marcelo Céspedes.¹⁶ En la conclusión del metraje Hebe pide por la ampliación de los derechos humanos a los sociales y por más democracia, dirigiendo sus palabras directo a cámara, directo al Estado argentino.

No al punto final no es simplemente un corto que se planta frente a la decisión del gobierno de Raúl Alfonsín de dar por finalizadas las denuncias en un afán de “pacificación” de la sociedad, es mucho más que eso. El film de Denti es una reflexión sobre el estado de las ruinas en un momento de transición en el que se exponen los efectos de las políticas económicas de un sistema capitalista que se ubicará por sobre cualquier gobierno de cualquier signo político, en el que la miseria será parte del paisaje urbano habitual. Ya no hay proyecto político que pueda aglutinar los reclamos de las mayorías¹⁷, hay soledad y, como señala Laura Gómez Vaquero para el caso español, “desencanto”.¹⁸ Hablando de un conjunto de documentales españoles de la misma época, Gómez Vaquero resalta que ya no se trata “del tipo de films de huelgas que hasta entonces había proliferado en el cine clandestino y que tenía como objetivo principal mover a los espectadores a la acción”.¹⁹ Si bien *No al punto final* puede ser considerado en varios sentidos como extemporáneo, no lo es en el hecho de que su denuncia transpira desencanto con la democracia, y con las ruinas de los proyectos revolucionarios. Gómez Vaquero culmina su argumentación sobre los documentales “desencantados” españoles de fin de una época señalando que se presentan “como una propuesta para la reflexión, más que para la movilización [...] con cierta amargura en lo que implica de conciencia de la desaparición de ciertas actitudes – y un cierto cine – que ya no tendrá cabida en la nueva sociedad”.²⁰ Si bien Gómez Vaquero se está refiriendo a documentales españoles que fueron realizados bajo otros contextos y con otras particularidades de producción y debate social en el trasfondo; resulta acertado su señalamiento como fin de época, lo cual también puede ser apropiadamente extendido al caso argentino. En ese sentido *No al punto final* está en la bisagra de la historia en la que con una retórica que ya ha dejado de usarse se presenta un discurso falto de soluciones, ilustrando un desencanto general.

¹⁵ Alejandro Fernández Mouján estuvo a cargo de la captura de imágenes en el film de Céspedes y Guarini y estaba relacionado con Bauer en diversos proyectos. Por ello es probable que esas imágenes presentes en el film de Denti hayan sido brindadas por Fernández Mouján.

¹⁶ También en aquel film de Céspedes la cámara estuvo a cargo de Bauer.

¹⁷ Jorge Denti había salido exiliado de la Argentina, había militado en organizaciones culturales y políticas y había sido un referente tanto del documental revolucionario de los setenta como del documental político del exilio.

¹⁸ GÓMEZ VAQUERO, Laura. *Las voces del cambio: la palabra en el documental durante la transición en España*. Madrid: Documenta Madrid, 2012, p. 206.

¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 218.

²⁰ *Idem, ibidem*, p. 219.

Aunque, como Marker, Denti (y Hebe) se muestra(n) vencido(s) pero no muerto(s).

Un film pariente de éste es *A los compañeros la libertad*, el primero firmado por Guarini en codirección con Céspedes. Y, como habitualmente ocurre cuando se trata de las primeras obras, la revisión retrospectiva por parte de sus autores no la ha dejado bien parada: “la segunda parte se vuelve testimonial, chata, lo que significa volver a los viejos cánones [...] esto nos demostró que no nos equivocábamos en el camino que estábamos intentando seguir”, dirá Guarini varios años después.²¹ Opinión sintomática de un cambio de época que no era claramente visualizado en su momento, como todo cambio que panorámicamente puede ser mejor analizado en todos sus alcances con el beneficio de la distancia temporal. Es decir que el film de Guarini y Céspedes sostiene una retórica luego entendida como “vieja” o “chata”, pero lo cual es efecto de una obra representativa de la melancolía de izquierda en la que anti-güos combatientes presos se ven envueltos en cuestiones jurídico-legales para, en segundo lugar, reflexionar sobre aquello para lo cual ya no tienen tiempo ni plafón: la revolución social.

El cortometraje comienza con el viaje de la madre y el hijo de una presa política a la cárcel de Ezeiza a visitarla mientras se urde la historia familiar por las voces de la mujer y el niño.²² Las imágenes de la Marcha de la Resistencia característica de los organismos de derechos humanos se suceden junto al paneo por los rostros de los presos a través de las ventanas de la cárcel de hombres, para posteriormente dar paso a la liberación de algunos, entre ellos la pareja de padres del niño protagonista. Allí comienza la segunda parte, testimonial y criticada como extemporánea por Guarini, en la que algunos de los liberados hablan de viejos sueños de revolución, hacen un balance del gobierno de Alfonsín y son mostrados marchando en la Plaza de Mayo. Si bien continúan hablando de “liberación o dependencia” su lucha se resume en el presente a la “revisión de las causas” judiciales con las que cargan sobre sus hombros. El balance de la situación social sigue presentándose haciendo uso de las mismas herramientas conceptuales que en los setenta. Nostálgicos y dedicados a sostener a sus familias luchando por el cierre de las causas que los tienen en libertad condicional, se los ve abatidos. Alejados del temple de Hebe en el film de Denti, los ex militantes liberados del film de Céspedes/Guarini no presentan un balance esperanzador para las luchas y resistencia social, solo proponen seguir trabajando por la liberación del resto de los compañeros presos.

Como epílogo de este período y temática cinematográfica, ya en los noventa, contemporáneo al Nuevo Cine Argentino (NCA) es el tiempo suspendido de los documentales que revisan, testimonian y registran el desmantelamiento industrial y la desocupación, cual desolación. *La noche eterna* (Céspedes y Guarini, 1991) y *Fantasma en la Patagonia* (Remedi, 1997) dan cuenta del abandono de la extracción mineral que sostenía a muchas familias en Santa Cruz y Río Negro, respectivamente. Pero más allá de la cuestión extractivis-

²¹ Apud CAMPO, Javier. La isla que avanzó sobre el mar: Cine Ojo. En: LUSNICH, Ana Laura y PIEDRAS, Pablo (eds.). *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2011, p. 117.

²² Un análisis más extenso del film puede encontrarse en CAMPO, Javier. *Revolución y democracia*, op. cit.



ta, los films se presentan como postales de otra época productiva añorada, son producto de una melancolía que está en un tiempo y espacio que parece suspendido, entre lo que era y lo que aún no sabe qué es.

En *La noche eterna* (1991) la preeminencia del registro directo presenta los testimonios de los obreros de maneras subrepticias: luego de un recorrido por galerías subterráneas uno de los guías se dirige a cámara indicando el valor que para él tiene ese camino trazado; en otro caso, saliendo de las duchas de la residencia derruida donde algunos de ellos aún viven, un minero se dirige a cámara para brindar su visión sobre las políticas industriales del gobierno actual. Del registro de las actividades cotidianas, con imágenes que dan cuenta del estado de la mina de carbón improductiva, a los testimonios de los obreros que, resignados, se abandonaron al dolor de ya no ser. El film registra la lucha por la vida de los obreros de Río Turbio en varios frentes: contra las condiciones climáticas adversas, contra la patronal que hostiga con la amenaza de despidos, contra la nueva política nacional de destrucción del patrimonio industrial y contra el olvido de una sociedad ocupada en otras cosas. Los primeros años de la “década neoliberal” en la Argentina encuentra al grupo realizador atento a los profundos cambios sociales en curso y por venir. *La noche eterna* es un anuncio de la consolidación de políticas ruinosas para la moral de los trabajadores. La destrucción de la industria nacional ya se vislumbra en este film temprano, las imágenes de los escombros que forman los hierros retorcidos y oxidados funcionan como una metáfora de la decadencia de la Argentina industrial.

El vagabundeo de la juventud típico del NCA está presente en modo documental en el film de Claudio Remedi, en el cual no se presenta ningún tipo de futuro, no se habla del futuro, solo se recuerda el pasado, las esperanzas entraron en un lapso de suspenso. Más allá de hoy pareciera no haber nada. Los pobladores entrevistados de Sierra Grande ven su vida transcurrir, y se va reduciendo su espacio de desarrollo: cierran los centros culturales y clubes, cierra la radio, cierra el museo; mientras las privaciones superan a las necesidades y gustos satisfechos. El paisaje de la meseta, entre el viento, el frío y un sol gris son la metáfora del espacio productivo y el destino que la desolación domina.

En los márgenes

Los films de Marcelo Céspedes²³ han sido analizados focalizando en las nociones de cine etnográfico para señalar como descripciones de la sociedad sus transformaciones y la dominación cultural configurada.²⁴ Un tanto porque fueron estudiados junto a los de Tristán Bauer y Silvia Chanvillard²⁵, también agrupados en cine testimonio, los cuales tienen una relación más

²³ Marcelo Céspedes falleció en mayo de 2020. Además de los films aquí analizados realizó *La voz de los pañuelos* (1992), *Jaime de Nevares, último viaje* (1995), *Tinta roja* (1998) e *Hijos, el alma en dos* (2002), entre otros. Todos junto a Carmen Guarini. Fundó asimismo, junto con ella, la productora Cine-Ojo y MC Producciones, que produjo films de Alejandro Fernández Mouján, Andrés Di Tella, Jorge Leandro Colás, Albertina Carri y Sergio Wolf, entre otros.

²⁴ Véase CAMPO, Javier y MIORI, Carolina. De virtudes y miseria: el cine etnográfico de la década del ochenta. En: LUSNICH, Ana Laura y PIEDRAS, Pablo (eds.), *op. cit.*

²⁵ Martín Choque, *un telar en San Isidro* (1982) y *Ni tan blancos ni tan indios* (1984).

directa con la tradición del etnográfico: el discurso de exploración de costumbres populares situadas lejos de los centros urbanos. Pero otro tanto porque efectivamente *Los Totos* y *Por una tierra nuestra* pueden concebirse como registros urbanos que “facilitan la construcción de un modelo de representación que abreva en la etnografía interceptando a la política”.²⁶ Sin embargo, desde otro marco teórico puede concebirse como un cine que recalcula el lugar de las clases populares y sujetos marginados en una nueva estructura de poder (incluyendo aquí a *Hospital Borda*: un llamado a la razón y *Buenos Aires, crónicas villeras*). Un conjunto de documentales realizados en un contexto de cambios que indica que ya no hay grandes proyectos de transformación a los cuales adherir, solo pequeños y desgajados emprendimientos sociales y comunitarios.

Aquello ha sido pensado por Romero para las cinematografías latino-americanas de los ochenta agrupadas bajo el concepto de “barroco como forma de lo político que da lugar a un tipo de imagen que resiste la totalización a través de la irrupción de la materia residual y lo marginal”.²⁷ Ella se refiere a que en su doblez estas imágenes presentan el reverso de la derrota política, que es la exhibición de “tensiones” que sienten los sujetos populares en el sistema capitalista de la década del ochenta. Por ello concluye que “las formas derrotadas muestran la resistencia de lo colectivo, no en la sobrevivencia de la figura del pueblo sino en los restos de formas comunitarias que están siendo anuladas por la lógica mercantil y que subsisten a su aniquilación en el capitalismo”.²⁸ Veremos que esta reflexión puede ser aplicada a los films de este período, los cuales presentan una sociedad fracturada, terrible en muchos aspectos, pero con un tejido comunitario aún tendido.

Romero comienza su balance con el señalamiento de que “el declive del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano (NCL) puede ser leído como parte de la extinción de los proyectos emancipadores en América Latina”.²⁹ Una hipótesis absolutamente plausible, considerando la labilidad de aquel Movimiento en el cual sus fronteras siempre fueron difusas. Pero en términos generales, su “declive” y el cambio de las narrativas revolucionarias por las humanitarias en el documental político (algo que se presenta claramente en los casos chileno y argentino) da cuenta de un cambio de época, de las luchas por la Revolución al pedido de democracia. Aquí se ubica este “cine desarmado” del que habla Romero en cuanto “distanciamiento con la tendencia de denuncia y la representación del pueblo del cine político de los años setenta”³⁰, para “mostrar” lo que ha quedado, los márgenes y la marginalidad, los “escombros” que están al costado de las vías del progreso. Como asimismo las formas que asume la vida comunitaria “en y no para el capitalismo”, como dice Bolívar Echeverría.³¹

Los Totos (1982) fue realizada hacia el final de la dictadura militar, y allí se presenta un desolador y desesperanzado futuro para los niños protagonis-

²⁶ CAMPO, Javier. *Cine documental argentino: entre el arte, la cultura y la política*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2012, p. 163.

²⁷ ROMERO, Karolina, *op. cit.*, p. 146.

²⁸ *Idem, ibidem*, p. 150.

²⁹ *Idem, ibidem*, p. 24.

³⁰ *Idem, ibidem*, p. 26.

³¹ *Idem, ibidem*, p. 40.

tas (los Totos). La columna vertebral del corto lo constituye el recorrido por la villa y entrevistas³² a los niños, sus padres y las trabajadoras sociales que desempeñan sus tareas en ese barrio de la zona norte del Gran Buenos Aires. Mientras las profesionales emiten su diagnóstico sobre la situación de las familias y los niños con respecto a sus estudios y perspectiva de futuro; los chicos y sus padres hablan de sus esperanzas para con el porvenir: la salida de la villa, un adecuado desempeño como trabajadores y poco más... Pero al decir del padre de uno de los niños, el futuro no se presenta muy prometedor a juzgar por la situación del mercado laboral que hoy él padece con malas pagas y periódica caída en situación de desocupación. El corto culmina con una comparsa de carnaval en la que baila la villa: no hay risas ni siquiera en ese momento de regocijo festivo. El blanco y negro de las imágenes confluyen cromáticamente en los grises que entrega ese devenir y perspectivas.

Muy diferente es el tono de gesta colectiva que tiene el siguiente cortometraje de Céspedes, *Por una tierra nuestra* (1984). Con la recuperación de la democracia pareciese renacer cierto sentimiento comunitario para ver concretado el sueño de la casa propia. Aunque su consecución no se presenta nada sencilla: hay que tomar tierras, construir de noche, resistir a la policía y sus desalojos en los que destruyen las casillas de madera y chapa, volver a levantarlas... El espacio es descripto con imágenes similares a las de *Los Totos*: fábricas cerradas, comedores comunitarios, basurales, etc. Pero todo eso con el acompañamiento de los testimonios que señalan la violencia de las fuerzas represivas de la dictadura y el aprovechamiento de oscuros personajes que se presentan como gestores del sueño de la casa propia, tanto como asimismo la descripción del proceso de toma, delimitación de terrenos y construcción de casillas. Los testificantes describen a la organización popular como el único modo de hacer posible la vida social en el barrio, debido a que “la culpa de nuestras carencias es del gobierno”, como dice un referente en el film. La desconfianza en el Estado, y en los partidos políticos, está en primer plano; se trata de tomar el poder de la transformación de la situación social de las familias por sus propias manos. Ese tono de gesta colectiva termina de delinearse con la secuencia en que en *travelling* lateral se recorre el terreno³³ en el cual, de noche y con luz de fuegos encendidos, se están construyendo las casillas con maderas y chapas; la música es de teclados que componen una atmósfera suspendida que resaltan armónicamente el momento que se representa como épico. Se presenta a un pueblo mancillado, golpeado desde la política y la economía; pero insumiso. Una organización colectiva que toma por sus propias manos la resolución de un problema central de las clases populares, el acceso a la vivienda. Insumiso sí, aunque no revolucionario. No hay proyecto mayor, sino uno acotado y concreto. Y quizás las luchas que vendrán en el documental social tendrán ésta característica como nuclear: las reivindicaciones y reclamos estarán focalizados en un problema concreto que con su resolución pueda ayudar a sobrellevar los demás. Soluciones de a una. No se trata de un regreso al cine militante, ni siquiera de una anticipación del videoactivismo que se producirá a fines del siglo veinte. En *Por una tierra nuestra* hay comuni-

³² Microfoneadas por Juan José Campanella en una de sus primeras participaciones en el mundo del cine.

³³ En San Francisco Solano, conurbano bonaerense sur.



dad más que pueblo, un agrupamiento no totalizante, no hay ánimo de representación colectiva.

La organización colectiva de aquel documental de Céspedes es a lo urbano lo que *Lo estamos haciendo* (Silvia Chanvillard, 1984) es a lo rural. El cortometraje de la realizadora, filmado íntegramente en Goya, Corrientes, recorre los campos en los que se cuentan experiencias del trabajo agrícola, particularmente por parte de mujeres, las cuales comparten experiencias de explotación multiplicadas por el hecho de que sufren el rigor fuera y dentro de sus casas. Es decir, trabajan sin descanso en todos los ámbitos, lo doméstico es laboral también. Este documental sirvió como antecedente para la posterior conformación de Cine Testimonio Mujer, grupo animado por Chanvillard y la montajista Laura Búa.³⁴

La desigualdad cotidiana entre las mujeres y los hombres ha llevado a las goyenses a pensar nuevas formas de trabajo “más limpias” (como denominan a las tareas agrícolas que no suponen sembrar y cosechar). Por ello han conformado una cooperativa para hacer dulces y conservas de frutas que ha elevado el nivel de vida de todas. La miseria y las necesidades de ellas y sus familias es repasada por sus testimonios mientras se las muestra trabajando en el llenado de frascos. Un problema señalado como grave es el alto nivel de analfabetismo (algo que también preocupa a los protagonistas de *Los Totos*), por ello manifiestan que este emprendimiento pretende dar un futuro mejor a sus hijos para que puedan estudiar y no dedicarse a trabajar desde niños. Mientras *Por una tierra nuestra* era un film de hombres que hacían tareas de fuerza y resistían a los palazos de la policía, *Lo estamos haciendo* muestra la pericia de mujeres que pretenden mejorar las condiciones de vida en el campo con una organización cooperativo productiva. Dos formas concretas de ponerse en acción para considerar que un futuro mejor ha de ser posible.

Buenos Aires, crónicas villeras es la tercera película de lo que podríamos denominar un tríptico sobre las villas de Marcelo Céspedes, y la primera producida por Cine-Ojo. Aquí no solo se trata de mostrar y hablar sobre las circunstancias de vida presentes, sino también de rememorar la política de erradicación de villas de la dictadura militar por los propios habitantes de los suburbios. Es un film de contrastes entre el centro de la ciudad y la zona de Retiro desde donde se pueden ver, en medio de la miseria de una villa con carencias palpables, las grandes torres de edificios de la Avenida Libertador. Aquí está construida más claramente la figura de la víctima, los villeros destacan que “han sido tirados” fuera, que la sociedad los “margina” y reclaman directa y claramente al Estado argentino para que resuelva sus problemas en cuanto sujetos de derecho a una vivienda digna. Pero sin militancia política, sino reclamando legalmente la adjudicación de las tierras tomadas, es decir que intentan ir por los caminos de la legalidad para lograr la posesión de las tierras fiscales. En este caso no se encuentra la épica de *Por una tierra nuestra* ni la organización legal en cooperativa de las mujeres de *Lo estamos haciendo*, estas crónicas villeras son como estampas de la vida insumisa en la villa que no llega a rebeldía ni del todo a la organización legal concreta. El testimonio de

³⁴ Véase mi artículo sobre los films del grupo: CAMPO, Javier. Exigiendo transformaciones: documentales críticos argentinos de la década de 1980. En: *Rebeca*: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 11, n. 2, São Paulo, jul.-dez., 2022.

uno de los habitantes es sintomático, de monaguillo de Carlos Mugica a obreiro de la construcción pasó por la organización barrial para llevar adelante protestas populares, y destaca que se fue deshinchando la potencia que en algún momento tenía la convocatoria a los vecinos, pero que “estaría dispuesto a volver” a trabajar por la organización de la villa si viese que se organiza como él cree que sería apropiado... El cierre del film se da también en una fiesta popular, como *Los Totos*; es el día del niño y un vecino se ha vestido de payaso para alegrar a los pequeños de la villa. Aquí sí se ven algunas sonrisas.

Debemos agregar que un espacio institucional que había permanecido hasta entonces estigmatizado u oculto fue el de los hospitales psiquiátricos (también llamados, popularmente, manicomios). *Hospital Borda*: un llamado a la razón (1985) es la incursión más decidida de Céspedes en la tendencia observacional del documental en esa década. Y así como otros modelos internacionales de esta modalidad filmada en hospitales psiquiátricos (como *Titicut follies* – Frederick Wiseman, 1967 – o *San Clemente* – Raymond Depardon, 1982) se presenta como una mirada al abandono, o como Gómez Vaquero destaca para el caso del documental español filmado en hospitales psiquiátricos en los ochenta, un “descubrimiento de todo un inframundo oculto hasta entonces”.³⁵ Las imágenes de la desidia y el despojo capturadas por Céspedes se contraponen a aquellas en las que son los mismos internos quienes colaboran entre sí para ayudarse y ayudar a quienes están en peores condiciones o completamente fuera del control de sus actividades cotidianas básicas, como alimentarse, asearse y tomar la medicación. Los enfermeros y demás profesionales aparecen en encuadre en algunas ocasiones mientras hacen su trabajo y en otras para señalar sus opiniones negativas para con la dinámica institucional que los señala como responsables del abandono. Los enfermos psiquiátricos también tienen la palabra y hablan de su “vida perdida acá adentro” y de su autopercepción: “me siento un marginado social”. El hospital Borda es un espacio más en el que los marginados hablan, y también solicitan la atención del Estado. El *travelling* en retroceso del final del film abandona las habitaciones en las cuales habitar significa durar antes que vivir. Los internados y el hospital mismo como metáfora del espacio que la sociedad moderna les ofrece a los marginados, quienes no son mano de obra. En una especie de “imagen desacomodada” del capitalismo³⁶, un lugar residual en una época en la que tanto el Estado como los proyectos emancipatorios se encontraban en retirada.³⁷

Vencidos pero no muertos

Lejos del viejo proverbio refrendado por Friedrich Nietzsche que indica que lo que no te mata te fortalece, Enzo Traverso destaca a propósito de *El fondo del aire es rojo* algo que ya citábamos: “la revolución está vencida pero no

³⁵ GÓMEZ VAQUERO, Laura, *op. cit.*, p. 276.

³⁶ ROMERO, Karolina, *op. cit.*, p. 43.

³⁷ Otro film, que no pertenece a este período y por ello coloco en nota al pie, es *Los chicos y la calle* (o *El Caimán*) de Carlos Echeverría, finalizado en 2001. Trata del registro de un asilo nocturno para niños de la calle y su acompañamiento por su deambular diurno. La voz de los niños y adolescentes delinean la violencia de las calles y la maraña de aprovechadores con quienes se cruzan cotidianamente; con aquellos testimonios de los profesionales que siempre concluyen en el mismo llamado: el Estado debe hacerse cargo (de la situación en la que están los niños huérfanos).

muerta".³⁸ Eso no quiere decir que sea plausible considerar que las formas que adquirieron las estrategias de contrahegemonía, resistencia y construcción de un proyecto político de izquierda puedan renacer con las mismas formas que tuvieron en otros momentos históricos. Intuímos que otro proverbio puede volverse realidad si la historia se repite, esta vez como farsa. El principio de revisión y concientización nostálgica que inaugura el film de Marker (recordemos que se estrenó en 1977), plantea una estrategia interesante a considerar y que, más o menos concientemente, más o menos melancólicamente, recuperan muchos films de los ochenta, entre ellos los que analizamos.

En los films se establece un balance entre aquello que significó el fin de sueños colectivos de transformación social y la realidad de miseria planificada del contexto "ochentas". Con uso de imágenes y palabras, pero en muchos casos también con ausencias y elementos discursivos en las sombras, estos documentales argentinos se plantearon como representaciones de un cambio de época sin atender a grandes relatos, pero tampoco asumiendo que las transformaciones políticas y sociales que trajo la democracia fuesen favorables *per se*. La estrategia de visibilizar la miseria podría parecer vulgar, incluso miserabilista, pero lejos de una búsqueda banal los films de Céspedes, Denti y Chanvillard, entre otros, pretenden plantear el estado de situación y avanzar un poco más dando la palabra a referentes de proyectos cooperativos y emprendimientos de lucha y resistencia comunitarios. En el sentido de lo barroco, como "contrapuesto a lo posmoderno, en la medida en que la afirmación del valor de uso implica una tensión y negociación con la forma-mercancía homogeneizante, mientras que lo posmoderno estaría reflejando "la lógica cultural del capitalismo avanzado", como señala Jameson, pero sin una densidad crítica que permita interpelar a la forma-mercancía dominante de las sociedades de mercado".³⁹

Reflexión absolutamente válida para caracterizar a este conjunto de films documentales argentinos, que exhiben la tensión con las formas instituidas del poder dominante y son barrocos en el sentido de Romero. Pero al mismo tiempo no avanzan en una crítica profunda y efectiva de interpelación que los convierta en obras de arte cabalmente contrahegemónicas, o al menos en jalones significativos de lucha cinematográfico-política.

Durante los noventa hará su irrupción en la configuración de narrativas políticas el reflujo de la militancia como rememoración de historias de la lucha armada, el secuestro y la desaparición. Luego del agotamiento de las narrativas humanitarias, éstas nuevas de memoria de militancias, abrieron nuevos cauces en la realización documental. Así aparecieron obras como *Montoneros, una historia* (Andrés Di Tella, 1995) y *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1996), poco tiempo después los documentales en primera persona de los hijos de desaparecidos, como *Papá Iván* (María Inés Roqué, 1999), *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) y *M* (Nicolás Prividera, 2007). Desde mediados de los noventa hasta la actualidad este tipo de films fueron estrenados como revisión de las historias de la revolución proyectadas y la represión sufrida. Aquí la derrota está expuesta pero prácticamente solo en los términos de los actores

³⁸ TRAVERSO, Enzo, *op. cit.*, p. 189.

³⁹ ROMERO, Karolina, *op. cit.*, p. 37.



directamente intervinientes. Es decir que los villeros, niños analfabetos, trabajadores cooperativistas y demás protagonistas sufrientes de las políticas de los ochenta, que venían por arrastre como descarte social del período dictatorial, no forman parte de esta serie nueva de documentales políticos. Quizás la presencia más fuerte por voluntades de cambio y representación de las clases populares haya sido el videoactivismo que también desde mediados de los noventa y sobre todo desde el 2001 tuvo acceso a muestras y festivales. Documentales sobre piquetes de rutas, como *Agua de fuego* (Boedo Films, 1995); movimientos de trabajadores desocupados, como *El rostro de la dignidad* (Alavío, 2001); o fábricas recuperadas, *Grissinopoli* (Darío Doria, 2004).

Pero el conjunto de films de los noventa y dos mil mencionados en el párrafo anterior no suponen una reversión del final del ciclo político insurgente o bien la inauguración de uno rebelde bajo los mismos términos que Traverso define a los movimientos políticos izquierdistas previos a 1989⁴⁰; tampoco una vuelta a una especie de “cine armado” o de reinauguración del NCL versión video, siguiendo la terminología utilizada por Romero.⁴¹ Tanto los films de memorias de militancia como el videoactivismo revisan el pasado y lamentan la desmovilización en una época en la que el mercado se ha impuesto en y penetrado hasta por las rendijas más estrechas de nuestra cotidianidad. Los de memoria revisan ciertamente el pasado reciente y los videoactivistas documentan las experiencias de resistencia y lucha contemporáneas. Asimismo también contienen propuestas de militancia y rebeldía, los primeros llamando a sostener la vigilancia crítica de las acciones de los gobiernos democráticos, los cuales podrían virar en eventos que lleven a acontecimientos represivos comparables con los de la dictadura, como asimismo convocando a mantener viva la llama por el respeto de los derechos humanos en el sostenimiento de los juicios por causas de lesa humanidad; mientras que los audiovisuales videoactivistas acompañan desde sus formas de producción, realización y circulación a los movimientos sociales con compromiso y actitud militante, sosteniendo el repudio a la represión de los Estados modernos, las nuevas formas que asume el imperialismo, la miseria administrada por el consorcio gobiernos/empresas e insuflando el concepto de contrainformación para escapar de la orientada producción de opinión pública por los medios de comunicación masivos. En fin, no se trata de dimensionar comparando períodos (lo revolucionario y lo democrático, por ejemplo), sino de presentar las dimensiones que asumen los diferentes períodos cinematográficos en los que, pese al cambio de era que marca la década de 1980, se sostiene la crítica y resistencia contrahegemónica en el cine documental argentino.

En el corpus analizado en esta investigación – *Los Totos* (Marcelo Céspedes, 1982), *Por una tierra nuestra* (Marcelo Céspedes, 1984), *Lo estamos haciendo* (Silvia Chanvillard, 1984), *Hospital Borda: un llamado a la razón* (Marcelo Céspedes, 1985), *No al punto final* (Jorge Denti, 1986), *A los compañeros la libertad* (Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, 1987) y *Buenos Aires, crónicas villeras* (Marcelo Céspedes, 1988) – se percibe un distanciamiento tanto de las narrativas revolucionarias como de las humanitario democráticas con pregnancia

⁴⁰ Véase TRAVERSO, Enzo, *op. cit.*

⁴¹ ROMERO, Karolina, *op. cit.*

social en la década de 1980. Los films se dedicaron a revisar en los márgenes de la sociedad, lo que había quedado a un costado en términos de progreso social, sean los presos políticos, los asentamientos y villas o el entusiasmo comunitario cooperativo para solucionar viejos/nuevos problemas sociales de la vida en una sociedad mercantil. Es decir que hicieron visibles las subjetividades marginales, tal como Romero señala como una de las características del barroco cinematográfico de esa misma década en el resto de América Latina⁴², cuanto que propusieron historias, imágenes y testimonios sobre la debacle de los proyectos políticos transformadores en el marco de lo que luego Traverso denominará “melancolía de izquierda”.⁴³ Aunque no todo es desolación en este corpus, en medio de las carencias más extremas de la vida en villas, como asimismo en una comunidad rural, como presenta Chanvillard en su corto, los marginados se reúnen y organizan la instalación de asentamientos, el reclamo por la posesión legal de las tierras fiscales ocupadas o la instalación de una cooperativa de trabajo. Vencidos pero no muertos.

Estos films documentales argentinos realizados bajo el nuevo gobierno democrático, luego de siete años de la dictadura argentina más sangrienta, propusieron revisar los márgenes de lo social, pero también de aquellas representaciones que quedaron al margen del tipo de documental de narrativa humanitario-democrática divulgada contemporáneamente. La villa, la fábrica en ruinas, la explotación rural no fueron parte de las representaciones que tuvieron a desaparecidos, secuestrados y familiares como protagonistas principales. Aunque estos espacios y acontecimientos en los márgenes fuesen aludidos de modo general cuando se tocara el “plan económico” de la dictadura en todos aquellos films canónicos. La derrota de proyectos políticos emancipatorios está tanto en aquellos films humanitarios como en estos aquí analizados, de documentación social podrían catalogarse. Pero estos últimos, los de Céspedes, Denti y Chanvillard, son los que exhiben más descarnadamente las consecuencias de las políticas que marcaron un cambio de época, tratando de no mantener espacios en sombra, enfocando la miseria y sin temer al sentimiento de desolación y desencanto en la democracia que pudiesen generar. Asimismo muestran el reverso de la desazón de vivir en el capitalismo, pero no “para” el capitalismo, como destaca Romero⁴⁴: las protoformas de organización social que serán desarrolladas más profunda y posteriormente por movimientos sociales hacia fines de siglo y comienzos del siguiente. A los esfuerzos por “bancar” la represión por las tomas de tierras (*Por una tierra nuestra*) le sucedieron los movimientos de trabajadores desocupados que tuvieron como uno de sus principales objetivos favorecer la consecución de viviendas dignas. Y a los emprendimientos cooperativos aislados (*Lo estamos haciendo*) le siguieron experiencias más amplias y organizadas como los de fábricas y empresas recuperadas.

La historia del cine documental argentino encuentra con este conjunto de films un momento de transformación que delineará estéticas, temáticas y perspectivas que están presentes hasta la actualidad, sobreviviendo a cambios tecnológicos (o bien gracias a ellos). Ejemplo de ello es la amplia difusión de la

⁴² *Idem.*

⁴³ TRAVERSO, Enzo, *op. cit.*

⁴⁴ ROMERO, Karolina, *op. cit.*

realización del documental de observación que podemos señalar y que ha favorecido y favorece el registro de las condiciones de vida con una menor intrusión en las dinámicas cotidianas por parte del operador de cámara y equipo reducido de realización. Los films de los ochenta aquí analizados documentaron sobre los márgenes en condiciones poco favorables. Marcaron un camino con voluntad, hablando desde y con las heridas abiertas, y con una falta absoluta de certezas sobre cuál sería el camino a seguir en tiempos de declive de proyectos colectivos. Hoy tampoco gozamos de certezas, al menos tenemos a los films que nos ayudan a pensarnos. Modesto optimismo: seguir pensando proyectos luego de catastróficas derrotas.

Artigo recebido em 20 de maio de 2024. Aprovado em 12 de agosto de 2024.