

# La tradición del cine directo en el documental argentino contemporáneo

## Direct Cinema Tradition in Contemporary Argentinian Documentary

Pablo Piedras\*

### Resumen

Este ensayo estudia las implicaciones estéticas y políticas de la recuperación de las formas del cine directo en el cine documental argentino contemporáneo. Mediante una exposición histórica y teórica se explican los caracteres más relevantes del denominado cine directo y su particular desarrollo en el territorio del documental latinoamericano y argentino. El análisis de *El etnógrafo* (Ulises Rosell, 2012) y *La toma* (Sandra Gugliotta, 2013) permitirá comprobar algunas de las tensiones que los discursos cinematográficos observacionales plantean en las representaciones de actores sociales marginados o divergentes, como así también su capacidad de crítica social en una época en la que los medios masivos de comunicación concentrados detentan el imperio de las representaciones audiovisuales no ficcionales.

Palabras clave: Documental, Cine directo, Argentina, Contemporáneo, Tradición.

### Abstract

This paper studies the aesthetic and political implications on the recovery of Direct Cinema forms in contemporary Argentine documentary. First, the essay proposes an historical and theoretical examination of the most important Direct Cinema characters. Then, the article analyses two documentary films as *El etnógrafo* (Ulises Rosell, 2012) and *La toma* (Sandra Gugliotta, 2013) in order to review some of the tensions that observational documentary mode raised in the representations of marginalized or divergent social actors, as well as their capacity for social criticism when hegemonic mass media hold the rule of non-fictional audiovisual representations.

Keywords: Documentary, Direct Cinema, Argentina, Contemporary, Tradition.

Recibido: Marzo 2016.

Aprobado: Abril 2016.

---

\* Argentino. Doctor en Filosofía y Letras (área de Teoría e historia de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires. Investigador asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). E-mail: pablo.piedras@cinedocumental.com.ar



## INTRODUCCIÓN

El cine documental argentino, en los últimos quince años experimentó una de sus transformaciones más radicales –tal vez la más importante desde su toma de conciencia como práctica diferenciada de la ficción– ocurrida con la irrupción de la Escuela Documental de Santa Fe, cuando promediaba la década de los cincuenta.

Nótese que hablo de *toma de conciencia* y no de *nacimiento* del documental con dos fines complementarios: por un lado pretendo subrayar que el documental argentino no comenzó a producirse con el retorno de Fernando Birri al país y la puesta en marcha de su experiencia basada en la encuesta social<sup>1</sup> ni tampoco con los pioneros trabajos etnográficos de Jorge Prelorán<sup>2</sup>; por otro lado señalo que en este período, el territorio documental argentino adquiere una identidad definida que se constituirá, con el transcurrir de los años, en una tradición. Recalando en el concepto de Raymond Williams<sup>3</sup>, la tradición que inició su formación a fines de los cincuenta fue, por supuesto, selectiva y formuló una identidad cultural y social que se radicalizó hacia fines de los sesenta y se interrumpió brutalmente con la dictadura cívico-militar de 1976. Esa tradición abrevó en la experiencia de la Escuela Documental Británica, que descubrió en el documental una herramienta sensible y poderosa para el “tratamiento creativo de la realidad” (John Grierson dixit), aunque, dado el contexto político argentino, su asentamiento institucional estuvo siempre en riesgo y su sesgo ideológico fue significativamente distinto a los de aquella. Esta tradición se nutrió también de las prácticas del documental político que por esos años realizaban Joris Ivens, Chris Marker, William Klein y tantos otros, pero moderó, en gran medida, su potencia experimental y su tono ensayístico. Nuevamente, las circunstancias políticas locales (alternancia entre dictaduras militares y gobiernos democráticos con legitimidad reducida) y las limitaciones económicas para adoptar las principales innovaciones tecnológicas del audiovisual de la época conformaron un cine documental que privilegió el testimonio y la voz over de corte denunciante frente a la observación y a la captación no controlada de los azares de la realidad.

Con pocas excepciones –Prelorán es una de ellas– la tradición del documental nacional, hasta el año 1976 había asimilado débilmente las influencias de esa tendencia bifronte denominada “cine directo” y “cinema vérité”, que sincrónicamente desde los Estados Unidos y Francia estaba renovando las estructuras enunciativas y representacionales del cine documental<sup>4</sup>.

De acuerdo con María Luis Ortega, “el minimalismo observacional favorecido por el cine directo y la puesta a punto de la cámara como dispositivo provocador y catalizador al servicio de la encuesta social del cinema vérité, enfrentaron al espectador, como estaban haciendo las vanguardias contemporáneas, con nuevas temporalidades del devenir de los acontecimientos, con

---

<sup>1</sup> Para un estudio histórico y analítico de la Escuela Documental de Santa Fe y la obra de Fernando Birri, véase, María Aimaretti; Lorena Bordigoni; Javier Campo, “La Escuela Documental de Santa Fe: un ciempiés que camina”, en *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*, eds. Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (Buenos Aires: Nueva Librería, 2009).

<sup>2</sup> Recomiendo el reciente documental sobre la obra de Prelorán, *Huellas y memoria* (Fermín Rivera, 2009). Véase también, entre otros, Jorge Prelorán, *El cine etnobiográfico* (Buenos Aires: Catálogos, 2006).

<sup>3</sup> Raymond Williams, *Marxismo y literatura* (Buenos Aires: Las cuarenta, 2009).

<sup>4</sup> Véase el fundamental: María Luisa Ortega y Noemí García (eds.), *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto* (Madrid: T&B editores, 2008).



las capacidades reveladoras del azar y el registro no controlado [...] y con el placer del intercambio verbal no narrativizado”<sup>5</sup>.

Según Paulo Antonio Paranaguá<sup>6</sup>, la llegada del directo y la inmediatez que las nuevas formas de registro audiovisual implicaron para la captación de lo real fueron para el cine documental el equivalente a lo que la implementación del sonido fue para el cine de ficción. El mayor acceso a la película de paso reducido, el alivianamiento de los equipos, la posibilidad de captar sonido directo y de sincronizarlo promovió cambios sustanciales en el acercamiento de los documentalistas hacia el mundo histórico y los actores sociales. Sin embargo, a mi entender, la transformación más relevante se verificaba en las soluciones de puesta en escena: la relación entre la cámara, los sujetos representados y el propio cuerpo de los realizadores (frente o detrás de la cámara) se vio lógicamente conmovida tras las innovaciones tecnológicas y estéticas involucradas en la “revolución del directo”.

En palabras de Brian Winston<sup>7</sup>, en el audiovisual anglófono, desde mediados de los sesenta, el cine directo de corte observacional fue presentado como el nuevo paradigma de la praxis documental que reemplazaba el modelo griersoniano: la eliminación de voces explicativas se tornó más aceptable que la paternalista voz de Dios, el acceso a la otra escena (o al detrás de escena) lució más atractivo como evidencia que los encuentros interpersonales reconstruidos, la aparentemente espontaneidad en la captación de lo real brindaba más veridicción que el control absoluto sobre la escena. Asimismo, el nuevo documental se mostraba más hábil para penetrar en las esferas privadas, antes vedadas para el documental clásico. La masificación que otorgó la adopción (también selectiva) que la televisión realizó de este tipo de cine, lo convirtió en un nuevo modelo hegemónico de representación documental y le dio un nuevo rostro a la tradición.

Sin embargo, en la Argentina, como en otros países de la región, las necesidades de “la hora” produjeron en las décadas de los sesenta y setenta una asimilación diferente de esta tendencia estética. Esto se debe a que el cine directo impulsaba un ideal de “no control” en la relación que el cineasta y su cámara establecían con lo profílmico, para aprehender así los gestos inesperados y aleatorios de la realidad, con una intervención mínima en el montaje que no clausurase o anclase el sentido de las escenas registradas. En el contexto de un cine documental militante, fuertemente comprometido con los conflictos políticos de la época –el antagonismo con los gobiernos militares o de corte autoritario, el alineamiento con la Revolución Cubana y las luchas por la descolonización en diversos países de América, África y Asia, la denuncia de las formas del neocolonialismo, etcétera, cuyo exponente más reconocido fue, quizá, *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, 1968)– el control sobre los significados de las obras resultaba capital en sintonía con sus objetivos de contrainformación, agitación y propaganda. Tras la dictadura cívico-militar argentina (1976-1983) y la recuperación de la democracia, el cine directo tampoco será completamente eficaz para historizar, denunciar y testimoniar los hechos más cruentos de la violencia política organizada por el Estado acaecida en el país. Solo años más tarde

<sup>5</sup> María Luisa Ortega, “Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación”, en *Documental y vanguardia*, -eds.- Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán (Madrid: Cátedra, 2005), 196.

<sup>6</sup> “Para el documental la gran ruptura, la auténtica revolución ocurre con la llegada del sonido directo. Hasta entonces, el documental podía describir al otro pero no brindaba acceso a su palabra. La voz cantante, la voz dominante, la voz en off, equivalía a la voz de su dueño, para no decir la voz de Dios”, Paulo Antonio Paranaguá, “Introducción”, en *Cine documental en América Latina*, -ed.- Paulo Antonio Paranaguá (Madrid: Cátedra, 2003), 53-54).

<sup>7</sup> Brian Winston, *Claiming the real II. Documentary: Grierson and Beyond* (London: Palgrave MacMillan, 2008), 204.



los modos de representación observacional y participativo ocuparán un lugar central en los discursos de no ficción del cine argentino<sup>8</sup>.

### EL RETORNO DEL DIRECTO

Si bien se trata de categorías muy frecuentadas y, en ocasiones, usadas en tanto etiquetas sin mayor densidad teórica, resulta preciso para mi argumentación recuperar sintéticamente algunos elementos de la taxonomía de Bill Nichols<sup>9</sup> sobre los modos de representación documental. De acuerdo con este autor, el modo expositivo es el que identifica la etapa fundacional del documental (Robert Flaherty y John Grierson, entre otros). Su principio constructivo es una voz exterior al mundo representado en la obra, que se dirige al espectador con una alta carga de autoridad epistémica. Por dicha razón, se ha denominado a esta voz “voz de Dios”. El modo observacional es aquel que instala el *Direct Cinema* norteamericano a comienzos de la década de los sesenta. La propuesta originaria e ideal de este modo es la posibilidad de registrar el mundo excluyendo cualquier tipo de intervención o control sobre lo representado por parte del cineasta.

En el modo participativo del documental la intervención del director se observa en forma de “mentor, participante, acusador o provocador en relación con los actores sociales” representados<sup>10</sup>. Podría decirse que el realizador actúa como agente catalizador<sup>11</sup> dentro de la narración, ya que su intervención explícita moviliza procesos de transformación en los sujetos y agentes sociales abordados, pero no necesariamente la interacción repercute de manera directa en su experiencia subjetiva y en su corporalidad<sup>12</sup>.

Es momento de plantear mi hipótesis: el cine directo principalmente en su vertiente observacional es la cualidad estética más relevante que revisten los discursos de no ficción en la Argentina de los últimos diez años. Para decirlo de otro modo: la tradición del documental nacional, esencialmente construida sobre el modelo del montaje de entrevistas y materiales de archivo, y de la persistencia de la voz de Dios (clásica o disimulada en la voz-yo del documental en primera persona), esto es, el documental expositivo, encuentra la reformulación más radical de los últimos tiempos, justamente, con la adopción cada vez más frontal y expresiva de otra tradición que, debido a las determinaciones del contexto sociopolítico anteriormente descriptas,

<sup>8</sup> Esta afirmación se encuentra en línea con los enunciados de María Luisa Ortega: “Mientras, en Estados Unidos, precisamente los sectores ligados a prácticas del cine militante y radical atacaban y huían del directo, del *cinéma vérité*, como de una peste que, bajo la apariencia de un estilo portaestandarte de valores liberales, no había hecho más que ejercer un cine tan acomodaticio y atrapado en las redes de la ideología burguesa como el de Hollywood. *El directo, como también afirmaban muchos de los cineastas latinoamericanos en este momento, era un lenguaje, un método, insuficientemente reflexivo, débil en sus capacidades para el análisis y la denuncia*” (las itálicas son nuestras). María Luisa Ortega, “Cine directo. Notas sobre un concepto”, en *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto*, -eds.- María Luisa Ortega y Noemí García (Madrid: T&B editores, 2008), 23.

<sup>9</sup> Bill Nichols, *La representación de la realidad* (Barcelona: Paidós, 1997).

<sup>10</sup> Bill Nichols, *La representación de la realidad* (Barcelona: Paidós, 1997), 32.

<sup>11</sup> Eric Barnouw, *El documental. Historia y estilos* (Barcelona: Gedisa, 2005).

<sup>12</sup> Uno de los primeros films que articula su discurso sobre formas precisas de la primera persona dentro del modo participativo de representación es *Crónica de un verano* (Edgar Morin y Jean Rouch, 1960). En este paradigmático documental, los realizadores colocan su cuerpo frente a la cámara y se cuestionan acerca de los modos a partir de los cuales mostrarán una determinada realidad social y los sujetos que en ella interaccionan. Los protocolos de negociación entre los cineastas y los testimoniantes son puestos en primer plano, funcionando los primeros como agentes catalizadores de las historias personales narradas por los segundos. Sin embargo, la transformación interna que los propios cineastas sufren a lo largo de la película es acotada.



solo en algunas obras de la historia del documental nacional tuvo la oportunidad de manifestarse<sup>13</sup>.

Con lo antedicho no señalo que los discursos del cine directo no hayan permeado una serie de films de las décadas de los ochenta y noventa. Algunas de las películas realizadas por el grupo Cine Ojo exploraron las potencias del directo como *Hospital Borda* (Carmen Guarini y Marcelo Céspedes, 1986), así como también lo hizo Carlos Echeverría en *Cuarentena: exilio y regreso* (1984). Paola Margulis estudia precisamente cómo algunas técnicas del cine directo fueron asimiladas y llevadas a la praxis por la comunidad de practicantes del cine documental en el período de la transición democrática en diálogo con las experiencias adquiridas en la televisión<sup>14</sup>. Javier Campo también dedica un capítulo de su reciente libro a las incursiones en la observación etnográfica de la no ficción nacional hasta la década de los noventa<sup>15</sup>. Sin embargo, desde mi punto de vista, la tendencia a la entrevista, los usos del comentario explicativo y del montaje de archivos fílmicos a modo ilustrativo se mantuvieron como la pauta dominante en la construcción de los discursos documentales hasta inicios del Siglo XXI.

El documental argentino, tras la explosión del cine de intervención política generado alrededor de la crisis social, política y económica de 2001 –el cual retomó algunas de las formas y muchos de los posicionamientos políticos de la tradición del documental político de los sesenta y setenta– experimenta un giro estético-subjetivo, que tiene su más claro exponente en un conjunto de películas narradas en primera persona por sus autores. Como ya lo he examinado en un texto anterior<sup>16</sup>, solo un sector de estas películas significó una transformación efectiva respecto de los modos explicativos de la realidad propuestos por el documental de la tradición. El repliegue hacia la experiencia subjetiva para narrar eventos traumáticos del pasado reciente fue la primera de las formas que produjo grietas sistemáticas en la autoridad epistémica del documental de la tradición. Ese proceso que comenzó con films como *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000), *La televisión y yo* (Andrés Di Tella, 2002) y *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) persiste actualmente en películas que exploran otras vetas de la historia personal de los realizadores, echando mano a diversas estrategias de representación como el reciclaje del archivo doméstico, el discurso confesional en primera persona y la etnografía del grupo familiar mediante filmaciones caseras. En esa órbita se hallan ciertos films no ficcionales de estos años como *Papirosen* (Gastón Solnicki, 2012) y *Carta a un padre* (Edgardo Cozarinsky, 2013).

Ahora bien, la otra cara de este fenómeno de subjetivación y repliegue hacia el yo del documental argentino se advierte en la expansión de los discursos del cine directo plasmados en múltiples producciones, sobre todo, desde los años 2005 y 2006. En otras palabras, si las obras anteriores descomponen los discursos autoritativos sobre el mundo por intermedio del relativismo que brinda toda expresión que se asume y explicita como subjetiva, otro conjunto de obras exhuman la tradición desplazada del directo para construir perspectivas de representación abiertas

<sup>13</sup> Para un estudio de las formas del directo en el cine de intervención política argentino de los sesenta y setenta, véase Mariano Mestman, “Testimonios obreros, imágenes de protesta. El directo en la encrucijada del cine militante argentino”, en *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto*, –eds. – María Luisa Ortega y Noemí García (Madrid, T&B editores: 2008).

<sup>14</sup> Paola Margulis, *De la formación a la institución. El documental audiovisual argentino en la transición democrática (1982-1990)* (Buenos Aires: Imago Mundi, 2014).

<sup>15</sup> Javier Campo, *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política* (Buenos Aires: Imago Mundi, 2012).

<sup>16</sup> Pablo Piedras, *El cine documental en primera persona* (Buenos Aires: Paidós, 2014).



en las que las potencias de lo real emergen en su viva densidad y complejidad<sup>17</sup>. En este proceso no solo es fundamental el rol que juegan las nuevas tecnologías digitales de registro audiovisual con el abaratamiento de los costos y la reducción del equipamiento derivados, sino la exploración estética que se realiza gracias a estas.

Vuelvo entonces sobre las palabras de María Luisa Ortega en relación con el surgimiento del directo en los años sesenta ya que considero que adquieren actualidad para describir algunas de las estrategias que se perciben en el documental argentino contemporáneo:

Las ligeras cámaras de los dotados filmmakers (...) seguían a los personajes como verdaderos hombres-cámara (...) registraban con incesantes y azarosos movimientos sus gestos y acciones, enfocaban y reenfoocaban guiados por la respuesta inmediata ante lo que les rodeaba, y, liberados de las supuestas reglas de la puesta en escena cinematográfica, la escala de los planos se ponía al servicio de la experiencia vivida, pasando de primerísimos planos a planos muy amplios sin solución de continuidad (...), mientras los encuadres y los insertos vulneraban igualmente los parámetros del punto de vista del cine clásico<sup>18</sup>.

En esta línea, aunque con las modulaciones de una puesta en escena más controlada, se hallan, entre otros films, *Copacabana* (Martín Rejtman, 2006), *Hacerme feriante* (Julián D'Angiolillo, 2010) y *El ojo del tiburón* (Alejo Hoijman, 2012).

## LAS DOS PUNTAS DE LA OBSERVACIÓN

Quiero detenerme en el funcionamiento del modo observacional en dos documentales en los que el directo es adoptado de forma absolutamente diversa: *El etnógrafo* (Ulises Rosell, 2012) y *La toma* (Sandra Gugliotta, 2013).

La primera película se concentra en la historia del antropólogo inglés John Palmer, quien se instaló en el Chaco Salteño en los años setenta, con el inicial propósito de efectuar el trabajo de campo sobre la cultura wichí para obtener su doctorado en Oxford. Actualmente Palmer convive con su joven mujer wichí Tojueia con quien tuvo cinco hijos y es asesor legal de la comunidad Lapacho Mocho. El documental registra esencialmente las actividades de Palmer para intervenir en dos conflictos actuales: en primer lugar, la situación judicial de Qa'tu, hombre wichí que se encontraba preso hace cinco años acusado de abusar y embarazar a Estela, una de las hijas de su mujer Teodora<sup>19</sup>; en segundo lugar, la creciente ocupación y desmonte de tierras de la

<sup>17</sup> De acuerdo con Carl Plantinga, la perspectiva abierta es aquella que caracteriza las representaciones dotadas de una acotada autoridad epistémica en relación con el mundo figurado. Esta perspectiva del discurso documental es más reticente a impartir conocimiento certero sobre lo profilmico, adquiriendo funciones observacionales y exploratorias, antes que explicativas y expositivas. Según Plantinga, dicha enunciación tiene afinidades con las narraciones del cine de arte, dado que propone “una concepción del mundo distintiva, en la cual la realidad es incognoscible, los sujetos inefables, y los eventos se suceden unos tras otros sin resolución posible”. Carl Plantinga, *Rhetoric and representation in nonfiction film* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 108.

<sup>18</sup> María Luisa Ortega, "Cine directo. Notas sobre un concepto", en *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto*, -eds.- María Luisa Ortega y Noemí García (Madrid: T&B editores, 2008), 18.

<sup>19</sup> Tanto el caso de Estela Tejerina como la representación que de este realiza el film de Rosell y un programa del canal Encuentro han sido motivo de múltiples cuestionamientos. Véase en este sentido el ejemplar artículo de Mónica Tarducci, “Abusos, mentiras y videos. A propósito de la niña wichí”, *Boletín de antropología y educación*, Año 4, N° 5 (2013): 7-15.



comunidad por parte de empresas multinacionales dedicadas a la industria petrolera y a los agronegocios.

El film de Sandra Gugliotta sigue los avatares de la toma del colegio Nicolás Avellaneda durante el año 2010, cuando una serie de medidas similares fue adoptada por diversos colegios secundarios de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires para reclamar por las paupérrimas condiciones edilicias de los establecimientos. En esta obra se registran tres momentos que podrían constituir un relato clásico: las discusiones y tensiones previas a la toma del colegio, los días de la toma propiamente dicha y la recomposición de las clases tras la lucha. El foco de la narración se coloca principalmente en cuatro personajes: tres estudiantes que desde sus espacios políticos intervienen en la toma (Mariana, Roberta y Melisa) y el Sr. Vázquez, vicerrector del turno tarde y uno de los actores decisivos para proyectar el posicionamiento de las autoridades de la institución.

Considero interesante comparar estos dos films precisamente porque sus temáticas son absolutamente diferentes pero ambos comparten, además de la cercanía temporal en su realización, un conjunto de pautas que los inscribe en el espectro estético diverso que el cine directo ha manifestado durante los últimos años. Ya fuera en el norte del país o en pleno centro de la ciudad ambos documentales se dedican a observar durante un período temporal acotado el devenir de comunidades cerradas: la comunidad wichí –con especial atención a la familia Tejerina– en Lapacho Mocho, Salta y el colegio Nicolás Avellaneda ubicado en el barrio de Palermo de la ciudad de Buenos Aires. La cámara tiende a invisibilizarse, adoptando una observación participativa en *El etnógrafo* y no participativa en *La toma*. Asimismo, los realizadores omiten –lo cual se agradece– la expresión de su “voz yo” en la diégesis. Mientras en el film de Rosell la voz narrativa es asignada al protagonista y mediador enunciativo (John Palmer, el etnógrafo del título), en el film de Gugliotta la voz del sujeto de la enunciación se introduce por medio de los carteles que demarcan los capítulos en los cuales se organiza el relato y en el *racconto* escrito de la trayectoria posterior a la toma de los protagonistas una vez finalizado el film.

En las dos películas se recupera uno de los principios básicos del documental social de la tradición: visibilizar a sectores de la sociedad que, si bien no carecen de imagen como en otros períodos del documental nacional, su imagen presente ha sido construida, tipificada y utilizada, con fines más bien espurios, por la televisión y los medios masivos de comunicación. Me refiero a las comunidades indígenas y a los estudiantes secundarios en proceso de participación y lucha política. Por otra parte, los films se concentran en el presente, casi no acuden al flashback y el pasado irrumpe en tanto memorias actualizadas en tiempo presente a través de la mediación cinematográfica: las luchas por la tierra y por el reconocimiento de la comunidad wichí por parte del Estado, la recapitulación de la historia de vida de Palmer a través de su relato en off; las tomas precedentes de colegios realizadas durante la gestión del Pro (encabezada esta por el entonces jefe de gobierno y hoy presidente de la nación Mauricio Macri) en la ciudad de Buenos Aires, y la pugna de la comunidad educativa con el objeto de lograr condiciones infraestructurales básicas para los ámbitos públicos de enseñanza.

No obstante, aquí se acaban las confluencias y es necesario señalar que las dos obras asimilan la observación documental en sentidos opuestos. *El etnógrafo* construye su narrativa a través de una puesta en escena en la que confluyen dos recursos en apariencia antitéticos: el control absoluto y la no intervención. Hablo de control porque todo el relato está organizado como si de una ficción se tratase, cuidando cada detalle de la estructuración de los planos, el espectro cromático de la fotografía, la denegación de la mirada a cámara y el uso dramático de



los insertos musicales. La no intervención se verifica en la omisión del modelo de la entrevista y en el permanente estado de observación no participativa en el que se encuentra la cámara. *La toma*, en cambio, a la estela de propuestas como la de Fred Wiseman<sup>20</sup>, tiende a disimular la cámara en cada una de sus secuencias dejando transcurrir largas escenas en las que la comunidad educativa –y sobre todo los estudiantes– discute cómo llevar adelante sus medidas de fuerza. Si bien la protagonista es la institución, la perspectiva observacional del film prioriza la representación de algunos personajes en detrimento de otros, hilando sutilmente una trama en la que progresivamente se reconocen las afinidades y las tensiones entre el cuerpo docente (principalmente el vicerrector) y las estudiantes (principalmente las tres líderes vinculadas con el centro de estudiantes).

### SOBRE EL DIRECTO Y SUS IM(POSIBILIDADES)

Desde el inicio del relato, *El etnógrafo* brinda pautas precisas sobre la mirada dominante que se expresa en el documental: la voz en off de John Palmer, en inglés, sitúa y contextualiza el lugar de la acción (Lapacho Mocho) y a los protagonistas (la familia Tejerina, el propio etnógrafo). El título del film señala la ambigüedad del punto de vista de Rosell. El etnógrafo es el gran mediador, a través de sus ojos y de su perspectiva se conocerá a la comunidad wichí pero también, el cineasta, dada su identificación con John Palmer, se convertirá en un etnógrafo, asumiendo para sí las limitaciones de la mirada de alguien que si bien convive desde hace décadas con la comunidad y habla su idioma, nunca formará parte integral de ella. La observación de la cámara característica del cine directo otorga las pistas: la desconfianza inscripta en la mirada de las mujeres, los gestos de incredulidad y de hastío de los hombres. Por si estos elementos no fuesen lo suficientemente claros, Rosell se ocupa de introducir en la narración el metraje en el cual una de las mujeres wichí, cuando el etnógrafo ha salido de la habituación, señala: “Las palabras nuestras se quedan en la grabación. Como en la radio. Cómo puede ser que nos vean adentro. Se van a ver mis dientes. ¿Y si alguno de ellos nos da por el culo?”. Este parlamento explicita la conciencia que las protagonistas tienen respecto de la presencia y de la acción del dispositivo cinematográfico –vale decir, la asimetría de poder entre quien filma y quien es filmado– y, también, en relación con los espectadores, es un recurso de reflexividad mediante el cual se comunica las limitaciones que tiene el pacto establecido entre el cineasta y los actores sociales representados.

La dualidad entre pertenecer y no pertenecer a la comunidad se expresa en la puesta en escena de Rosell, quien se asume implícitamente como miembro del segundo grupo y adopta un punto de vista exógeno, cuyo único coto de pertenencia es el emparejamiento con la figura de Palmer. En cada una de las secuencias del film el espectador visualiza los desplazamientos del etnógrafo: sus conversaciones con la familia Tejerina y con la familia de Qa'tu, sus expediciones a las tierras ocupadas, el acontecer doméstico junto con su mujer y sus hijos. Asimismo, cuando Palmer está ausente de la imagen, son sus intereses los que dirigen aquello que la cámara muestra. El etnógrafo es el único que tiene la potestad de narrar en off su propia vida y quien en dos breves pasajes brinda una suerte de entrevista a cámara. Finalmente –y este es quizás uno de

---

<sup>20</sup> Vale recordar que Frederick Wiseman, uno de los padres del cine directo estadounidense aun en actividad realizó una obra emblemática sobre la institución escolar, *High School* (1968), que después tendría una suerte de secuela. La película de Gugliotta, si bien tiende a enfatizar más los sentidos políticos del relato, recupera el doble foco que Wiseman colocaba, por un lado, en las expresiones y disposiciones de los estudiantes y, por el otro, en la institución educativa como portadora de un conjunto de valores y prácticas convencionalizadas.



los caracteres más notorios—, la opacidad y el tono crepuscular del documental solo pierden intensidad en aquellas escenas en las que Palmer disfruta de la vida familiar y que en dos ocasiones Rosell enmarca: con una puesta de sol, o con el ascenso de la música extradiégica, cuando el etnógrafo junto con su mujer e hijos se bañan en las aguas del río en Pilcomayo.

El entrecruzamiento del registro directo de las actividades de los wichís y de Palmer, con el diseño de una puesta en escena muy sofisticada en la cual la(s) cámara(s) siempre se halla(n) en el sitio privilegiado para capturar la acción dramática, sumados al cuidado fotográfico de la luz y la paleta cromática manifiestan una tensión estética que ubica el discurso del directo en franco conflicto con un planteamiento que es propio de los documentales organizados sobre la base de reconstrucciones dramáticas. La potencia expresiva del modo observacional para obtener revelaciones inesperadas de la realidad —véase el conflicto por la ocupación de las tierras con la empresa contratista de los capitales chinos— se asocia a la imposibilidad misma de la pertenencia al colectivo que se materializa en el estricto control de todos los parámetros del rodaje que se percibe en cada una de las secuencias de la obra.

*La toma*, en cambio, manifiesta a través de su puesta en escena una idea del directo en la que la cámara y la enunciación del punto de vista de la realizadora se minimizan para que la expresión del entorno adquiera mayor brío y la impronta de los hechos registrados destaque su vitalidad. Si en *El etnógrafo* las formas observacionales se organizaban para devolver una imagen de la situación de Palmer y la comunidad de Lapacho Mocho en el momento de la producción, aquí la filmación no pretende registrar la cotidianidad del colegio durante el período lectivo regular, sino las vicisitudes que se suscitan en un proceso de conmoción institucional. En una de las modalidades más recurrentes del directo, el dispositivo fílmico se instala en un espacio en el cual se prevé un proceso de crisis, con el objeto de observar la “interrupción de la normalidad” que constituye un *acontecimiento*. Esta noción de Alain Badiou resulta particularmente eficaz para explicar el tipo de fenómeno que se desata en una toma: el surgimiento de una ruptura del orden establecido da cuenta del trasfondo invisibilizado que se encubre en una determinada situación<sup>21</sup>. El acontecimiento, en tanto “singularidad universal”, se manifiesta súbitamente, para señalar en este caso el malestar inherente a una mirada neoliberal de la política educativa y las consecuencias que esta tiene hacia el futuro. La toma es un acontecimiento en su doble acepción. Política, en tanto desmonta la lógica mercantilista que una cierta concepción del Estado asume respecto de la educación; estética, en tanto ese lapso de tiempo entre que se enciende y apaga la cámara captura los gestos y las acciones irrepetibles de unos sujetos en un escenario de conflicto que conmueve sus parámetros habituales de comportamiento.

En esta forma del directo el montaje tiende a no ocultar aquellas señas que develan la improvisación y el quebranto del punto de vista privilegiado para registrar la acción. Las que podrían ser consideradas “desprolijidades” del rodaje se incorporan a la narración como huellas significantes del acontecimiento: son comunes en este film las correcciones del encuadre, las pérdidas parciales del foco, el temblor en los movimientos de la cámara, etcétera. El dispositivo audiovisual pareciera contaminarse de la inestabilidad en la que la institución retratada se halla inmersa.

La adopción de la modalidad observacional, no obstante, habilita a que la cineasta intervenga “comentado” los fenómenos representados o, implícitamente, posicionándose respecto de la situación abordada. *La toma* provee dos ejemplos significativos de la implicación autoral en un tipo de cine que, al menos en sus enunciados programáticos, promete una representación de la realidad de subjetividad acotada. En la primera alocución del vicerrector frente a los estudiantes,

<sup>21</sup> Alain Badiou, *El ser y el acontecimiento* (Buenos Aires: Manantial, 1999).



el montaje alterna planos medios del Sr. Vázquez (cuyo tono de voz tiende indefectiblemente a subrayar su lugar de mando) con planos cortos de estudiantes que dejan ver en sus gestos de desinterés, aburrimiento o desidia respecto de la figura que representa la autoridad en el ámbito escolar. En la siguiente secuencia, antes del intertítulo “La organización”, un plano muestra el pizarrón de un aula que se encuentra roto en su parte derecha. Posteriormente se nos presenta la primera toma en exteriores, en la que se encuadra la fachada del colegio. El característico cartel amarillo de la gestión de Mauricio Macri como jefe de gobierno de la ciudad, cuyo eslogan reza “Haciendo Buenos Aires”, también está averiado en la misma zona que el pizarrón. El plano siguiente re-encuadra de manera cercana la inscripción del nombre de la institución ubicada en el frente del edificio “Colegio Nacional Nicolás Avellaneda”. Desprovisto de voces explicativas, de entrevistas de denuncia o de títulos explícitos, los usos del montaje en la organización de los materiales del directo ofrecen la posibilidad de señalar la perversidad política de un gobierno y su concepción de la educación pública.

### CONCLUSIÓN

Tras llamar la atención sobre el retorno del cine directo en los discursos documentales contemporáneos en la Argentina, he intentado explorar, sobre la base del análisis de *El etnógrafo* y *La toma*, dos formas posibles en las que el directo permea en relatos con asuntos y propuestas estéticas disímiles. Los usos del directo se resignifican y adquieren nuevos valores en una coyuntura en la que los documentales no necesariamente basculan entre la urgencia política y los fines contra-informativos. En una época caracterizada por las narraciones audiovisuales cortas y fragmentarias circulantes en diversas redes sociales y por el imperio de los medios masivos de comunicación concentrados respecto de las formas aceptables de representar actores sociales marginalizados y/o subalternos, me atrevería a sostener que la mirada política de las obras examinadas se cimienta en su gestión de la temporalidad narrativa.

Su gesto político radica justamente en la observación paciente de estos actores sociales. Sus cuerpos y sus voces no solo adquieren visibilidad, sino que están dotados, mediante el uso del directo, de un peso específico y de una duración prolongada, que suele estar negada en los medios masivos de comunicación. Si el cine hegemónico, como señala Georges Didi-Huberman<sup>22</sup>, ha tendido a mostrar los pueblos en tanto meros figurantes o como sujetos sin atributos y la condición de exposición de estos no remite a su representación y visibilidad, sino a la amenaza y al riesgo de perder toda representación política y estética, entonces este retorno del directo a los discursos de lo real reviste en el contexto actual una politicidad inesperada.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BADIOU, Alain. 1999. *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial.  
 BARNOUW, Eric. 2005. *El documental. Historia y estilos*. Barcelona: Gedisa.  
 CAMPO, Javier. 2012. *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*. Buenos Aires: Imago Mundi.  
 DIDI-HUBERMAN, Georges. 2014. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.

<sup>22</sup> Georges Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (Buenos Aires: Manantial, 2014).



- MARGULIS, Paola. 2014. *De la formación a la institución. El documental audiovisual argentino en la transición democrática (1982-1990)*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- NICHOLS, Bill. 1997. *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- ORTEGA, María Luisa. 2008. "Cine directo. Notas sobre un concepto", en *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto*, Eds. María Luisa Ortega y Noemí García. Madrid: T&B editores.
- ORTEGA, María Luisa. 2005. "Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación", en *Documental y vanguardia*, -eds.- Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán. Madrid: Cátedra.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio. 2003. "Introducción", en *Cine documental en América Latina*, -ed.- Paulo Antonio Paranaguá. Madrid: Cátedra.
- PIEDRAS, Pablo. *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.
- PLANTINGA, Carl. 1997. *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- TARUDUCCI, Mónica. 2013. "Abusos, mentiras y videos. A propósito de la niña wichi", *Boletín de antropología y educación*, Año 4, Nº 5 (2013): 7-15.
- WILLIAMS, Raymond. 2009. *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- WINSTON, Brian. 2008. *Claiming the real II. Documentary: Grierson and Beyond*. London: Palgrave MacMillan.

