

# Modos de explicar el mundo histórico en documentales argentinos de las últimas décadas<sup>1</sup>

Por Pablo Piedras<sup>□</sup>

(CONICET- UBA)

## Resumen

El artículo examina las transformaciones en los sistemas explicativos del mundo histórico ocurridas en el documental argentino de los últimos veinticinco años. Para tal fin se retoman una serie de documentales representativos de la forma de abordar la historia pública en los años ochenta y noventa, para concluir con el cambio de paradigma historiográfico registrado en los modos de representación de tres documentales en primera persona contemporáneos: *Un tal Ragone, deconstruyendo a Pa* (Vanessa Ragone, 2002), *El tiempo y la sangre* (Alejandra Almirón, 2004) y *Un pogrom en Buenos Aires* (Herman Szwarcbart, 2007). Resignificando la lectura del pasado a través de la propia subjetividad de los realizadores, el nuevo documental encuentra verdades parciales, tentativas y provisorias, pero profundamente encarnadas y operativas para la construcción de una memoria cercana que transite de lo individual a lo colectivo, constituyendo así un espacio privilegiado para la expresión de nuevas identidades.

Palabras clave: Documental- Argentina- Historia- Modo de representación- Historiografía

## Summary

This article examines the transformations of the historical world's explanatory systems as they occur in Argentine documentary film during the last twenty-five years. To this end, we will consider a series of documentaries that are representative of the ways in which the

---

<sup>1</sup> Una versión previa de este texto fue presentada como ponencia en el XIII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad de Santiago de Compostela, 10, 11 y 12 de marzo de 2011. Una versión ampliada conforma el Capítulo IV de nuestra tesis doctoral. Véase Piedras, P. (2011) *Las formas de la primera persona en el cine documental argentino contemporáneo*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, inédita.

<sup>□</sup> Es licenciado en Artes Combinadas (UBA) y becario doctoral del CONICET con un proyecto sobre cine documental argentino contemporáneo. Actualmente codirige el grupo de investigación ClyNE especializado en el estudio del cine latinoamericano. Publicó diversos artículos sobre cine latinoamericano; es coautor, entre otros, de los libros *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano* y *Páginas de cine*. Es coautor y editor, junto a Ana Laura Lusnich, del libro *Una historia del cine político y social en Argentina (1896 – 2009) Volumen I y II*. Desde 2006 se desempeña como docente de la cátedra "Historia del cine latinoamericano y argentino" (Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Es codirector de la revista académica electrónica "Cine Documental", <http://revista.cinedocumental.com.ar>.

public history of the eighties and nineties was handled, concluding with the change of the historiographic paradigm evidenced in the modes of representation of three contemporary first-person documentaries: *Un tal Ragone, deconstruyendo a Pa* (Vanessa Ragone, 2002), *El tiempo y la sangre* (Alejandra Almirón, 2004) and *Un pogrom en Buenos Aires* (Herman Szwarcbart, 2007). By redefining the reading of the past through the filmmakers' own subjectivity, such new documentaries find truths that are partial, tentative and provisional, but also profoundly embodied and functional for the construction of a closer, warmer memory that moves from the individual realm to that of the collective, finding a privileged space for the expression of new identities.

Key words: Documentary - Argentina - History - Way of representation - Historiography

## I.

Desde mediados de la década de los noventa el documental argentino ha iniciado un proceso de subjetivación, perceptible en sus discursos, representaciones y prácticas. Dicho fenómeno dista de ser excepcional y uniforme. La creciente presencia de narrativas en primera persona dentro de las prácticas documentales es un hecho observable en un sector del documental latinoamericano desde los noventa y en el territorio documental europeo y norteamericano desde las décadas de los sesenta y setenta.<sup>2</sup> Asimismo, el desarrollo de narrativas subjetivas en el cine documental argentino, si bien es una corriente en franca expansión desde el año 2003 —año bisagra en el que se produce el estreno de *Los rubios*, de Albertina Carri—, ha adoptado diferentes modulaciones marcadas por la dialéctica entre tendencias cinematográficas locales; procesos históricos, culturales, políticos y sociales nacionales; e influencias de modelos narrativos y representacionales extranjeros. En otras palabras, se trata de un fenómeno heterogéneo, complejo y a veces contradictorio en sus diversas expresiones y variantes, que permanece vigente hasta la fecha. Así lo demuestran los recientes estrenos de *Viaje sentimental* (Verónica Chen, 2010), *Apuntes para una biografía imaginaria* (Edgardo Cozarinsky, 2010) y *Familia tipo* (Cecilia Priego, 2009).

El documental ha sido definido como "discurso de sobriedad"<sup>3</sup> por su estrecho vínculo con disciplinas que habitualmente han construido sus saberes con pretensiones de cientificismo, racionalidad, sistematicidad y objetividad, como la economía, la historia, la sociología y la antropología. Durante el siglo xx se ha convertido en un vehículo privilegiado al que diversos cineastas e instituciones han acudido para explicar el mundo, la historia y las múltiples circunstancias que hacen a la vida y al desarrollo de los hombres y de las sociedades en las cuales estos se inscriben y relacionan. A pesar de su emparejamiento con los discursos de sobriedad, el estatus epistémico del documental ha estado tensionado desde su mismo nacimiento debido a sus dimensiones artísticas y estéticas. Los derroteros de las vanguardias cinematográficas históricas y sus recurrentes incursiones en el ámbito de la no ficción revelan quizás el límite, la frontera, de un territorio discursivo en constante redefinición y transformación. Michael Renov explicita los presupuestos filosóficos e históricos alrededor de los cuales se han generado estos debates al indicar:

El enfrentamiento entre "verdad" y "belleza" es producto de un lamentable dualismo (occidental) que responde a la escisión entre ciencia y arte, mente y cuerpo. Raymond Williams ubica el endurecimiento de la distinción arte/ciencia en el siglo xviii, momento en el cual la *experiencia* ("sentimiento" y "vida interna") comenzó a ser definida como contraria a la *experimentación*. La explicación de

<sup>2</sup> Esta periodización, como cualquier otra, es también una generalización y apunta a subrayar las tendencias sistemáticas. La enunciación subjetiva en el documental latinoamericano registra casos desde comienzos de la década de los setenta. Por mencionar solo algunos ejemplos: *Single* (Alberto Yacellini, 1970), *Reflexiones de un salvaje* (Gerardo Vallejo, 1978) y *Diario inacabado* (Marilú Mallet, 1982).

<sup>3</sup> Nichols, B. (1997) *La representación de la realidad*, trad. Josetxo Cerdán, Barcelona: Paidós.

Hans Richter del desarrollo cinematográfico ofrece una ilustración de los efectos de este supuesto binarismo y su contribución a una clase de documental anti-estético: "Se hizo claro que un hecho no siguió siendo un 'hecho' si apareció bajo una luz demasiado hermosa. El énfasis corrido, dado que una imagen 'bella' no podría haber sido normalmente obtenida *salvo a expensas de su cercanía a la realidad*. Algo esencial debía ser suprimido para proveer una apariencia bella".<sup>4</sup>

Los avatares del cine documental desde las décadas de los sesenta y setenta ubican en el centro de la escena la crisis de este dualismo. El denominado "giro lingüístico", acaecido en los sesenta a partir del auge de la semiótica, del psicoanálisis lacaniano y de las nuevas escuelas historiográficas, antropológicas y sociológicas inscriptas en el estructuralismo y en el posestructuralismo, y el posterior "giro subjetivo" de los discursos artísticos y de las ciencias sociales transformaron el campo artístico y cultural. El terreno del cine documental fue particularmente sensible a estos sismos, quizá por su originaria identidad proveniente de la intersección entre arte y ciencia. La reflexividad y la performatividad, definidas por Bill Nichols como modalidades de representación documental,<sup>5</sup> pero observadas consensualmente por diferentes estudiosos —aunque sus concepciones acerca de ellas puedan variar sustancialmente de acuerdo con sus posicionamientos disciplinarios y teóricos—,<sup>6</sup> son los nuevos modos discursivos y representacionales que se hacen eco de los giros mencionados. Claramente este no es un proceso lineal, sino que cuenta con mestizajes, hibridaciones y persistencias de otros modos de representación, a la vez que ambas modalidades —la reflexiva y la performativa— ya habían tenido sus primeros desarrollos en la experiencia de las vanguardias de los años veinte, con cineastas de la talla de Dziga Vertov, Jean Vigo y Hans Richter, entre otros.<sup>7</sup> Sin embargo, no sería desacertado concluir que gran parte de las obras más arriesgadas y sugestivas del cine documental

<sup>4</sup> Renov, M. (1993) 'The poetics of documentary', en M. Renov (ed.), *Theorizing Documentary*. Routledge: Londres. Traducción de Soledad Pardo, en *Revista Cine Documental*/Nº 1, Primer Semestre 2010. Disponible en <http://www.revista.cinedocumental.com.ar>.

<sup>5</sup> Para Bill Nichols, "la representación del mundo histórico se convierte, en sí misma, en el tema de meditación cinematográfica de la modalidad reflexiva" (93). Esta modalidad se concentra en el encuentro entre el realizador y espectador, antes que entre el realizador y los sujetos a ser representados. En este sentido, "tiene una actitud menos ingenua y más desconfiada con respecto a las posibilidades de comunicación y expresión que otras modalidades dan por sentadas" (97). Véase Nichols, B. (1997), *op. cit.*. Años después de definir la modalidad reflexiva, Nichols señala que dentro de esta hay otra modalidad con identidad propia, más afín a las formas que adopta el documental internacional en los noventa. La modalidad performativa intenta distraer la atención del receptor de los aspectos referenciales del discurso documental. De esta manera, promueve los aspectos subjetivos de un discurso tradicionalmente objetivo y pone el foco en las cualidades evocativas del discurso y no en su representacionalismo. Véase Nichols, B. (2006) 'El documental performativo', en Sichel B. (comp.), *Postverité*. Murcia: Centro Párraga, pp. 197-221.

<sup>6</sup> Stella Bruzzi define la performatividad en el documental de manera diversa a la de Bill Nichols. La autora retoma el concepto de teóricos como Judith Butler y John L. Austin, pensando los enunciados performativos como aquellos que al mismo tiempo que describen, ejecutan una acción. En esta línea, los documentales performativos son para Bruzzi aquellos que reconocen y hacen explícita la actuación detrás y delante de la cámara (ya sea del realizador o de los sujetos sociales que participan en la obra) (pp. 224-228). La caracterización que Bruzzi efectúa del documental performativo se acerca a lo que Nichols considera reflexividad, ya que la primera indica que los documentales performativos subrayan la construcción y los artificios que rigen en una película de no ficción. Véase Bruzzi, S. (2006) 'El documental performativo', en Sichel B. (comp.), *Postverité*. Murcia: Centro Párraga, pp. 223-264. Michael Renov, por su parte, concentra sus estudios en las prácticas autobiográficas desde una perspectiva afín al deconstruccionismo. En estas prácticas se condensan elementos formales de las modalidades reflexiva y performativa, al punto que el deslinde entre ambas modalidades se vuelve poco operativo. Para el autor estadounidense, el género autobiográfico es un agente que renueva el concepto clásico de cine documental como discurso de sobriedad, al punto de sostener que "las verdades privadas y las realidades internas han llegado a ser el asunto del documental tanto como las problemáticas públicas". Véase Renov, M. (2008) 'First-person films. Some theses on self-inscription', en Austin, T. & de Jong, W. (eds.), *Rethinking documentaries. New perspectives, new practices*. Maidenhead: Open University Press, pp. 39-50.

<sup>7</sup> De hecho, Stella Bruzzi (2006, *op. cit.*, p. 226) sostiene que el modo performativo *es una línea fundante* de la tradición del documental desde sus inicios, que ha sido relegada debido a la institucionalización del cine de no ficción.

de las últimas décadas se ha construido sobre la base de estos modos de representación, derivando con frecuencia en un terreno como el del film-ensayo (concepto esquivo por su elasticidad y extensión).<sup>8</sup>

Esta introducción histórica y teórica intenta dar cuenta de una situación —la circulación internacional de formas y modelos de representación— que encuentra continuidades y divergencias con la producción documental argentina. La progresiva globalización del audiovisual a partir del avance de las técnicas videográficas y digitales, y la multiplicación de canales alternativos de distribución y exhibición quizá sean algunas de las razones que explican cierta transnacionalización del documental, observada por autores como Laura Rascaroli. Refiriéndose al film-ensayo —pero también al cine documental contemporáneo— la autora señala que este es un cine del presente,

[...] porque es la expresión de una imaginación transnacional, una que es más pertinente a nuestro actual interés por los fenómenos fílmicos que van más allá de las fronteras nacionales, y que más fielmente describen nuevas y amplias formas de identificación intercultural [...] es transnacional porque es el cine de realizadores internacionales que experimentan y exploran nuevos territorios programáticamente, no solamente espaciales, sino existenciales, afectivos, estéticos, comunicativos y políticos. La ausencia de reglas en este campo significa que los directores del film ensayo dialogan entre ellos antes que con prácticas nacionales y genéricas establecidas.<sup>9</sup>

El presente trabajo se organiza sobre la idea de que el cine documental argentino contemporáneo solo asimila parcialmente la transnacionalización de los modos de expresión y representación, ya que estos se encuentran indefectiblemente desplazados y transformados por el desarrollo de las formas documentales vernáculas y el contexto histórico, político y cultural nacional posterior al año 1983. Las condiciones de represión, persecución y tortura durante el gobierno de facto (1976-1983) produjeron un virtual silenciamiento del cine documental independiente, percibiéndose un notorio resurgimiento de este tipo de cine tras la apertura democrática. Con todo, las necesidades y urgencias de la hora promovieron durante la década de los ochenta y buena parte de los noventa un desfase y mutación respecto de las nuevas formas discursivas perceptibles en los circuitos internacionales. Las producciones documentales del nuevo siglo parecen ser más receptivas a las tendencias del documental extranjero pero continúan mostrando la impronta de un cine signado por la historia política del país. El persistente peso del referente histórico incluso en las obras más performativas, autobiográficas y experimentales del documental en primera persona de los últimos años es fruto de este proceso de originalidad y mimesis respecto de los modelos de representación del documental internacional.

## II.

### Ordenar los vestigios del pasado: la narración de la historia en el documental argentino de los ochenta y noventa

Las relaciones entre cine documental e historia resultan particularmente fructíferas durante las décadas de los ochenta y noventa. Por un lado, el pasado reciente —la resistencia peronista, la militancia de los setenta, los años oscuros de la dictadura militar— es el tópico regular de la mayor parte de las obras que se producen durante el período. Por el otro, el documental comparte con ciertas

<sup>8</sup> Un amplio debate sobre esta categoría puede encontrarse en Weinrichter, A. (ed.) (2007) *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Festival Internacional de Cine Documental de Navarra.

<sup>9</sup> Rascaroli, L. (2009) *The personal camera*. London: Wallflower Press.

perspectivas historiográficas los sistemas explicativos de lo real y las formas de organizar narrativamente el pasado. Se trata entonces de vínculos que exceden lo inmediatamente temático y que imbrican las formas cinematográficas y los modos en que estas se refieren a los sucesos históricos. Durante estos años, el documentalista pasa a ocupar un papel más importante en la vida pública. Además de cineasta, se desenvuelve como historiador e intelectual e impulsa visiones del pasado a través de relatos audiovisuales de no ficción. Alejandro Cattaruzza indica precisamente que en las últimas décadas del siglo XX se percibe un desdibujamiento del papel del historiador como intelectual en relación con la esfera pública en la Argentina, función que comienza a ser desempeñada por otros agentes de la cultura letrada como literatos, filósofos, periodistas, maestros, partidos políticos y —agregamos nosotros— cineastas.<sup>10</sup>

*La República perdida* y *La República perdida II* (Miguel Pérez, 1983 y 1986) y *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1987) son documentales faro para comprender los modos de representar el pasado durante la década de los ochenta. Un núcleo de diferencias separa estas obras. Los dos primeros son documentales de carácter institucional que tienen su origen en un proyecto de un sector de la Unión Cívica Radical interesado en difundir una determinada mirada de la historia argentina meses antes de las elecciones democráticas y dos años después de haber ascendido al poder Raúl Alfonsín, respectivamente. La obra de Echeverría es una producción independiente, rodada en 16 mm., cuya mirada crítica y cuestionadora no solo apunta hacia la dictadura militar reciente sino hacia las políticas públicas del gobierno radical y hacia las huellas del sistema represivo en la sociedad de la época.<sup>11</sup> A la masividad inédita de espectadores que obtuvo *La República perdida* se contraponen la casi invisibilidad de *Juan...*, convertida en contraseña de los pocos que pudieron apreciarla en su momento en cineclubs y circuitos alternativos. El film de Echeverría fue revalorado durante la última década a partir de sucesivas proyecciones en instituciones públicas y privadas y de su difusión en Canal 7. Las diferencias también son apreciables en sus modos de representación. Mientras que la película de Miguel Pérez adopta el formato de un documental de montaje expositivo<sup>12</sup> —articulado casi integralmente por imágenes de archivo y una voz *over* omnिए explicativa—, la obra de Echeverría se adelanta considerablemente a su tiempo a través del estilo reflexivo desde el que da cuenta de su proceso de investigación, de la performatividad constante del periodista (Esteban Buch) que lleva adelante la investigación y del uso de las entrevistas como herramienta privilegiada para develar y denunciar la trama terrorista responsable del secuestro y desaparición del estudiante Juan Herman.

Desde el punto de vista historiográfico, ambos films confían en que es posible acceder al pasado a partir de la investigación histórica y del acercamiento a lo real, ya sea trabajando con material de archivo, con testimonios o con recursos que pertenecen a la retórica del discurso directo. En consecuencia, poseen una predisposición positiva respecto a las respuestas que puede brindar el abordaje del referente histórico/social/político para el presente. Asimismo comparten una noción del tiempo unilineal, plasmada en la organización narrativa causal de los hechos, adoptando perspectivas de análisis que se abren desde lo estrictamente político hacia lo sociológico. En síntesis, ambos films adhieren a una concepción historiográfica moderna abierta a los aportes de las ciencias sociales, pero con la convicción de la existencia de una historia dotada de continuidad y direccionalidad que es factible desbrozar.<sup>13</sup> Se ubican

<sup>10</sup> Cattaruzza, A. (2003) 'Por una historia de la historia', en Cattaruzza A. & Eujanian A., *Políticas de la historia*. Buenos Aires - Madrid: Alianza, p. 205.

<sup>11</sup> Si bien no es el objeto de este ensayo, cabe indicar que las marcadas diferencias de signo político e ideológico de ambos documentales también se hallan en el señalamiento de los responsables que cada uno efectúa. En el film de Echeverría, el foco no solo se coloca en el poder militar sino en las complicidades de las capas medias y altas de la sociedad civil y en el rol de los partidos políticos.

<sup>12</sup> Solo parcialmente podríamos caracterizar el documental de Miguel Pérez —montajista de profesión— como un film de montaje o *compilation film*, dado que el modo autoritativo de la voz *over* subraya el carácter ilustrativo con fines de legitimación factual que ocupa el archivo. Asimismo, también debe tenerse en cuenta que en *La República perdida II* se incluyen algunas entrevistas.

<sup>13</sup> De acuerdo con el historiador Georg G. Iggers, las tendencias historiográficas modernas que se consolidaron hasta mediados del siglo XX transformaron la narración histórica decimonónica orientada a los hechos, adoptando metodologías y enfoques provenientes de las ciencias sociales.

estructuralmente en un paradigma positivista apoyado en una forma de narrativizar el pasado como sucesión de hechos objetivables. En convergencia con este posicionamiento optimista hacia el acceso al pasado y hacia las formulaciones que de este pueden extraerse para dar cuenta del estado de cosas vigente, estos documentales confían en sistemas explicativos del mundo homogéneos y totalizantes. Ya sea a través de un marco ideológico sustentado en la creencia en la democracia y el republicanismo (*La República perdida* y *La República perdida II*) o en la reivindicación de la militancia y de los ideales de la izquierda de los años setenta (*Juan, como si nada hubiera sucedido*),<sup>14</sup> estos films construyen sus proposiciones sobre el mundo y la historia a partir de un discurso de certeza.

Existe, sin embargo, una diferencia singular que tendrá implicancias decisivas en el documental de las siguientes décadas. Mientras que *La República perdida* en sus dos partes promueve un gran fresco de la historia argentina efectuando un recorte temporal amplio, de casi sesenta años, y construyendo discursos que refieren una y otra vez a la República como una totalidad,<sup>15</sup> *Juan...* dedica su atención a la historia de un desaparecido (Juan Herman) y al accionar del terrorismo de Estado en una ciudad (Bariloche). Si bien su línea argumentativa tiende constantemente a analizar el caso de Herman y Bariloche como ejemplo de un evento particular que refiere a una situación general, la elección de centrarse en una historia individual, de un sujeto del cual se subraya una serie de rasgos que hacen exclusivamente a su personalidad, es un índice del cambio de paradigma que sobrevendrá tras los años noventa. Los trazos de subjetividad y reflexividad de la película de Echeverría, así como su acercamiento a la microhistoria, adquieren nuevas configuraciones —más relativistas y basadas en la experiencia— en los documentales en primera persona contemporáneos.

De manera semejante podemos pensar *Montoneros, una historia* (Andrés Di Tella, 1994) y *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1995), dos films narrados desde un prisma personal y desde una épica colectiva, respectivamente. Se trata de obras pioneras en la revisión de los años setenta desde el punto de vista generacional, político e ideológico de la militancia, en particular de la organización político-militar más importante que operó en la época: Montoneros.<sup>16</sup> La singularidad de los documentales de Di Tella y Blaustein es que acometen su relato sobre el pasado reciente estructurando sus narraciones, en gran medida, sobre la base de los testimonios de una serie de militantes de esa agrupación político-militar. Esta prioridad de las entrevistas y de la historia oral para la reconstrucción de una memoria colectiva forma parte de un proceso de revalorización de los testimonios en diversas disciplinas de las

---

Según el autor, aunque se pasó de una metodología cuantitativa a una cualitativa (adoptada desde la escuela de los *Annales* hasta la marxista), se mantuvieron casi intactas dos nociones. Por un lado, que la historia trata con objetos reales con los cuales las formulaciones de los historiadores deben coincidir y, por el otro, una concepción del tiempo unilineal para la cual existe continuidad y dirección en la historia. Véase Iggers, G. (1997) *Historiography in the twentieth century*. Middletown: Wesleyan University Press.

<sup>14</sup> Las diferentes perspectivas políticas e ideológicas de estos documentales no se agotan en nuestra descripción. Podríamos decir que mientras que *La República...* establece una versión de la historia oficial fundada en un ideal o valor como la democracia, *Juan...* presenta una contrahistoria en la cual no se cuestiona la democracia como valor pero sí su funcionamiento vigente. Agradezco particularmente a Lior Zylberman sus señalamientos sobre estas contraposiciones.

<sup>15</sup> Gonzalo Aguilar caracteriza la explicación de la historia que realiza el film como teleológica, dado que las diferentes etapas del pasado se muestran como jalones que inevitablemente desembocan y justifican el presente de la obra. Véase Aguilar, G. (2007) 'Maravillosa melancolía. *Cazadores de utopías*: una lectura desde el presente', en Wolkowicz P. & Moore M. J. (eds.) *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*, Buenos Aires: Librería, p. 19.

<sup>16</sup> Un tercer documental que dialoga con los films de Di Tella y Blaustein es *Argenmex, 20 años. La historia ésta* (Jorge Denti, 1996). Si bien se trata de una producción mexicana, está dirigida por un cineasta argentino y sus testimoniados son precisamente los hijos de militantes desaparecidos o exiliados. La obra de Denti muestra en varios aspectos las características del documental de los noventa, con una estructura coral de testimonios, montada de acuerdo con ciertos tópicos o temas. Si tenemos en cuenta que entre los testimoniados se encuentran Natalia Bruschtein y María Inés Roqué, realizadoras de films sobre sus respectivos padres algunos años más tarde, es posible afirmar que esta película anuncia cierto "trasvasamiento generacional" en los discursos sobre la dictadura y el terrorismo de Estado.

ciencias sociales y humanas<sup>17</sup> en la Argentina que, comenzado en los ochenta, se extiende hasta nuestros días pero cristaliza hacia fines de los noventa con una obra *summa* como *La Voluntad* (Eduardo Anguita y Martín Caparrós, 1997-1998).

El documental de Blaustein explicita su posicionamiento político, ideológico y militante desde la primera secuencia con una inscripción en el plano que señala "La recuperación de nuestra historia no podría ser desapasionada ni imparcial". Seguidamente, un montaje de imágenes y sonidos de Eva y Juan Perón funcionan como prólogo del primer testimonio, centrado en el relato de los primeros años de la Resistencia Peronista. A lo largo de su metraje, el documental replica narrativamente la célula inicial, colocando en la secuencia diacrónica los diversos testimonios que, a la manera de postas, van tomando el relevo de la historia allí donde el anterior halló su fin.<sup>18</sup> Nos encontramos con un relato unilineal que avanza cronológicamente hasta la culminación del film, en el cual las imágenes de archivo se articulan con los testimonios de forma ilustrativa o evocativa. La palabra de los testimoniados configura un gran tapiz narrativo sin demasiadas grietas ni cuestionamientos. Cabe recordar que varios de los entrevistados, a diferencia de lo que ocurrirá en gran parte del cine documental posterior,<sup>19</sup> son hombres y mujeres relativamente públicos,<sup>20</sup> por lo que sus discursos están cargados de un alto nivel de autoridad respecto a las proposiciones que construyen sobre el pasado. La estructura homogénea y la visión monolítica de la historia de Montoneros impulsada por el documental de David Blaustein será objeto de un buen número de cuestionamientos políticos e ideológicos en el marco de su estreno<sup>21</sup> y de orden estético-epistémico —y también político— en los últimos años.

Entre estas últimas críticas, Gonzalo Aguilar indica las deficiencias del modelo de representación elegido por Blaustein para construir un documental que sea políticamente complejo y dialéctico en sus formas de trazar las relaciones entre pasado y presente.<sup>22</sup> Andrea Molfetta también señala la composición de un dispositivo narrativo clásico que vehiculiza un relato sin cuestionamientos, compuesto por simplificaciones y omisiones.<sup>23</sup> Lorena Verzero asevera que "la operación realizada en *Cazadores de utopías* consiste en apelar al mandato del líder del movimiento [Perón] como cita de autoridad para justificar la violencia revolucionaria de los años setenta en tanto respuesta a la violencia de Estado".<sup>24</sup> Por nuestra parte, creemos que tal vez sea más productivo pensar que la obra de Blaustein,

<sup>17</sup> Esta revalorización de los testimonios en las ciencias sociales y humanas es un fenómeno que se registró también a nivel internacional. Véase Wiewiorka, A. (2007) *La era del testigo*, trad. Ana Nuño, Barcelona: Reverso ediciones.

<sup>18</sup> Vale indicar que nos referimos a la estructura general del film, observándose algunas superposiciones de los segmentos narrativos.

<sup>19</sup> Sobre todo en su vertiente autobiográfica y subjetiva.

<sup>20</sup> Nos referimos a Envar El Kadri, Andrés Framini, Aníbal Jozami y Juan Manuel Abal Medina, entre otros, militantes peronistas en la década de los setenta. Todos ellos se caracterizan por haber formado parte del peronismo revolucionario con mayor o menor implicancia y jerarquía en sus estructuras.

<sup>21</sup> El debate se inició en el diario *Página/12* con dos notas publicadas por Gabriela Cerruti y Miguel Bonasso bajo el título "La memoria, los montoneros y el futuro" el 7 de abril de 1996, dos semanas después del estreno del film. Días más tarde otros intelectuales, periodistas y cineastas se sumaron a la discusión. Un extracto de la nota de Cerruti expresa con claridad el carácter de las críticas que se le hicieron al film: "Toda una proeza: una película de más de dos horas sobre la historia de los montoneros sin nombrar ni una sola vez a Mario Eduardo Firmenich, ni a Rodolfo Galimberti, ni a Roberto Perdía o Fernando Vaca Narvaja". Vale aclarar que Cerruti, quizá para dotar de mayor impacto su argumento, también "olvida" que Rodolfo Galimberti sí es nombrado y además mostrado por el film en un acto en la cancha de Atlanta. Esto se debe a que gran parte de los testimoniados pertenecían a la Columna Norte de Montoneros y Galimberti era el jefe de esta. Véase Sonderéguer, M. (2001) "Los relatos sobre el pasado reciente en Argentina. Una política de la memoria", *Iberoamericana* 1, pp. 99-112.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> Véase Molfetta, A. (2011) 'La representación que recupera el pasado', en Lusnich, A. L. & Piedras P. (eds.), *op. cit.*, p. 531.

<sup>24</sup> Véase Verzero, L. (2009) 'Estrategias para crear el mundo: la década del setenta en el cine documental de los dos mil', en Feld, C. & Stites Mor J. (comps.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós, p. 185.

así como otros films de este período, no es únicamente el modelo al que se van a oponer algunos documentales contemporáneos<sup>25</sup> sino la *condición de posibilidad* del tipo de narrativa que estos adoptan. Esta idea nos permite prestar atención no solo a las rupturas sino también a las continuidades de la historia del cine documental. Abonando esta propuesta, Alejandra Almirón señala que, más allá de no concordar con la perspectiva política del film de Blaustein, este fue una fuente de inspiración altamente movilizadora. María Inés Roqué indica que ella pudo prescindir de cierta cronología histórica sobre la época justamente porque esa función ya había sido cumplida audiovisualmente por *Cazadores de utopías*. Nicolás Prividera también expresa su interés por este film en la instancia de reproducción de *M*.<sup>26</sup> Además, David Blaustein fue el productor asociado del film de Roqué, el productor ejecutivo de *(H) Historias cotidianas* (Andrés Habegger, 2000) y colaboró con la producción de *Encontrando a Víctor* (Natalia Bruschtein, 2004).<sup>27</sup>

La obra de Di Tella,<sup>28</sup> si bien cuenta con el testimonio de militantes de renombre público,<sup>29</sup> coloca el eje de su relato en la experiencia personal y política de Ana Testa.<sup>30</sup> El punto de vista del documental, su perspectiva ideológica y su mirada sobre la historia están notoriamente filtrados por el cristal de su subjetividad.<sup>31</sup> Pero, en este caso, la protagonista no es un sujeto estable y seguro de su accionar durante aquellos años. Por el contrario, es un sujeto vacilante, con dudas. En su discurso, los cuestionamientos hacia la agrupación y hacia su devenir personal son constantes. Su retórica cataliza y resignifica los demás testimonios (más homogéneos en sus argumentaciones), conformando un discurso más interrogativo que persuasivo. Ana es un sujeto fracturado por la historia y el documental de Di Tella se encarga de transmitir esta escisión. El trabajo cinematográfico con el material de archivo también difiere de la función primordialmente ilustrativa que caracterizaba a *Cazadores de utopías*. En su mayor parte fragmentos audiovisuales extraídos de la televisión de la época, estos funcionan como el contrapunto del discurso de la militancia, dando cuenta de la mirada hegemónica que los medios de comunicación, aliados o cómplices de la dictadura, impusieron persistentemente en el cuerpo social.

No debemos olvidar que en ambos documentales existe un compromiso autoral diferente. Mientras David Blaustein fue parte de la historia que narra, Andrés Di Tella no tuvo participación política activa en dicho período. Esta diferencia explica parcialmente la distancia y perspectiva de cada obra respecto al pasado. Sin embargo, a pesar de las divergencias contundentes entre estas dos películas, la concepción historiográfica que subyace a ambas no se ha modificado sustancialmente en su matriz epistémica en relación con los films de los ochenta. Existe una continuidad en la organización narrativa causal: la forma en que Blaustein y Di Tella concatenan una serie de hechos y experiencias implica la misma fe en la capacidad del documental para decir, ya sea de modo crítico, interrogativo o asertivo, algo confiable sobre el referente histórico. El relato de una experiencia más dispersa y vacilante en el film de Di Tella sigue validándose en una trama que gestiona sus materiales a partir de una intriga dramática deudora de la narrativa clásica.

<sup>25</sup> Nos referimos a *Los rubios*, *Papá Iván* y *M*, films citados por los autores mencionados como ejemplos de nuevas narrativas más críticas y complejas en su relación con el pasado histórico.

<sup>26</sup> Véase Piedras, P., *op. cit.*

<sup>27</sup> David Blaustein había producido en la década de los ochenta el film *Malvinas, historia de traiciones* (Jorge Denti, 1984). En el libro *No dejes que te la cuenten* (1997), de Ernesto Jauretche (coguionista de *Cazadores...*), se narra la génesis de *Cazadores de utopías*.

<sup>28</sup> *Montoneros, una historia* comienza a producirse a fines de 1992 y se proyecta por primera vez en 1994. En este sentido, según palabras del realizador Andrés Di Tella, la obra de David Blaustein se inspira en y es una respuesta a este film. Véase Piedras, *op. cit.*

<sup>29</sup> Roberto Perdiá, Graciela Daleo, Jorge Falcone, Sylvina Walger y Roberto Baschetti.

<sup>30</sup> Militante de Montoneros secuestrada y torturada en la ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada), más tarde liberada. Su compañero fue desaparecido en el año 1979.

<sup>31</sup> La particularidad de ser un relato entre otros posibles ya se halla subrayada en el título de la obra.

No obstante, como lo indicamos en el caso del documental de Carlos Echeverría, también *Montoneros, una historia* plantea rupturas en su acercamiento documental a la realidad que serán retomadas por el documental en primera persona contemporáneo. Aunque no haya coincidencia entre la primera persona de la protagonista y el sujeto de la enunciación, la enfatizada focalización en un punto de vista subjetivo e inestable como el de Ana pone en crisis el sistema explicativo de la obra como mirada totalizante, hallando sus proposiciones sobre el mundo un estatus más tentativo, parcial y fragmentario. A diferencia de *Cazadores de utopías*, identificar el posicionamiento político e ideológico del film es una tarea más compleja.<sup>32</sup>

### III.

#### Dislocar las imágenes del pasado: reflexividad y performatividad en los discursos del documental contemporáneo

Si nos detenemos en un conjunto de films surgidos desde el año 2000, podremos observar en algunos de ellos los índices de un cambio de paradigma epistémico en los sistemas explicativos del documental respecto del mundo histórico. Este cambio se asienta en la reflexión sobre los elementos formales y los modos de organizar el discurso, y en la acentuada presencia de la performatividad como instancia mediadora entre la escena fílmica y la profílmica. Estos elementos se convierten en el común denominador de las obras más innovadoras de la década. En el seno de la producción documental parece manifestarse cierto agotamiento de los relatos totalizantes sobre el pasado histórico, reforzándose paralelamente la dimensión de la experiencia subjetiva de sus protagonistas. En este sentido, *Montoneros, una historia*, aun conservando una estructura narrativa propia del documentalismo de los ochenta, es en parte un antecedente de esta nueva tendencia.

Retomando los conceptos de Michael Renov,<sup>33</sup> si en el documental anterior predominaban las funciones de registro, preservación y persuasión, el nuevo documental recurrirá frecuentemente a estrategias analíticas o interrogativas y, sobre todo, a procedimientos expresivos. Desde una perspectiva historiográfica, esta nueva tendencia revela vasos comunicantes con las concepciones de la microhistoria que ponen en crisis la continuidad de los grandes relatos. Según Hayden White,<sup>34</sup> la microhistoria otorga un énfasis renovado a las relaciones entre historiografía y narrativa, y aspira a poner en tela de juicio "la distinción entre los elementos del relato y de la trama en el discurso histórico".<sup>35</sup>

<sup>32</sup> En contraposición a lo sucedido con *Cazadores de utopías*, el documental de Di Tella fue mejor recibido por las nuevas generaciones y sectores más críticos a Montoneros que por la militancia de aquellos años. De hecho, tal como lo mencionamos al comienzo, el film de Blaustein surge en cierta medida como una respuesta generacional, política y militante a la obra de Di Tella. El estreno del documental se realizó en el año 1994 en un programa de investigación televisivo de TELEFE llamado "Edición Plus" (en el cual también colaboraba Carlos Echeverría). Sin embargo, solo se proyectó la primera parte del film por presuntas presiones de sectores de la Marina influyentes en TELEFE. Más tarde se proyectaría durante los años 1995 y 1996 en el auditorio del Centro Cultural Ricardo Rojas, con gran afluencia de público. Véase Piedras, P. & L. Zylberman (2011) 'Entrevista a Andrés Di Tella: precursor del documental autobiográfico en la Argentina', *Revista Cine Documental* 4, 2º semestre. Disponible en <http://revista.cinedocumental.com.ar/4/notas.html>.

<sup>33</sup> Renov, M. (1993), *op. cit.*

<sup>34</sup> White, H. (1990) *The content of the form*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, p. 20.

<sup>35</sup> Nichols (2006, *op. cit.*, p. 216), también señala las afinidades existentes entre el documental performativo y los nuevos instrumentos de indagación histórica vinculados al formalismo y al contextualismo de autores como Hayden White. Ambos métodos (el formalista y el contextualista) se interesan menos por las generalizaciones que por indagar en las características únicas de los sucesos y su relación con contextos precisos.

Ahora bien, nos resulta relevante llamar la atención sobre dos tendencias concurrentes que brindan al territorio documental argentino contemporáneo una identidad singular. En primer lugar, la intensa y pronta adhesión de una zona del documental de la última década a estrategias narrativas y representacionales con elementos de los modos reflexivos y performativos de representación documental.<sup>36</sup> En segundo lugar, podemos constatar que, no obstante los recurrentes usos de la reflexividad y de la performatividad, el pasado político y social continúa manteniéndose como un horizonte posible para la representación. La historia pública y el mundo histórico permanecen como un territorio secundario pero presente, sobre el cual se recortan relatos personales que, sin embargo, no los colocan como sitio de llegada ni como fuente de validación discursiva. Los documentales que subrayan y visibilizan la subjetividad del responsable de la enunciación, además de reflexionar sobre los modos de representación, tienen como eje la explicitación de quién es el que enuncia y desde dónde lo hace. En otras palabras, se caracterizan por evidenciar en sus discursos la parcialidad y subjetividad inherentes a toda representación del mundo histórico.

Con el objetivo de profundizar la propuesta precedente abordaremos tres documentales disímiles en sus modos de representación y en sus preocupaciones temáticas pero que manifiestan continuidades susceptibles de ser pensadas en conjunto. Nos referimos a *Un tal Ragone. Deconstruyendo a pa* (Vanessa Ragone, 2002), *El tiempo y la sangre* (Alejandra Almirón, 2004) y *Un pogrom en Buenos Aires* (Herman Swarcbart, 2007).

Un núcleo compartido de elementos formales y narrativos se visualiza en términos generales al acercarnos a estos films: *a)* los directores se inscriben como narradores y/o personajes en el centro del relato, brindando un alto grado de relatividad y subjetividad a las proposiciones que los documentales expresan sobre el mundo extrafílmico; *b)* la organización narrativa elude la linealidad y el ordenamiento causal de los hechos por medio de estrategias heterogéneas; *c)* si bien los tres films trabajan con testimonios, estos son cuestionados en su aura de autenticidad o confiabilidad a través de la fragmentación, del montaje discontinuo, de la mediatización y de la reescenificación o puesta en escena. Asimismo, ninguno de los tres documentales tiene la vocación de explicitar la identidad y la profesión de sus personajes o testificantes; *d)* la utilización de fotografías y de archivos audiovisuales se encuentra generalmente revelada a partir de la exposición manifiesta de su manipulación o fuente de origen frente a la cámara; *e)* aunque los tres films acuden a los servicios de la voz *over* u *off*, la misma deja de lado sus funciones explicativas e informativas en pos de búsquedas poéticas y expresivas que, más allá del contenido textual, se subrayan a través de las entonaciones y las exploraciones sonoras.

La primera secuencia de *Un tal Ragone* es ejemplar en cuanto a las tensiones entre memoria e historia, entre lo personal y lo colectivo, entre el deseo y el deber de narrar, propias de estos documentales. A modo de epígrafe, el film se inicia con una frase de Rosi Braidotti (filósofa y teórica feminista), sintomática respecto al posicionamiento de la realizadora: "Si la linealidad y la objetividad fueran aún la ley, yo ni siquiera habría podido comenzar a relatar mi historia: soy fragmentada, luego existo". Seguidamente, un plano de situación muestra a Vanessa Ragone haciendo la valija antes de emprender el viaje a Santa Fe con el fin de saber más sobre la vida, la obra y la ciudad natal de su fallecido padre, Carlos Ragone, reconocido fotógrafo de la prensa gráfica argentina. La escena rehúye cualquier atisbo realista al ser tratada en cámara rápida y la banda sonora da cuenta de un índice de reflexividad al acudir a un tema musical de *Caro diario* (Nanni Moretti, 1993), todo un emblema de la autoficción fílmica y de las escrituras del *yo* en el marco de un cine de circulación comercial. La primera incursión de la voz en *off* de Vanessa Ragone concluye la secuencia explicitando los motivos de la

<sup>36</sup> Retomamos la definición de Bill Nichols (2006, *op. cit.*, p. 199), pensando la performatividad como una modalidad que intenta distraer la atención del espectador sobre los aspectos referenciales de la obra, colocándolo en ocasiones como el referente del discurso, a diferencia del modo reflexivo, que intenta destacar y poner en primer término los atributos formales y políticos a partir de los cuales se construye la obra.

obra: "Una vez me dijeron que tenía que hacer un documental más personal y también algo sobre la historia. Así que acá estoy haciendo un documental sobre Carlos Ragone, fotógrafo santafesino, mi padre". El film establece así su pacto comunicativo con el espectador, conjurando explícitamente los terrenos de la historia (lo intelectual) y de la memoria (lo afectivo) en la búsqueda de un posible diálogo entre el sujeto retratado y el contexto en el que se desempeñó.

Desde esta instancia la película adopta el formato del viaje de retorno<sup>37</sup> —figura compartida por una llamativa cantidad de documentales durante toda la década—<sup>38</sup> hacia Santa Fe capital, su ambiente político-cultural durante los sesenta y setenta, y particularmente hacia los rastros que allí ha dejado la figura del padre de la directora. La segunda secuencia también se constituye en torno a un vaivén entre la historia personal y la colectiva. Mediante entrevistas a los amigos de juventud de su padre y a su propia madre, la cineasta recupera la escena cultural santafesina de los años cincuenta, en la cual sobresale Fernando Birri.<sup>39</sup> Así, el nacimiento de una institución clave para el documentalismo nacional (la creación del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional de Litoral) es narrado desde una nueva óptica. Se diría desde una perspectiva "menor", dado que la participación de Ragone fue limitada. No obstante, en un documental en el cual la cineasta explícitamente indaga cuestiones que hacen a su identidad, tratando de conocer más sobre su padre, la irrupción de la figura de Birri y las imágenes de *Tire dié* (Fernando Birri, 1958-1960) también dan cuenta de una potencial filiación de orden cinematográfico.

Con el avance del film, notamos que el itinerario de viaje no parece estar claramente definido, así como tampoco es posible afirmar que Vanessa Ragone intente hacer una investigación rigurosa. Los testimonios fragmentados por el montaje se enlazan con secuencias de observación de Santa Fe, con fotografías realizadas por Carlos Ragone y con imágenes de dos periodistas que recorren la ciudad preguntando a los ciudadanos santafesinos si conocieron a "un tal Ragone". La posibilidad de cuajar una imagen homogénea de la figura de su padre parece estar al alcance de la mano; sin embargo, la directora frustra insistentemente dicha opción a partir de diversas irrupciones en la continuidad entre las imágenes y la banda sonora, y de la ruptura del orden causal del relato.<sup>40</sup> La estructura del film busca analogarse con los procedimientos de la memoria, caracterizados, en una alocución de la voz en *off* de la directora, por su "construcción de cadáveres exquisitos".

La cautivante sensibilidad de *Un tal Ragone* radica entonces en el modo sutil en el que la cineasta construye un emotivo retrato de su padre, evadiendo comentarios directos pero sin descuidar, en su faceta de biógrafa, la obra que este, como fotógrafo y cronista de su época interesado en lo social y lo popular, legó a la memoria visual de los santafesinos. En la secuencia de clausura, la cuestión del

<sup>37</sup> La movilidad espacial es el origen del trabajo de rememoración. En el campo de los estudios sobre la memoria, diversos teóricos han propuesto el concepto de "lugar de memoria" para reflexionar acerca de los espacios y sus capacidades evocativas. Estos lugares pueden ser sitios concretos (museos, monumentos, nombres de calles), personajes inventados, instituciones, insignias, etcétera. Véanse Nora, P. (1984) *Les lieux de mémoire I. La République*. Paris: Gallimard, y Yates, F. (1974) *El arte de la memoria*. Madrid: Taurus.

<sup>38</sup> Nos referimos a la intensa circulación de imágenes y planos secuencia en subjetiva (o en subjetiva con referencia) desde automóviles, trenes y ómnibus que pueblan los documentales de la última década, adoptando estos el formato, aunque sea parcial, del diario de viaje.

<sup>39</sup> Carlos Ragone formó parte del teatro de títeres denominado "El retablillo de maese Pedro", una de las primeras incursiones de Fernando Birri en la escena cultural santafesina.

<sup>40</sup> Esta vocación por desfamiliarizar la percepción y cualquier concepto de representación mimética de lo real se anticipa en los primeros minutos del film, cuando la directora convoca al fantasma de Dziga Vertov en la mítica secuencia de *El hombre con la cámara* (1929) en la que la acción se detiene y se pasa a la sala de montaje.

legado, la herencia y la memoria familiar se sintetiza en el montaje de las fotos de Carlos Ragone acompañadas en la banda de sonido por el tema musical *Influencia*, interpretado por Charly García.<sup>41</sup>

*El tiempo y la sangre* es un documental de carácter ensayístico. Su directora, Alejandra Almirón, colabora con Sonia Severini, exmilitante de Montoneros, acompañándola en su regreso a Morón (la ciudad en la cual militaron ella y su ex compañero desaparecido) y viviendo a través de su recorrido la experiencia que generacionalmente le resultó inaccesible pero que, según sus propias palabras, marcó en alguna medida su vida.

En la primera secuencia, la voz en *off* de la directora nos da cuenta de su difusa memoria de los años setenta. Sincrónicamente se muestran imágenes de los funerales de Juan Domingo Perón alternadas con fragmentos de *Meteoro*, uno de los primeros *animé* que circularon en los setenta en América Latina. Intermitentemente se visualiza y oye lo que será algo así como el objeto semiótico emblema del film: el juego de memoria *Simon*. La figura del *Simon* anticipa y problematiza uno de los ejes del relato: las imbricadas configuraciones de la memoria, las dificultades para colocar en una secuencia lógica un conjunto de eventos del pasado. El *Simon* es en sí un juego para ejercitar la memoria, para hacerla trabajar. El documental se desarrolla en clave diaspórica y laberíntica, recurriendo alternativamente a imágenes públicas de archivo y a fragmentos de cine doméstico articulados con una voz *over* interrogativa, testimonios interrumpidos y secuencias de observación en las cuales los hijos de desaparecidos cuestionan y preguntan acerca de la vida y militancia de sus padres. No casualmente el conector filmico más utilizado por este relato es la sobreimpresión, procedimiento que alude a los palimpsestos de la memoria. Con algunos pasajes que lindan con las formas del videoarte, la recurrente aparición de dibujos, animaciones, pinturas y fotografías distorsionadas remite a las capas de representación que necesariamente median cualquier acto de memoria.

El documental de Alejandra Almirón articula un conjunto de significantes que remiten, a raíz del propio horizonte semántico propuesto al comienzo del film, a un mundo histórico —el de la militancia de los setenta— al que la narración parece tener impedido el ingreso. La apuesta discursiva de *El tiempo y la sangre* es insinuar algunos accesos posibles a lo real, señalar su existencia y el deseo de representabilidad, pero al mismo tiempo mostrar la imposibilidad de cualquier relato totalizante.

*Un pogrom en Buenos Aires* efectúa una alquimia similar a la del film de Ragone, ya que combina la indagación en la memoria familiar de su director, Herman Szwarcbart, y la investigación histórica sobre el primer pogrom antijudío de la Argentina, ocurrido en Buenos Aires contemporáneamente a la Semana Trágica de 1919. La búsqueda intenta saldar el hiato existente entre la generación que todavía mantiene las tradiciones de la cultura yiddish y fue víctima del pogrom (representada en el documental por el abuelo de 95 años del director) y la generación del cineasta, caracterizada por pertenecer a una comunidad cuya historia, cultura e idioma desconoce parcialmente. La realización del documental implica un gesto de reparación histórica y un acto de restitución de un hecho excluido de la memoria colectiva, ya que la historiografía hegemónica casi no registró la persecución y asesinato de judíos comunistas y socialistas<sup>42</sup> entregados por miembros ortodoxos de la propia comunidad a elementos de las "Guardias Blancas".<sup>43</sup> De lo anterior se desprende que la

<sup>41</sup> La canción dio título al disco homónimo que Charly García editó en 2002. Sin embargo, es el único tema del LP cuya autoría no es de García sino de Todd Rundgren, guitarrista estadounidense. Es sugestivo que esta canción, que versa sobre influencias y herencias, se recuerde sobre todo por ser el leitmotiv de la última secuencia de *Los rubios*, estrenada un año después del film de Ragone.

<sup>42</sup> Por lo menos así lo plantea el documental de Szwarcbart.

<sup>43</sup> Las "Guardias Blancas" fueron cuerpos de ciudadanos armados organizados por sectores de la derecha civil y militar. En 1919 el almirante Manuel Domecq García fue uno de los responsables de la organización, que después se autodenominó "Liga Patriótica Argentina".

presente obra se acerca al referente histórico de manera más transparente y afirmativa que los films de Ragone y Almirón. Sin embargo, tras un planteamiento en el que prima la función informativa del relato y la historia se aborda con un rigor científico académico, la narración multiplica sus líneas de fuga para trazar los contornos de la persecución de judíos. La mostración se convierte en interrogación y análisis, y la narrativa histórica cede paso a una exploración más abierta.

En este marco surge la performatividad de dos modos distinguibles, más vinculados a la noción de Stella Bruzzi<sup>44</sup> que a la de Bill Nichols.<sup>45</sup> Por un lado, tres series escénicas son interpretadas por actores que leen textos referidos a los sucesos del pogrom. Lo particular de estos textos es que son reproducidos verbalmente en sus respectivos idiomas de origen: alemán, yiddish y español. El gesto tiene una finalidad política y cultural, ya que reelabora la diversidad lingüística, cultural y religiosa existente en el Buenos Aires de comienzos del siglo XX que conformaba el trasfondo social de los conflictos de 1919. Asimismo, en una secuencia el director organiza una puesta en escena teatral en la que se representa una de las pocas obras que contaron el pogrom.<sup>46</sup> Por otro lado, lo performativo se construye como intervención sobre lo real mediante una serie de acciones llevadas a cabo exclusivamente por y para el documental por el propio director. Así, lo vemos colocando cintas rojas en algunas de las casas de judíos que fueron atacadas, reproduciendo el audio de un texto de denuncia sobre el pogrom desde un parlante que es abandonado en la vía pública y limpiando las tumbas de los judíos perseguidos.

Lo que distingue a *Un pogrom...* de la mayoría de los documentales de la última década es la articulación entre una investigación histórica rigurosa, en la cual los rastros del pasado revisten el carácter probatorio propio del documental tradicional, y una rememoración personal, intencionada y subjetiva, que impacta directamente sobre el presente apropiándose de modalidades narrativas contemporáneas.<sup>47</sup>

#### IV.

El análisis precedente nos permite afirmar que las tendencias transnacionales del cine documental siguen encontrando condicionantes e inflexiones en las historias cinematográficas y políticas nacionales. A pesar de lo dicho, no podemos dejar de observar que durante los últimos veinticinco años se han registrado cambios acelerados y profundos en los modos de construir imágenes del pasado que habían permanecido relativamente estables durante las décadas anteriores.

En una era en la que la reproducción de imágenes de lo real trasciende ampliamente los límites tradicionales de las salas cinematográficas y de la televisión, prosperando a través de múltiples vías electrónicas como los celulares e Internet, resulta lógico que el documental argentino esté en sintonía con el cine de no ficción producido en otras partes del mundo, respecto de sus modos de representación y propuestas narrativas. Uno de los interrogantes que surgen ante esta comprobación es de qué manera los nuevos documentales se vincularán con el mundo histórico y con la esfera pública, dada la tendencia actual de este cine a explorar los

<sup>44</sup> Bruzzi, S., *op. cit.*

<sup>45</sup> Nichols, B., *op. cit.*

<sup>46</sup> *El judío Aarón* (Samuel Eichelbaum, 1926).

<sup>47</sup> Vale recordar que la interacción entre lo individual y lo colectivo se refuerza cuando el documental recurre a imágenes públicas de archivo (fotográficas y cinematográficas) y a filmaciones familiares para articular su doble discurso sobre la historia personal y la historia pública. Entre el primer grupo de imágenes sobresalen aquellas del film de ficción ("casi profético que se vuelve documental") *Juan Sin Ropa* (Georges Benoit, 1919), pieza clave de la historia del cine político y social argentino.

caracteres expresivos y poéticos de sus discursos. Cabe pensar que si la identidad del documental argentino de la última década se constituía por una fructífera tensión entre autoexpresión e irrupción del mundo histórico, dichas variables están destinadas a desplazarse por el efecto de los cambios en la estructura social, política y comunicacional acaecidos durante los últimos años.

El primer rasgo distintivo que irrumpe en las representaciones documentales del nuevo siglo es el reposicionamiento del sujeto como agente central en torno al cual se construyen los discursos históricos y, sobre todo, como autor de representaciones en las que se restituye alguna zona de lo real o del mundo histórico. El análisis efectuado en este artículo demostró que la nueva posición del sujeto no siempre redundaba en una ruptura plena con los modos de explicar el mundo propios de la tradición documental. Las diversas disposiciones de las estructuras y voces narrativas, la organización del montaje, el uso de los testimonios y de las imágenes de archivo, determinan líneas de continuidad y de quiebre con los modelos de representación tradicionales y permiten comprender que la primera persona es un recurso cuyas implicancias no son uniformes. El nivel de relativismo, de provisionalidad o de escepticismo de los documentales respecto al referente histórico no se agota en la asunción de la primera persona en la enunciación sino que se plasma en la relación de esta con los múltiples componentes del discurso documental.

El segundo rasgo distintivo se vincula con la aparición de un cambio de paradigma respecto a los sistemas explicativos de lo real y a la representación del pasado. La adhesión de los documentales contemporáneos a diversas formas de exploración de la memoria (personal, colectiva, popular, social) deteriora en mayor o menor medida la certeza epistémica y la posibilidad de construir relatos totalizantes, y se relaciona con nuevas formas de expresar la identidad. Nos encontramos frente a films que en disímiles escalas conjugan y superan el dualismo constitutivo del cine documental entre arte y ciencia, mente y cuerpo, estética e historia, tal como lo caracterizaba Renov,<sup>48</sup> dado que la experimentación formal se ha vuelto el requisito insoslayable para narrar la experiencia personal en la no ficción contemporánea.

---

<sup>48</sup> Renov, M., *op. cit.*