

Estudio comparado del documental político en Argentina y Chile (1968-1976) y su vínculo con la concepción de proyectos sociopolíticos transformadores. Informe de una investigación inicial

SABATER, Violeta / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo - violeta.sabater16@gmail.com

Eje: Cine y Artes Audiovisuales - Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: documental – cine latinoamericano – arte y política*

» **Resumen**

Este trabajo se propone presentar una investigación doctoral inicial, en el área de cine y artes audiovisuales, radicada en el IAE y patrocinada por la UBA. Dicha investigación se centra en el estudio comparativo de una selección de documentales políticos de Argentina y Chile producidos entre 1968 y 1976, analizando su emergencia y las distintas configuraciones que asume el género en ambos países. A partir de un análisis formal e historiográfico de los documentales, se apunta a realizar una clasificación y caracterización del corpus en vista a nuevas lecturas críticas y teóricas, más específicamente en función de las modalidades de construcción del espacio y del tiempo y la construcción del montaje presentes en cada uno. Se analiza a las formas estéticas propuestas en las películas en interrelación con las instancias de recepción y circulación que las caracterizaron, reflexionando sobre la incidencia de las producciones artísticas y culturales –el cine en este caso– en la conformación de un momento sociopolítico central para la historia de América Latina.

» **Presentación**

A partir de mi acercamiento e interés particular sobre el documental latinoamericano, más específicamente de los años 60 y 70 en la región, decidí comenzar mis estudios de posgrado de la Licenciatura en Artes de la UBA y emprender mi investigación doctoral sobre las películas del género mencionado en los países de Argentina y Chile, en los cuales encontré ciertos paralelos y puntos de contacto en las propuestas estéticas: en su vínculo con los proyectos políticos de ambas nacionalidades que buscaban una transformación social profunda, así como en una concepción del arte cinematográfico como dispositivo y como constructo de

representación. En el transcurso de la investigación, me propuse el objetivo de relevar, clasificar y caracterizar este corpus de obras anclándome en la categoría de documental político propuesta por algunos autores que han sido referentes para mí en este estudio. Este abordaje decidí direccionarlo hacia un análisis de la configuración formal de los documentales, pero también de sus condiciones de exhibición y circulación que fueron particulares en relación a un contexto de época específico, y que también se vincularon directamente con la formalización de las películas.

De este modo, comentaré en este trabajo las características y clasificaciones iniciales que organicé al abordar el objeto de estudio, así como los marcos teórico-metodológicos a partir de los cuales me interesa plantear nuevas lecturas críticas, en función de mis objetivos propuestos.

› ***Dimensiones de lo político en el audiovisual***

Como indica el título de la investigación, el corpus delimitado abarca una selección de películas, tanto largometrajes como cortometrajes, producidas desde 1968 hasta 1976. Este contexto está marcado, entre otros aspectos, por una creciente politización del arte y latinoamericanización de la cultura, y un auge de los debates decoloniales; en área de la creación audiovisual, además, irrumpe el movimiento Nuevo Cine Latinoamericano, que instauró una renovación cinematográfica en todo el continente. Este movimiento, a través de festivales, congresos, clubes de cine, diversos encuentros regionales e incluso en la redacción de sus manifiestos¹ como declaraciones de principios, planteó en su conjunto la necesidad de un cine comprometido con las culturas nacionales y la realidad social.

El motivo de la delimitación del corpus tiene que ver, en primer lugar, con el estreno en 1968 de *La hora de los hornos* (Octavio Getino y Fernando Solanas), "film-faro" a partir del cual surge y se asienta el cine documental de intervención política en Argentina. Además, en Chile, la gran magnitud de documentales políticos comienza a producirse a partir de 1970, con la candidatura de Allende y la cercanía de las elecciones, que luego se consolidará como el cine de la Unidad Popular. El año que cierra el corpus se ve determinado por el afianzamiento de la dictadura pinochetista en Chile, iniciada en 1973, y el comienzo de la dictadura cívico-militar en Argentina en 1976, a partir de lo cual se puede observar un declive en la producción documental, en ambos países. Los procesos dictatoriales constituyeron un punto de inflexión tanto en el campo social y político como en el artístico, particularmente, en el cinematográfico, en donde se percibe, gradualmente y respecto al género documental, un notable cambio en las estructuras formales y las

¹ Tales como "Hacia un Tercer Cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación" (1969), del grupo Cine Liberación, o "Manifiesto Político. Los cineastas chilenos y el Gobierno Popular" (1971), de los Cineastas de la Unidad Popular.

temáticas planteadas. De esta forma, me centraré en el arco temporal señalado en donde se asientan las bases del documental político como género específico.

El concepto de documental político, como mencioné anteriormente, a partir de la cual estructuré mi corpus de investigación, está circunscripto a la noción que define Campo como aquel que “apelando a un discurso histórico basado en registros sobre lo real convencionalizados como *de no ficción*, mencione partidos o movimientos políticos o personajes de la política nacional y/o exponga tópicos asociables a cuestiones del debate público” en imágenes o relatos (Campo, 2017: 17). Partiendo del vínculo explícito entre estas películas y la dimensión de lo político (tanto de la realidad como de la imagen), resulta fértil indagar en la relación entre cine e ideología, o cine y política, para lo cual considero interesante retomar las ideas de Baudry (1974) sobre el cine como dispositivo: para el autor, el “aparato de base” nunca puede ser neutro, sino que produce un efecto ideológico preciso, de modo que “la disimulación de la base técnica provocará cierto efecto ideológico”, mientras que “su inscripción, su manifestación como tal, debería producir en cambio un efecto de conocimiento” (Baudry, 1974:56). Esta inscripción de la base técnica se hace visible a través de la construcción de un montaje de oposición, y de yuxtaposición de imágenes y sonidos de diversas procedencias, cuyo sentido completa el espectador en el acto mismo de la proyección. En esa dirección, apunto a relevar que los documentales abordados no pretenden una visión neutral, o necesariamente la instalación lineal de un determinado discurso –como muchas veces se describe al cine político o “militante”–, sino que justamente dando cuenta de su carácter de constructo de representación, hacen visible una forma de ver y entender su realidad.

Hacia una construcción colectiva de la significación

Debido a la necesidad de entablar un vínculo entre la sociedad y las principales ideas planteadas por los proyectos sociopolíticos en pugna con los gobiernos conservadores que imperaban al momento de la realización, las películas adquieren un carácter contrainformativo en su discurso, con la intención de fundar una narrativa alternativa a la de los medios de comunicación dominantes. En ese sentido, puede sostenerse que configuran una narrativa contrahegémica, entendiendo el concepto de hegemonía desde la perspectiva de Gramsci (1984, 1980), como una fuerza material y simbólica que implica la asimilación del discurso del poder en la sociedad. Un discurso histórico y social que se posiciona por fuera de la construcción oficial de la historia, habilitando nuevas posibilidades de circulación de ideas, de puntos de vista sobre los hechos y de experiencias concretas para que esas conceptualizaciones puedan ser construidas colectivamente. Es así que la instancia de exhibición y circulación de las películas se vuelve particularmente relevante, ya que esa misma instancia constituye un momento de completitud del sentido de las producciones, particularmente por parte del espectador, quien es interpelado como un

agente activo en la construcción de ese sentido. Tanto en el caso de las películas chilenas como argentinas, las instancias de exhibición se caracterizaron por un tipo de circulación que excedió a la proyección en salas cinematográficas. Al tratarse de producciones creadas en el interior de talleres o formaciones universitarias, o a través de financiamientos obtenidos por parte de organizaciones políticas, los films se proyectaban en muchas ocasiones en sindicatos, ciclos de cine en universidades u organizaciones comunitarias. De este modo, la implicación del espectador está dada en primer lugar, como ya mencionamos, por la configuración de un montaje que se hace explícito como operación, como procedimiento, caracterizado por la yuxtaposición de imágenes y sonidos de fuentes diversas y de una ruptura con la continuidad narrativa. Además, las condiciones de proyección de las películas, en los contextos que describimos anteriormente, determinaban una situación espacio-temporal diferente a la de la sala tradicional. En el caso de películas argentinas como *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, 1968), la mayoría de las proyecciones de la película —a excepción de su distribución en festivales— se realizó de forma clandestina y en distintos espacios no convencionales, muchas veces a cargo de las “unidades móviles” (Mestman, 2001) del grupo Cine Liberación en distintas regiones del país, seleccionando incluso diferentes partes de la película en función de su destinatario. Dentro del mismo film, entre el final de la primera y el comienzo de la segunda parte, el narrador advierte que “el filme es el pretexto para el diálogo, para la búsqueda, para el encuentro de voluntades (...) Nuestras opiniones valen tanto como las de ustedes, y podrán agregar a este acto, cualquier otra manifestación o experiencia que enriquezca esta crónica de la liberación”, indicando que se le cederá la palabra a un relator que “actualice a las circunstancias presentes el carácter” de la proyección. Además, la circulación de muchas de las películas chilenas, en el marco de ciclos de cine de la Universidad de Chile o de centros comunitarios, también estaba a cargo de proyectores que se encargaban de organizar, al finalizar el film, “foros de discusión” (Flores del Pino, 1972).

› ***Dinámicas alternativas de comunicación audiovisual.*** ***Clasificaciones iniciales***

En función del objetivo de establecer una narrativa contrainformativa, muchas de las películas toman en su forma procedimientos del discurso audiovisual ligados a los medios de comunicación, como el caso de los Noticiarios en Chile, o incluso en el formato de entrevistas a ciudadanos o individuos involucrados en un hecho puntual, habitando el espacio público. Sin embargo, aun utilizando este tipo de procedimientos, la

forma de disposición del montaje se vuelve disruptiva, en el sentido de un montaje construido desde una dinámica de conflicto (Eisenstein, 1986), que permite hacer visible el dispositivo como narración. Se reconoce entonces, en ciertos casos, una forma de cine "urgente" (Piedras, 2005) determinado por los acontecimientos históricos relativamente inmediatos, incluyendo la presencia de testimonios crudos y directos; y en otros, una utilización mayor de imágenes de archivo y una acentuación más vanguardista en los procedimientos del montaje, la interpelación al espectador, la presentación episódica, entre otros. El primer caso que describimos está vinculado en mayor cantidad al formato del cortometraje, más específicamente el caso de los cortometrajes chilenos, que fueron la forma predominante de producción del documental de la época, y de la producción cinematográfica en general. Muchos de estos cortometrajes se produjeron en el marco de talleres universitarios o talleres populares, algunos también por parte de la principal productora estatal —en ese momento— cinematográfica ChileFilms, generalmente contaban con recursos escasos, y tenían la motivación de generar dinámicas nuevas en materia de comunicación audiovisual, en función tanto del proceso de las elecciones en las cuales la Unidad Popular obtuvo su triunfo como del programa político que implementaron en su gobierno. Estos cortometrajes abordaron en su contenido diversos temas, como el vínculo entre la cultura y el activismo social (mayormente en las artes plásticas), el registro directo de manifestaciones populares y fechas de movilización relevantes, otros se focalizaron sobre algún sector productivo (como el sector minero o el campesinado), y además, a partir de la llegada de la Unidad Popular al gobierno, se produjeron una serie de cortos que formaron parte del Noticiero Nacional de ChileFilms.

No obstante, muchas de estas películas emplearon una dinámica del montaje a partir de la yuxtaposición y la discontinuidad, tanto en el nivel de las imágenes como el del sonido, del mismo modo que la mayoría de los largometrajes, argentinos y chilenos, que emplearon este tipo de estructura narrativa. Para pensar en el modo de funcionamiento del sonido, retomaré elementos provenientes del análisis audiovisual de Chion (1993, 1982), con respecto a la relación entre imagen y sonido y sus predominancias, opacidades, y el modo de funcionamiento de la presencia del "sonido territorio" propio de las imágenes de archivo en diálogo con la voz acusmática de quien narra.

› ***A modo de cierre***

Partiendo de la idea de una narrativa que busca la contrahegemonía, y por lo tanto, construir un relato histórico por fuera de las configuraciones tradicionales de transmisión de la historia, me interesa problematizar la relación entre la imagen y el tiempo a partir de la perspectiva del anacronismo planteada por Didi Huberman (2011), quien plantea que existe algo en las imágenes o en las obras de

arte que no pertenece al tiempo en el que fueron producidas, y que por lo tanto se vuelve anacrónico. De este modo, en su configuración formal, que determina entre otros aspectos una instalación de lo político en diversos niveles (en la utilización del montaje, en las características de circulación y recepción de las películas, en su intención pedagógica de un “volver a contar”), los documentales se apartan de un formato cronológico y permiten una apertura de la historia, dejando vislumbrar incluso las principales contradicciones sociales que llevaron a la caída de los proyectos sociopolíticos representados que buscaban una actuación concreta sobre la realidad. Una apertura que, en su anacronía, permite un retorno de ese pasado a nuestro presente y viceversa, en las múltiples posibilidades que habilita para construir una lectura histórica.

Bibliografía

- Baudry, J.L. (1974). "Cine: los efectos ideológicos producidos por el aparato de base" en *Lenguajes. Revista de lingüística y semiología*, 2. 53-67.
- Campo, J. (2017). *El cine documental argentino del exilio (1976–1984)*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus.
- Chion, M. (1982 [2004]). *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra
- (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- Didi Huberman, G. (2011 [2001]) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Eisenstein, S. (1986). *La forma del cine*. México: Siglo XXI.
- Gramsci, A. (1980). *Notas sobre Maquiavelo, sobre la política y sobre el estado moderno*. Madrid: Ediciones Nueva Visión.
- (1984). *Cuadernos desde la cárcel* (T. 3). México: Ediciones Era.
- Mestman, M (2001). "La exhibición del cine militante: Teoría y práctica del grupo Cine Liberación (Argentina)" en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España*, Madrid.
- Piedras, P. (2005). "El cine de la base: en busca de una estética militante", *Studi Latinoamericani*, vol. 1, 76-79.