

# RESEÑA DE TRANSICIONES DE LO REAL: TRANSFORMACIONES POLÍTICAS, ESTÉTICAS Y TECNOLÓGICAS EN EL DOCUMENTAL DE ARGENTINA, CHILE Y URUGUAY

## POR VIVIANA MONTES

**Documentales, transiciones y archivos: transformaciones pasadas, desafíos presentes**

Reseña de Paola Margulis... [et al.]. *Transiciones de lo real: transformaciones políticas, estéticas y tecnológicas en el documental de Argentina, Chile y Uruguay*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Librería, 2020, 344 pp., ISBN 978-987-3754-26-5.

Las transiciones no suelen constituirse como un camino de mano única hacia un fin determinado así como tampoco generan fuertes transformaciones en lo inmediato. Por el contrario, son tiempos en los que la incertidumbre avasalla las certezas, los cambios se solapan y emergen entre resistencias y resabios. En síntesis, las transiciones propician escenarios en los que los sentidos, el poder y los modos de hacer se disputan. Tal vez por estos motivos la transición como objeto de estudio sea un fenómeno complejo, sobre todo si además de lo político se consideran otras variables como pueden ser la cuestión estética o la tecnológica. Durante un tiempo considerable los estudios historiográficos se ocuparon de las transiciones políticas latinoamericanas mientras que el cine de los períodos transicionales pareció quedar relegado en los márgenes de las investigaciones académicas.

Afortunadamente, de unos años a esta parte se observa un nutrido interés por revisar la producción de imágenes sobre el pasado reciente y las transiciones a la democracia desde perspectivas que auguran nuevas lecturas y suman voces que rejuvenecen los debates. *Transiciones de lo real: transformaciones políticas, estéticas y tecnológicas en el documental de Argentina, Chile y Uruguay* se inscribe en esa línea. La escena documental de Argentina, Chile y Uruguay es examinada en este libro desde distintos puntos de vista y cada uno de ellos resulta un aporte sustancial al campo de estudios. A su vez, el libro realiza un ejercicio



reflexivo fundamental: reúne el análisis de filmes que retoman el pasado reciente con las transformaciones que el paso del tiempo les imprimió y, en paralelo, proyecta una mirada hacia adelante subrayando el valor de la imagen documental, su registro, su preservación y su uso.

Una de las marcas distintivas de *Transiciones de lo real...* es que se afirma en lo plural para construir un análisis de orden político, tecnológico y estético aplicable a la producción audiovisual en diferentes contextos geográficos e históricos. El arco temporal traza un recorrido que va desde la década del setenta hasta la actualidad permitiendo indagar los procesos dictatoriales, las restauraciones democráticas y la elaboración de memorias junto a los cambios tecnológicos que impactaron en los modos de producción y circulación de imágenes. El avance se realiza a través de un enfoque multidisciplinario que reúne a profesionales de las ciencias sociales, la comunicación, la lingüística y la estética, entre otras disciplinas que enriquecen con sus miradas diversas los puntos de análisis que conforman el volumen. La estructura y organización de los textos permite una lectura que ayuda a comprender las particularidades de cada tiempo y su contexto, pero también obtener una mirada de conjunto que traza vínculos de similitud y distanciamiento entre los procesos históricos, la producción y el uso de imágenes documentales en Argentina, Chile y Uruguay. El apartado final (“Archivos”) habilita la reflexión sobre la importancia de la conservación de imágenes y documentos así como los desafíos que derivan del trabajo con materiales de archivos o con su ausencia.



## Argentina

En la sección correspondiente a Argentina escriben Gustavo Aprea, Javier Campo y Paola Margulis. Los tres textos focalizan su análisis en documentales producidos a partir de la recuperación democrática. Aprea indaga sobre el rol fundamental del cine argentino en general y del documentalismo en particular en la evaluación social de la experiencia traumática de la reciente dictadura cívico-militar. Avanza observando la construcción de las memorias colectivas sobre ese proceso histórico y señala algunas características comunes de las lecturas fílmicas del pasado realizadas durante la transición. Estas serían la narración lineal, las argumentaciones que arriban a conclusiones explícitas y el valor asertivo como modalidades dominantes. Indica, asimismo, algunas diferencias desde el punto de vista estilístico y en el uso del material de archivo según las estrategias argumentativas que adoptan.

Campo escribe sobre las formas que asumen los testimonios en la descripción o

denuncia de las políticas represivas correspondientes a los años del terror dictatorial con especial interés en los relatos sobre desaparición de personas. Es interesante ver que algunas de las características que el autor señala para los documentales políticos sobre violencia represiva producidos entre los años 1983 y 1989 dialogan directamente con el sensible clima de época de la transición. Nos referimos al reemplazo de las certezas del cine de narrativas revolucionarias por las dudas, a la preeminencia del *in* sobre el *off* en los testimonios y entrevistas que se incluyen en los documentales y, por último, al silenciamiento de la militancia política de los desaparecidos en pos de una completa adhesión a las narrativas humanitarias. En esas tres particularidades se expresan la incertidumbre del período transicional, la necesidad del cuerpo presente –por oposición a la desaparición forzada de personas- y la apelación al consenso humanitario sobre las víctimas del terrorismo de Estado relegando o negando su pertenencia a agrupaciones políticas.

Margulis se aboca al tratamiento audiovisual de las leyes de Punto Final, Obediencia Debida y de los indultos que pretendieron tender un manto de perdón sobre los crímenes cometidos durante la dictadura. Aquí también se hace presente el estrecho vínculo entre los filmes y su tiempo por lo que expresan y por el modo en que lo enuncian. El análisis se centra en filmes de realizadores que habían atravesado la experiencia del exilio o que al momento de producción de los títulos se encontraban residiendo en el exterior. La selección dibuja un recorrido narrativo que pone de manifiesto cómo la denuncia fue virando hacia un sentimiento de decepción colectivo que dominó el clima de época de la transición a partir de la sanción de estas normas y se vio agravado por el contexto socio-económico.



## Chile

Sobre la producción audiovisual del país transandino escriben José Miguel Palacios, Elizabeth Ramírez Soto, Antonio Traverso, Valeria de los Ríos Escobar y Catalina Donoso Pinto. En sus textos se puede apreciar el derrotero del documental chileno atravesado por transformaciones varias desde los primeros tiempos dictatoriales hasta la recuperación democrática. José Miguel Palacios y Elizabeth Ramírez Soto realizan una observación minuciosa de dos trabajos que Raúl Ruiz emprendió durante su estadía en Chile en 1990: *A TV Dante (Cantos IX-XIV)* y *La telenovela errante*. Bajo el sugerente título “El eterno retorno de Raúl Ruiz” dan cuenta del regreso físico del cineasta a su tierra natal y de la recuperación de sus filmaciones luego de una labor de rescate ardua y tenaz. Se acercan a las obras abordándolas en toda su complejidad planteando ciertos ejes que permiten consideraciones de orden historiográfico, sobre los modos de producción y el carácter estético de los audiovisuales. El resultado del análisis es la puesta en serie y en contexto de

estos “eslabones perdidos”.

El siguiente capítulo, escrito por Antonio Traverso, se ocupa de rastrear cómo los documentalistas se apropiaron de las novedades tecnológicas, tanto en términos de soportes materiales como de métodos audiovisuales, para acercarse a la realidad socio-política chilena. El texto toma en cuenta materiales producidos por cineastas que residían en el exterior y documentales activistas hechos en territorio chileno durante la dictadura. Lo transitivo –ese es el rastro que el autor persigue en el corpus seleccionado– se manifiesta en el impacto de lo histórico y lo tecnológico en las diferentes etapas de producción de los filmes que, en ocasiones fueron el resultado de arribos y filmaciones clandestinas en pos de llevar al extranjero imágenes para, desde allí, denunciar lo que sucedía fronteras adentro. En este texto lo personal y lo colectivo se manifiestan como dos modos políticos de producir documentales y a través de ellos incidir en una realidad signada por la extrema violencia política.

Ríos Escobar y Donoso Pinto centran su atención en el cine de Ignacio Agüero. Ante el dificultoso consenso respecto del hito de cierre de la transición chilena, las autoras recuperan las referencias a “una transición fallida, que no acaba nunca de consolidarse.” Esta perspectiva incorpora la idea de continuidad del proyecto dictatorial en los gobiernos que lo sucedieron. En ese marco se introducen en la obra de Agüero considerando, además de las ya mencionadas coordenadas históricas, políticas, estéticas y tecnológicas que atraviesan todos los textos del libro, los tránsitos autorales entre géneros y categorías (como por ejemplo el cine como campo expandido). A su vez, el mismo Agüero se vio impulsado a provocar una transición dentro de su propio cine y “ante la pregunta sobre qué hacer después de filmar el horror de la dictadura, el director decidió filmar el cine, es decir, registrar lo que sus compañeros estaban filmando por esos años.”

## Uruguay

Los investigadores que analizan la producción documental de Uruguay son Federico Beltramelli, Julieta Keldjian, Beatriz Tadeo Fuica y Mariana Achugar. En esta sección se trabajan el cine de Mario Handler, la resistencia entre el super-8 y el video, y la transmisión intergeneracional del pasado reciente. La hipótesis que guía el primer capítulo de este apartado es la catalogación de la producción audiovisual de Mario Handler como un “tríptico creativo”. Con foco en la tensión formal y la temática que las ocupa, Federico Beltramelli analiza la primera y la última etapa en la trayectoria del cineasta, es decir, la que ocupa el período 1964-1972 y la que va desde el regreso de Handler a Uruguay en 1999 hasta la actualidad. En este caso, la experiencia del exilio deviene nodal para trazar los vínculos y

derivar reflexiones sobre las transformaciones que afectaron tan extensa producción. Así, el texto expone como lo personal, lo histórico, lo político y lo tecnológico se integran en el cine del gran documentalista uruguayo.

Luego, Julieta Keldjian y Beatriz Tadeo Fuica recorren una serie de documentales uruguayos producidos por fuera del contexto oficial ubicándose entre dictadura y democracia, por un lado, y entre el super-8 y el video, por otro. Esta mirada a los márgenes de la producción documental de la época tiene un objetivo mayor, resumido con destreza por las autoras en las siguientes líneas: “poder ver, difundir, analizar y conservar estos documentales constituye un primer paso para otorgarles el lugar que merecen dentro de la historiográfica uruguaya y continental.” Esas líneas condensan gran parte de la labor realizada por todos los autores y autoras que participan de *Transiciones de lo real...* porque el libro recorre, contextualiza, analiza, reflexiona, pero también recupera, resignifica y revaloriza muchos documentales reconociendo la valía de haber atravesado y haber sido atravesados por múltiples transiciones.

Para cerrar esta sección Mariana Achugar explora dos documentales que reparan en la experiencia infantil durante la última dictadura uruguaya en vínculo con la transmisión intergeneracional del pasado reciente. De este modo se habilita la consideración de un cine documental con capacidad de intervención social, con acción sobre la memoria olvidada o en vías de construcción o, como sostiene Achugar, un cine que “exhorta al público que no vivió esos acontecimientos a que se apropie de ellos.” El acento del análisis recae en un sitio absolutamente necesario que es la apelación a la (re)construcción de las memorias del pasado traumático de manera colectiva, donde lo colectivo permite el restablecimiento de los lazos sociales, emocionales y afectivos quebrantados por la dictadura, donde el documental opera habilitando el cuestionamiento del pasado y su apropiación para transformar el presente.

## Archivos

Finalmente, cierran el volumen los textos de Sebastián Vidal Valenzuela, Mariel Balás, Beatriz Tadeo Fuica y Pablo Gullino. En estos capítulos se reflexiona sobre las formas, usos y funcionamiento de distintos tipos de archivos. Vidal Valenzuela demuestra en su escrito cómo el arte y el video arte transitan desde lo que llama un “sistema cerrado (artistas/espacios independientes en dictadura) hasta un sistema abierto (artista/institucionalidad cultural democrática)” conformando archivos dispersos en el Chile dictatorial. Dicha dispersión implicó un trabajo posterior de recuperación y compilación en democracia. Sin

embargo, sugiere la necesidad de “activar el diálogo de los documentos con los límites de la enunciación” volviendo a examinar los archivos disponibles para derivar problemas aun no planteados.

Balás y Tadeo Fuica estructuran su artículo en dos partes: la caracterización del archivo del CEMA en tanto acervo en sí mismo y el uso de las imágenes. Tendiendo un diálogo fluido entre estos puntos con el contexto de la transición democrática uruguaya y con el pasaje al uso del video, transmiten con claridad la importancia de estos procesos y el protagonismo de los miembros del CEMA expresado en su afán por registrar las imágenes de su tiempo y por la incidencia que tuvieron de hecho en ese mismo tiempo. El texto contiene una pregunta fundamental en torno a qué convierte un conjunto de videos en un archivo audiovisual. En el caso del CEMA esa conversión es bastante reciente y demandó un proyecto de rescate iniciado en 2008 que inició un nuevo ciclo de trabajo que involucra la recuperación de los materiales, su clasificación y ordenamiento, digitalización, preservación, resguardo y políticas de acceso. Como cierre, las autoras, aventuran la necesidad de una cuarta etapa que es nombrada como un desafío y tendría como objetivo reunir tantos materiales dispersos como sea posible “para evitar la pérdida de estos registros antes de que sea demasiado tarde.”

El capítulo de Pablo Gullino finaliza el profuso volumen indagando un corpus de documentales cuya representación de la guerra de Malvinas incluye el uso de tecnologías generadas por computadora. En estos productos nuevas y viejas imágenes se encuentran para plantear nuevos interrogantes y ensayar (otros) posibles relatos sobre el hecho histórico. Estas posibilidades que surgen con las nuevas tecnologías complejizan y ponen en discusión los modos de acceso a la historia.

En conclusión, todo el trabajo compilado en *Transiciones de lo real...* destaca la importancia de la imagen documental en la construcción de Memoria(s), advierte sobre problemáticas irresueltas y pone de manifiesto desafíos que nos interpelan. Los capítulos entretejen un análisis profundo y exhaustivo de las transformaciones del documental del cono Sur al mismo tiempo que demuestran el carácter transformador que esos documentales tuvieron en sus respectivos países. Hoy es menester recuperar esos documentales desde una mirada conjunta que incorpore nuevas líneas de análisis y despliegue posicionamientos y acciones novedosas no solo en relación al estudio de las imágenes del pasado, sino al porvenir de la praxis.

Viviana Montes (Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo)  
vivimontesgolib@gmail.com