

“El cine documental como forma de interrogación de la memoria. Cualidades, aportes y límites”.

Andrea Bolcatto.

Cita:

Andrea Bolcatto (2004). *“El cine documental como forma de interrogación de la memoria. Cualidades, aportes y límites”*. VI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-045/523>

Título: “El cine documental como forma de interrogación de la memoria. Cualidades, aportes y límites”.

Autora: Lic. Andrea Bolcatto

Facultad de Humanidades y Ciencias – Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo – Universidad Nacional del Litoral

Correo: mediceos@arnet.com.ar ; abolcato@fhuc.unl.edu.ar

Resumen:

Frente al predominio de la tradición escrita, las fuentes orales y audiovisuales, entre las que destacamos el cine /video documental, han reclamado un espacio de legitimidad desde los '60 como fuente de conocimiento histórico, ético, estético, etc., y como forma de indagación de la memoria.

El cine documental conforma una trama textual y visual que aspira a tener una referencia más bien directa respecto del denominado “mundo histórico”, de producir una impresión de “realidad” genuinamente pretendida.

A su vez, siguiendo a Nichols, los documentales son parte de los discursos en donde se representan “placer y poder, ideología y utopías, sujetos y subjetividades”, por lo que el juego de esa “realidad”, las modalidades de representación, etc., exige una lectura crítica.

Por otro lado, la *memoria* interroga sobre las maneras en que los sujetos construyen un sentido del pasado y cómo se enlaza ese pasado en el presente en un trabajo de resignificación, de reconstrucción activa, selectiva y fragmentaria.

En este trabajo desarrollaremos diversos aspectos que den cuenta de las vinculaciones estrechas y complejas entre el documental y la memoria, a través

de un recorrido teórico y crítico acudiendo a ejemplos de producciones documentales santafesinas como resultado de los avances de una investigación colectiva.¹

Ponencia:

I- De las prácticas sociológicas: Comentarios introductorios.

Las prácticas de un campo profesional habitualmente asumen características particulares, entendiendo que ciertas reglas de admisión y permanencia (junto con otras variables estructurantes) conforman dichas prácticas no sin tensiones y contradicciones. Dentro de éstas una muy habitual es apelar a la *autoridad textual*, a la habilitación que aquellos otros nos brindan acerca de qué cosas se dicen y de cómo se dicen, otorgando un orden y coherencia en el discurso y brindando el necesario apoyo sobre desarrollos teóricos ponderables al momento de sugerir análisis acerca de la dinámica y estructura de lo social. Ciertamente las producciones, aún las más originales, se van alimentando de ciertas tradiciones de pensamiento o anclajes teóricos clásicos, y de debates actualizados y novedosos sobre ellos. Esto no significa que nuevas teorías y sistemas teóricos más amplios no sean disruptores de tradiciones anteriores. Afirmar ello nos llevaría a sostener que el conocimiento es algo lineal y acumulativo, y que se presenta con una atonía habitual, perspectiva que no compartimos. Por otro lado, mucha de la producción teórica ha ido conformando sus lineamientos precisamente sobre la base de alguna sospecha

¹ El proyecto de investigación pertenece al programa C.A.I.+D., aprobado por evaluación externa. Se desarrolla desde 2002, Dra: Mg. Lidia Acuña, sub-directora: Lic. Andrea Bolcatto e integrantes: Beatriz Carosi, Teresita Cherry, Mercedes Luciani, Clelia González, Nilda Ansaldo, Mariné Nicola, Silvia Deggiovanni, y Graciela Pecorari.

o de “ir en contra” de esquemas previos.² Pero, sin dudas, dentro del campo de las ciencias sociales, la remisión a los aportes clásicos resultan ineludibles, y esta cualidad no implica una fractura o falla de estas disciplinas, sino un rasgo inherente, a veces, inhibitorio o fatalmente constitutivo (dirán algunos), pero constitutivo al fin. Así, siguiendo a E. de Ípola, podría considerarse como una constatación que las ciencias sociales y humanas (entre ellas la sociología) realizan periódicas o recurrentes “operaciones de retorno”, esto es producen pasajes inevitables por las fuentes de los “clásicos”.³ No es menor, además, en estas características, el lugar que la sociología ha ocupado y ocupa, en tanto disciplina “agazapada” por la exigencia de tener que legitimar -casi cotidianamente- su pretensión de discurso responsable, ordenado, sistemático, frente a la mera opinión. En este sentido afirmaba P. Bourdieu “la sociología tiene el triste privilegio de encontrarse sin respiro confrontada a la cuestión de la cientificidad ...”⁴

En consecuencia, *quizás* sea por esa “adherencia” a la autoridad textual que algunos impulsos de reconocimiento de otras fuentes de conocimiento resulte, a menudo, algo extraño. De todos modos, ello no significa que no se haya reconocido la importancia de la historia oral u otras fuentes en diversas disciplinas, pero sí que entendamos valioso consolidar aún más líneas de investigación que permitan converger fuentes orales y audiovisuales con la tradición del documento escrito.

² Desde algún *principio de sospecha* contra algo / alguien: la verosimilitud, la relatividad, el empirismo, los sentidos, la Razón, la autoconciencia, el Estado, Dios... con tensiones, entre el orden y el caos, entre lo estatuido y su crítica.

³ de Ípola, E. (coord.): *El eterno retorno. Acción y sistema en la teoría social contemporánea*, Bs. As., Biblos, 2004, pp. 16-17.

⁴ Bourdieu, P., “La sociología ¿es una ciencia?”, entrevista publicada en *La Recherche*, 2000 (traducción M. A. Baeza).

Este conjunto de problemáticas, apenas expuestas aquí como piedra de toque, son mucho más complejas que como la estamos presentando, ya que nos dirige la mirada hacia la génesis de la sociología misma, de su ámbito de estudio y de sus rasgos salientes y distintivos (entre otras cosas) sobre lo que tanto se ha escrito. Simplemente intentamos dar cuenta de un marco de referencia en el que nuestro trabajo intenta aportar.

Nuestro interés es pensar e indagar acerca de las contribuciones que el cine / video documental –en tanto una de estas fuentes audiovisuales- ha realizado y realiza (dentro de múltiples análisis) alrededor de la construcción de la memoria y de cómo el cine / video documental al constituirse como vehículo de la memoria plantea una forma de interrogación acerca del sentido del pasado.

II- Enlazando cine y memoria.

En principio vamos a establecer una aclaraciones mínimas respecto de la noción y construcción de la memoria.

Dentro del trabajo de investigación que llevamos adelante, nos hemos involucrado en el cruce necesario entre, por un lado, las cualidades del cine, sus formas de analizarlo, de conceptualizarlo, sus problemáticas, etc. y, por otro, las indagaciones en torno a la memoria. En este último caso, fue necesario encontrar atributos que nos permitieran distinguir memoria de rememoración, de recuerdo o reminiscencia y, por lo tanto, *superar* la noción de memoria ligada a una cualidad automática o de fijación habitual. Estas disquisiciones no resultan azarasas ni redundantes, dado que el carácter polisémico de la memoria permite una diversidad de sentidos que exige cierta detención.

En principio, la memoria puede entenderse como constitutiva de la identidad de los sujetos. Sin la memoria el sujeto se queda en un puro presente, en tiempo instantáneo, en un suceder de pensamiento en donde la conciencia del recuerdo y de su génesis se desvanece o diluye. Pero no ocurre simplemente como un acto individual, ya que, siguiendo a P. Ricoeur, lo singular se enlaza en contextos sociales y códigos culturales compartidos que nos permiten vislumbrar los acontecimientos y memorias individuales no en sí mismas, sino inmersas en narrativas colectivas, que a menudo se refuerzan por rituales y actos que las instalan de forma manifiesta.

Clásicamente ya M. Halbwachs, cuando analizaba la categoría de memoria colectiva, había anticipado que efectivamente podíamos comprender cómo los sujetos actúan y resignifican sus sentidos dentro de marcos sociales de representación más amplios.

E. Jelin recorre dicha complejidad afirmando que hay recuerdos personales, espacios de experiencia, que se incorporan en la dinámica de la memoria de manera que en esa activación “los sentidos se construyen y cambian en diálogo con otros, que pueden compartir y confrontar las experiencias y expectativas de cada uno, individual y grupalmente”.⁵ Notamos, en conjunto, que nos dirigimos a comprender la multiplicidad de tiempos, sentidos y dimensiones de la propia memoria. Por ello, dice, es difícil hablar de una Memoria (sustancialmente) y rescata la noción de memorias rivales, en conflicto o plurales en los procesos de resignificación subjetivos.

Incierto sería hablar de *una* memoria, además, cuando esta es selectiva, fragmentada y parcial. Aunque esta cualidad inherente al proceso de la

⁵ Jelin, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*, SXXI, Madrid, 2002, p.13.

memoria no se ligue a un vacío de valores, esto es, no cualquier “versión” de la memoria (fundamentalmente cuando se trata de acontecimientos históricos traumáticos), es y debe ser admitida o validada del mismo modo. Así, hay memorias legitimadas, memorias oficiales, memorias públicas que discuten, debaten, entran en puja con otras memorias.

E. Jelin refuerza esta idea, diciendo que la memoria es un “... concepto usado para interrogar las maneras en que la gente construye un sentido del pasado, y cómo se enlaza ese pasado con el presente en el acto de recordar/olvidar.

Esta interrogación sobre el pasado es un proceso subjetivo; es siempre activo y construido socialmente, en diálogo e interacción. Esta noción de memoria contrasta con lo que se suele llamar memoria “habitual” o automática, donde no hay reflexión (...)”⁶

En definitiva, podríamos decir con mayor precisión que la memoria supone una *reconstrucción* más que un acto de recordar. Y en ese proceso, lo colectivo aparece como la trama de tradiciones y memorias individuales o dispersas, superpuestas, que, en diálogo con otras, se organizan en estructuras o escenarios compartidos.

Si se dispone de una reconstrucción y de dimensiones temporales, la relación memoria e historia también resulta de especial interés. Brevemente, en cuanto a la memoria e historia nos interesa señalar dos grandes perspectivas. Una, las entiende como disyunción, en tanto la historia tiene un discurso explicativo y crítico, un afán demostrativo, y, en cambio, la memoria es selectiva, caprichosa y desordenada. La otra perspectiva (que es la que rescatamos) implica entenderlas en confluencia, pensar en la memoria e historia como un “a la vez”,

⁶ Jelin, Elizabeth: “Memorias en conflicto”, en *Revista Puentes N°1*, La Plata, agosto de 2000.

y, en este sentido, memoria e historia “no pueden dejar de evocarse, de confundirse, de negarse”.⁷

Ingresando ya en el nexo entre cine y memoria, podríamos afirmar que la tradición escrita, el texto, el manuscrito, predominan en la construcción de sentido y comprensión del pasado histórico. Las fuentes orales en cambio han reclamado una legitimidad encontrando lugares en forma creciente⁸ y las fuentes audio visuales están disputando ese espacio. Al respecto, R. Samuel⁹, sostiene que la historia oral y la fotografía desde 1960-70 empiezan a vislumbrarse como necesaria para la historia y, haciéndolo extensivo, a los análisis sociológicos, entre otras disciplinas. En ese marco es que entendemos y estudiamos la importancia que adquieren el cine /video como vehículos de la memoria.

Rescatamos, siguiendo a Saraman, que “hay que tomar la palabra ‘documento’ en el sentido amplio, documento escrito, ilustrado, transmitido por el sonido, la imagen, o de cualquier otra manera”.¹⁰

III- Cualidades del cine documental.

Aproximándonos al cine, puede entenderse como una práctica estética y cultural, que comparte elementos, dimensiones, lógicas, ajustadas a otras prácticas culturales, a la vez que imprime cualidades propias. Contribuye, además, a modificar radicalmente nuestra percepción del tiempo y del espacio. Contrariamente a pensarlo sólo como “imagen en movimiento” sostenemos que el cine es un medio/mundo de imágenes y, a la vez es texto. El cine “muestra”

⁷ Schumcler, Héctor, “Las exigencias de la memoria”, en *Punto de Vista*, N° 68, 2000, Revista de Cultura, Buenos Aires.

⁸ Hay diversas instituciones (Ceride, universidades, etc.) y programas de investigación que han organizado fuertemente Archivos de Historia Oral, por ejemplo.

⁹ Samuel, Raphael: “El ojo de la historia”, *Entrepassados* N° 18/19, Revista de Historia, Bs. As., 2000.

¹⁰ Kossoy, Boris, *Fotografía e Historia*, Bs. As, Biblioteca de la mirada, 2001.

a la vez que “habla” y aquí se producen los *vínculos conflictivos* entre el lenguaje, los textos, los discursos, la cultura.¹¹

En especial, el cine documental aspira tener una referencia más bien directa respecto del denominado “mundo histórico”, de manera que se puede producir esa “impresión de realidad” genuinamente pretendida. Pero no solamente está esa relación con el referente que se muestra y del cual se habla, sino que el cine implica una construcción y artificio en donde emerge una realidad interna al propio texto cinematográfico.

Una tendencia respecto de las características del documental es, en consecuencia, la de reivindicar su diferencia sustancial con la ficción, considerando a ésta como construcción fantasiosa, ilusoria, frente a un discurso valorado como superior sobre lo que es históricamente real (ámbito del documental). Mundo de ficción frente al mundo histórico, real. Pero, habíamos anticipado, que el cine documental también es texto. Y como tal, procede a una construcción de tramas, personajes, sucesos, similar a las construcciones de los textos ficcionales. Esta otra perspectiva ha *cuestionado* la cualidad esencial que el documental había sustentado, incluso proponiendo modalidades de representación nuevas (como la modalidad reflexiva), que nos confronta con la duda y pone en tensión las *versiones* que se nos presentan sobre las figuras y sucesos históricos. B. Nichols, que introduce esta preocupación, resuelve de algún modo esta suerte de doble mirada, proponiendo que “los documentales, no difieren de las ficciones un su *construcción* como textos sino en las *representaciones* que hacen”.¹² El documental construye un *argumento* acerca del mundo histórico, pero aborda

¹¹ **Grünner, Eduardo, El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte, NORMA, Bs. As., 2001.**

¹² Nichols, B., op. cit, p.153 (las cursivas son nuestras).

el mundo en el que vivimos y no mundos imaginarios o que imaginamos vivir. Tiene, entonces, una pretensión auténtica de *representar* el mundo (no como reproducción sino como argumentación), asume una referencia al mundo histórico, pero no deja de ser una construcción.

Por tanto, el espectador se dispone a *dar credibilidad* al discurso del documental, pero en donde no puede escapar que la perspectiva del realizador, el texto argumentativo y la ética juegan un papel fundamental en las formas documentales y en cómo, en definitiva, se constituyen como vehículos de interrogación del sentido del pasado y la memoria. Así, pueden ocurrir resultados disímiles (formas de construcción y representación diferentes) aún con los mismos materiales de archivo utilizados en una determinada película.¹³

Ahora bien, hay diferentes formas de lograr esa representación, según como se establezcan las estrategias narrativas, los factores estilísticos, las decisiones éticas, etc. Y estas *modalidades de representación* diferentes que un documental puede asumir nos permite dar cuenta de cómo se combinan narrativa y realismo y cómo se elaboran diferentes tipos de textos. Siguiendo al propio Nichols nuevamente, las modalidades de representación del documental son entendidas como “formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes”.¹⁴ Las modalidades de representación que reconoce el autor son: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva.¹⁵ Si bien cada una de ellas ha tenido predominio en regiones o países determinados y pueden referirse a periodos concretos, éstas

¹³ Sólo por mencionar un interesante ejemplo, Ragone, V., plantea cómo la utilización de un mismo material de archivo termina en dos realizaciones muy distintas: la de L. Favio, *Perón sinfonía de un sentimiento*, y la de Edgardo Cozarinsky, *Bulevares del crepúsculo*. “COMING OUT: Documental político versus documental intimista?”, Vanessa Ragone – Noviembre 2002.

¹⁴ Nichols, B., op. cit, p.65.

¹⁵ Luego se irán explicando.

pueden combinarse y alterarse al interior de películas determinadas, yuxtaponiendo rasgos de una y otra.

Podemos afirmar, en consecuencia, que si logramos localizar cuál es la modalidad típica que desarrolla una película tendremos buenos argumentos heurísticos para dar cuenta de la trama que cada realizador ha construido para acercarse a ese mundo histórico de la memoria, “verlo” y ofrecer esa lectura a los espectadores.

Además, la “mirada” de la cámara puede indicar la perspectiva ética, política e ideológica del realizador. Así, el estilo no se reduce a decisiones de tipo estéticas y poéticas (aunque las incluye, obviamente) sino a la cualidad ética de la perspectiva, aspecto en los que muchos coinciden en fijar el límite entre las potencialidades del documental y su pretensión de representación del mundo o de lo “real”. Por ello, las formas narrativas del documental no son asépticas, sino que están invadidas por la “axiografía”, la conciencia ética y política de la mirada. Los recursos estilísticos que dispone el lenguaje documental son, además, de carácter diverso: ángulo de toma, sonido, texto, luz, intertítulos, montaje, trabajo sobre entrevistas, yuxtaposiciones, etc.

IV- Exhibiendo y esbozando aportes.

Como señaláramos al comienzo, los aportes de este trabajo están enmarcados en un proyecto de investigación de la UNL, constituido por un equipo de carácter interdisciplinario, en torno al cine / video documental y la construcción de la memoria¹⁶, teniendo como referencia la impronta del *cine como documento social* que inaugurara Fernando Birri desde la creación del Instituto de Cine de la UNL en 1955 en Santa Fe y sus producciones paradigmáticas.

¹⁶ Integrantes provenientes de la historia, sociología, psicología, didáctica, comunicación social y realización audiovisual.

Una de las tareas que nos habíamos fijado es (en la búsqueda de nuevas formas sobre la construcción de la memoria), recobrar la figura de la fuentes audiovisuales por su difícil inclusión en la investigación social e histórica. En ese recorrido, también discutir la posición hegemónica del texto escrito y el aporte que desde otros discursos se podría dar en torno a las indagaciones sobre la memoria y la reconstrucción de la historia. Aparecía entonces como un objetivo el “reconocer que existe *más de una verdad* en la construcción de la memoria...”. El asunto es que, en ese debate, muchas veces se ha cae en la tentación de recrear la siguiente idea: la existencia de una historia (de los textos escritos) y la contra-historia (de otras fuentes) como si se opusieran construcciones autorizadas y/o hegemónicas (y por tanto dudosas), a construcciones alternativas y/o más valiosas; en definitiva, y muy simplifadamente dicho, oponer una suerte de falsedad y verdad. Esta simplicidad y dicotomía falsa es la que sugerimos *poder en duda*. En definitiva, el documental no tiene *necesariamente* “la otra verdad”, sino *otra* verdad, en relación al hecho de que no sería posible sostener que los sucesos anclados en procesos históricos y sociales tienen una única tónica. Ahora bien, esto no significa que el límite de las “verdades” sea laxo e impreciso, ya que –como señaláramos antes- el documental no despliega una ficción cualquiera, sino que tiene una *pretensión legítima de representación del mundo* y de sus acontecimientos y procesos sociales e históricos y, por tanto, hay una suerte de “pacto de verdad” que se dirime en el compromiso ético del documentalismo.

Otra de las tareas que hemos emprendido en el transcurso de la investigación colectiva es la de recopilar, conformar y organizar un conjunto de material

filmico de la región,¹⁷ a fin de aportar riqueza a las videotecas existentes y alentar el uso de este material como fuente. En ese camino, analizamos diversas películas documentales pero dándole una unidad de sentido temático, aunque algunas de las producciones se puedan ubicar en varias categorías o niveles a la vez.

La organización del material documental puede realizarse a partir de distintos criterios: por períodos, directores o grupo de realizadores, núcleos temáticos, categoría de análisis, modalidades de representación, etc. Así, hay quienes admiten la siguiente distinción: documental sobre un personaje; documental sobre un lugar; documental sobre un problema / cuestión; documental sobre un hecho, un acontecimiento.¹⁸ Cabe aclarar que esta línea divisoria puede ser imprecisa ya que, por ejemplo, frecuentemente un documental sobre un personaje involucra alguna ocurrencia de lugar o acontecimiento. También podemos catalogar a los documentales según sean producciones típicas de algunas de las modalidades de representación expositiva, de observación, interactiva o reflexiva. Sin presentar una nueva configuración, dentro del equipo de investigación se están desarrollando diferentes líneas de análisis que nos permitieron avanzar en indagaciones diversas, enriquecer los marcos categoriales sobre los cuales pensar la cuestión del cine y la memoria y permitieron arribar a una agrupación temática tentativa, aún en estudio, propia del equipo de trabajo. En este sentido podemos destacar distintas líneas de

¹⁷ Contamos para ello con fuentes audiovisuales de la Videoteca de la Secretaría de Cultura de la Provincia, la Videoteca del Centro Audiovisual de la Municipalidad de Rosario, las producciones del Taller de Cine de la Universidad Nacional del Litoral, la Videoteca de Tecnología Educativa de la ciudad de Santa Fe, la Videoteca Metrópolis de ATE-Cine Club Santa Fe, materiales del Área de Antropología Visual de la Facultad de Humanidades y Artes (UNR). Además, contamos con valiosos aportes de videotecas privadas de documentalistas e investigadores. Fuente provista por la Prof. Lidia Acuña.

¹⁸ Contardi y otros, Módulo 12, "Proyecto de un film documental", CEMED, UNL, Santa Fe, 2003.

análisis de documentales santafesinos: cine documental y representaciones sociales; aportes de la joven generación de cineastas / videastas; representaciones sobre el pasado reciente; vínculos memoria individual y memoria colectiva; cine y artistas santafesinos; fotografía y cine documental; religión y cine documental; cine documental y mundo del trabajo; contextos de producción de los documentales / documentalistas.

A su vez, podríamos subrayar núcleos temáticos de la producción documental que atraviesan las líneas mencionadas; por ejemplo, la problemática del mundo del trabajo puede haber sido realizada por la mirada de la joven generación de videastas¹⁹ o los vínculos memoria individual y colectiva puede ser un eje de artistas- cine²⁰ o de los diferentes contextos de producción²¹, etc. También podríamos pensar que una misma línea de análisis involucra diversas temáticas. Nuevamente, tomando un ejemplo, los aportes de la joven generación de documentalistas reúnen producciones sobre a- la identidad de los hijos del proceso (Laura, de Raimondi, Santa Fe, 2001; Procesados, de Castro - Pochettino - Bravi, Santa Fe, 1993); b- los movimientos sociales (Por la conquista del pan. Los piqueteros, de Mullor, Santa Fe, 2002); c- la revisión de la historia (Quien quiera oír que oiga, de Hudson, Rosario, 1998; Veo, veo, de Beretta y otros, Rosario, 1996) d- el mundo del trabajo (La última joya de la abuela, de Del Pozo, Santa Fe, 2002; Los nuevos pobres, de Bekarano – Panza, Santa Fe, 2002).²²

¹⁹ El caso de *La última joya de la abuela*, de Del Pozo, Santa Fe, 2002.

²⁰ Como *Nydia Andino: Pinturas, Pastas, serigrafías*. Realizadores: Alicia Costa, José Cettour, Teresita Cherry. Santa Fe.1998.

²¹ Vale el ejemplo de las producciones: *Fernando Paillet, fotógrafo. (Ensayo)*, de Patricio Coll, Santa Fe, 1991 y *Un tal Ragone (deconstruyendo a pa)*, de Vanesa Ragone, Bs. As., 2002.

²² Distinción elaborada por Acuña, Lidia en su trabajo “La mirada de la joven generación de documentalistas santafesinos frente a los cambios políticos – sociales”, publicado en “Actas 6º

Si retomamos cuestiones anticipadas en el punto anterior, vemos como relevante distinguir que las modalidades de representación del documental pueden funcionar asimismo como criterio diferenciador para proceder a dicha organización.²³ De manera que avanzar sobre estos criterio es, creemos, un desafío para seguir estudiando a fin de que la producción fílmica local se releve y valore debidamente.

V- Bordeando los límites y problemas en el escenario actual.

Como hemos visto, el cine documental tiene cualidades específicas que brindan valiosos aportes y lo ubican en una posición privilegiada al rededor de las formas de indagación de la memoria. Y presenta problemáticas y conflictos específicos, como género frente a la ficción (o no), en sus modos de representación de la realidad, en las perspectivas y miradas de la realización, en el tratamiento ético de la realidad representada, etc. Tiene, entonces, alcances y desafíos que se han reavivado en estos tiempos.

Desde hace un par de décadas nuestro país está signado por nuevas conflictividades sociales y procesos de profundo ajuste estructural, que han provocado una nueva configuración social y, de algún modo nos han enfrentado y están enfrentando al escenario de la *nueva cuestión social* con las peculiaridades de estas latitudes sureñas. Escenario en donde discutir acerca de la enorme franja de desafiados, de la vulnerabilidad y exclusión social, entre otros temas, es una tarea apremiante. En este escenario se ha producido un espacio reavivado y en creciente crecimiento del movimiento de documentalistas. Así, se ha creado en 1999 el Espacio Mirada Documental

Jornadas Rosarinas de Antropología Sociocultural", Universidad Nacional de Rosario, Rosario, octubre 2003 y modificada en lo formal para esta presentación.

²³ Por ejemplo, dentro de la modalidad de observación *Reverendo* (1986), de la interactiva *Aymá* (1993), *Por la conquista del pan. Los Piqueteros* (2002), de la expositiva *Fernando Paillet, fotógrafo. (Ensayo)*, 1991 y de la reflexiva *Un tal Ragone (deconstruyendo a pa)*, 2003.

(EMD) y en el 2001-2002 la Asociación de Documentalistas de la Argentina (Adoc). Estas entidades se crean a fin de fortalecer acciones conjuntas de grupos o colectivos de producción documental y, discutiendo problemas comunes, como aunar fuerzas en las acciones que promuevan espacios de producción, de distribución, de enseñanza y de investigación.

Es así que muchos sostienen una momento de vindicación de las experiencias de F. Birri (Escuela Documental de Santa Fe, el cine como documento social) y R. Gleyzer, (cine de Base, cine militante) en donde “perfeccionar el método, la búsqueda poética y el tratamiento crítico y revolucionario de un verdadero nuevo cine argentino, serán pues elementos para debatir y desarrollar”²⁴. En ese rumbo, se pretende unir gran cantidad de producciones de los que hacen “documental social/cine militante” frente a la producción masiva y mercantil y, en esa intención, que el compromiso documentalista permita indagar cómo se cambia la sociedad. Quizás el inconveniente o límite que encontramos en ello es que haya una atribución nuevamente hegemónica en su accionar y dogmática en sus principios, de quiénes son los colectivos documentales que hacen “verdaderamente” contra-hegemonía. Por otro lado, se podrían desestimar una cantidad de filmografía que sin definirse como “cine político” también implica una propuesta política e ideológica, esto es, en gran número de casos ciertos documentales catalogados de “intimistas”, por ejemplo, también se constituyen como documentales políticos.²⁵

²⁴ Claudio Remedi, “La cámara en el frente. Los últimos dos años del cine documental en la argentina”, 2003. También puede verse P. Boido, “Una introducción para el nuevo cine documental argentino”.

²⁵ Creemos que *Aymá*, de Alicia Acosta, José Cettour y Teresita Cherry, Santa Fe, 1993 (sobre la obra de un artista fallecido en 1987, Federico Aymá) y de *Un tal Ragone (deconstruyendo a pa)*, de Vanesa Ragone, Bs. As. 2002 (sobre la figura de C. Ragone, reportero gráfico santafesino fallecido en 1995) son ejemplos de producciones documentales que no toman

Otra cualidad actual fuertemente destacada es la de que el documental propone o crea fisuras que aportan los discursos críticos. Se subraya que actualmente hay en el documental una motivación propia en donde la narrativa está en función de la superación del conflicto social. Las películas se realizan con la impronta de la vinculación con las necesidades sociales más que con las motivaciones autorales. Y muchos analistas pondera ello dado que es un vehículo de construcción de sentido poderoso y “el poder de este lenguaje nos obliga a elevar el valor del cine documental crítico”.²⁶ Este movimiento es sin dudas destacable y sugerente para las pretensiones de nuestros análisis y para fortalecer la emergencia del cine como documento. Sólo que creemos necesario notar que esta traza no nos haga caer un versiones estereotipadas acerca de que sólo ciertos temas son los que aseguran el carácter del cine comprometido, crítico, etc.

Sostener esto sería como negar el principio mismo acerca de que la producción documental se constituye como práctica estética e ideológica (aunque esto quede explícitamente expuesto o no). Seguramente la pretensión de denuncia, compromiso y criticidad está vinculado a una cuestión sí compartida cual es la no confusión o promoción de realizaciones tramposas éticamente o reproductoras de manifestaciones oficiales y hegemónicas; pero el documental como recurso, como vehículo no es garante -en sí mismo- de resultados provechosos en lo estético, ni respecto en los dilemas políticos, éticos e ideológicos.

como tema la urgencia de los conflictos sociales y políticos directamente, sin embargo pueden estudiarse en el sentido anteriormente expuesto.

²⁶ Claudio Remedi, catálogo del V Festival Internacional de Cine y Video de Derechos Humanos, Buenos Aires, 2003.

Por ello entendemos que como tarea nos cabe también resaltar un variado número de producciones que se han realizado fuera de la emergencia o urgencia del contexto actual y con otras propuestas sin que ello sea contrario a la impronta y el re-surgimiento del “cine de compromiso social”²⁷. Por tanto, que el cine documental no se transforme en el lugar de la “verdad”, sino en una de las formas de interrogarse acerca del sentido del pasado-presente. Aunque en esta búsqueda no admitamos que todas las versiones son posibles, alojándonos en una pluralidad mal entendida y cayendo en un relativismo ingenuo, riesgoso políticamente y poco productivo.

Bibliografía consultada:

Arruda de Menezes, Paulo Roberto (1996): “Cine: imagen e interpretación”, en *Tempo Social*, N° 2, Volumen 8, Revista de Sociología de la Universidad de San Pablo, San Pablo, (la traducción es nuestra).

Candau, Joel (2002): *Antropología de la memoria*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Chartier, Roger (1992): *El mundo de la representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, GEDISA.

²⁷ Entendemos como interesante indagar acerca de cuáles son las modalidades de representación documental dominantes en el nuevo movimiento documentalista, o en esta joven generación de videastas, ya que tenemos la impresión que hay un predominio de la modalidad de representación interactiva. En principio por contrariar las formas documentales de observación y expositiva (ya que en sus características y propuesta narrativa prevalece la conformación de un discurso homogéneo, aparentemente des-implicado, con una pretensión de objetividad y con recursos de estilo en donde, por ejemplo, los actores/testigos no aparecen directamente expuestos); frente al interés primordial de retratar los grupos sociales, sus demandas y conflictos en donde el documental se asume, en muchos casos, como aquella herramienta que posibilita “darle voz a los que no la tienen”, y producir una contra-información con los actores mismos (sin renunciar, obviamente, a las decisiones éticas, estéticas y políticas del individuo/grupo realizador). Hacemos esta larga nota ya que es un aspecto que consideramos relevante pero que no alcanzamos a desarrollar satisfactoriamente.

De Ipola, Emilio, coord. (2004): El eterno retorno. Acción y sistema en la teoría social contemporánea, Buenos Aires, Editorial Biblos.

Díaz, Diego (2002): "El mapa de la memoria", *Revista Puentes N° 7*, La Plata.

Di Marco, Ricardo (2002): *La construcción de imaginarios de la sociedad*, Ponencia presentada en las jornadas de Historia y memoria. Perspectivas para el abordaje del pasado reciente, La Plata, UNLP (Soporte digital CD).

González, Horacio y Rinesi, Eduardo, comp. (1993): *Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino*, Buenos Aires, Manuel Suárez editor.

Grünner, Eduardo (2001): El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte, *Buenos Aires, NORMA.*

Jelin, Elizabeth (2000): "Memorias en conflicto", en *Revista Puentes N° 1*, La Plata.

Kossoy, Boris, *Fotografía e Historia*, Biblioteca de la mirada, Bs. As, 2001.

Morello, Ciro (1987): "El sujeto de la imagen", *Revista Fahrenheit 450*, Año 1, N° 3, Buenos Aires, Carrera de Sociología/UBA.

Nichols, Bill (1997): La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental, *Barcelona, Paidós.*

Raitier, Alejandro, comp. (2002): Representaciones sociales, *Buenos Aires, EUDEBA.*

Rosestone, Robert (1997): El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de historia, *Barcelona, Ariel.*

Samuel, Raphael (2000): "El ojo de la historia", *Entrepasados N°18/19*, Revista de Historia, Bs. As.

Schindel, Estela (2002): "Las ciudades y el olvido", en *Revista Puentes N°7*, La Plata.

Schumcler, Héctor (2000): "Las exigencias de la memoria", en *Punto de Vista*
N° 68, Revista de Cultura, Buenos Aires.