

Sobre Paola Margulis (ed.). *Transiciones de lo real. Transformaciones políticas, estéticas y tecnológicas en el documental de Argentina, Chile y Uruguay*. Buenos Aires: Librería, 2020, 344 pp., ISBN 978-987-3754-26-5.

Por María Aimaretti*



Transiciones de lo real. Transformaciones políticas, estéticas y tecnológicas en el documental de Argentina, Chile y Uruguay, el reciente libro compilado por Paola Margulis con edición de Librería, es una inmersión fascinante e inteligente en el cine de no ficción del Cono Sur de los ochenta y noventa. Con prólogo de Michael Chanan, reúne a quince especialistas latinoamericanos de amplia trayectoria, quienes a lo largo de cuatro secciones reflexionan desde distintas entradas teóricas y metodológicas en torno de una época por demás compleja, justamente

por la simultaneidad de cambios que operaron en las sociedades y los campos audiovisuales de la región, cuyas fisonomías se transformaron inexorablemente. Una época compleja, además, en y por su *corpus* visual, pues la serie de “documentales de la transición” no constituye un objeto dado, completo u homogéneo, sino que su construcción implica —aún hoy— un laborioso proceso de búsqueda, catalogación, digitalización y resguardo de materiales dispersos.

El prólogo contiene una serie de llaves analíticas que, luego desarrolladas en cada texto, introducen bien la lectura del período. La primera se refiere al contrapunto entre el uso de nuevas tecnologías como herramienta de resistencia social y/o política, y el modelo económico que hizo posible su llegada a nuestras latitudes: un neoliberalismo excluyente y pauperizador de grandes mayorías.

Asimismo, Chanan toma nota de las continuidades evidentes entre los ochenta y la actualidad en materia de democratización de equipos y molecularización de dispositivos de información y producción visual, en paralelo al crecimiento de redes informales y alternativas de difusión. La tercera llave tiene que ver con la presencia de una cámara observadora y reflexiva, en contraste con el tono declarativo del cine militante o el sensacionalismo televisivo. La cuarta insiste en considerar los procesos transicionales como heterogéneos, desfasados y dispares: con ritmos diferentes en cada país considerado y trayectorias que de ningún modo fueron lineales. Seguidamente, Paola Margulis completa el umbral de entrada al volumen señalando sus “nudos” o temas: las oscilaciones entre geografías, mentalidades, sensibilidades, modalidades de trabajo, modos de mirar y construir imágenes de lo real; los impulsos de renovación formal y experimentación, conviviendo con dinámicas de estandarización e institucionalización; la presencia de espacios excéntricos de formación profesional y circulación de materiales; los dispares volúmenes productivos a nivel nacional, que a su vez tuvieron visibilidades variadas en los suelos locales y la escena internacional, entre otros. Privilegiando miradas nacionales por sobre lo regional, y desde una perspectiva comparada, los doce textos discuten categorías analíticas, revisan la potencia heurística de periodizaciones y debates historiográficos y ponen a prueba hipótesis originales. Hipótesis que, además, avanzan sobre el problema del archivo, sea como dispositivo narrativo, afectivo y de saber, o componente de políticas de memoria y agendas de preservación.

La primera sección, dedicada a la Argentina, abre con un texto de Gustavo Aprea, quien analiza una serie heterogénea de diez películas que narraron el pasado a partir del valor asertivo y probatorio del archivo —en interacción con testimonios y recreaciones ficcionales—, cumpliendo un rol significativo como dinamizadoras de memoria colectiva. En el marco de los debates públicos de evaluación social de la experiencia traumática, y alejándose de la espectacularización del horror, las imágenes de, por ejemplo, *La república*

perdida (Miguel Pérez, 1983) y *DNI, caminar desde la memoria* (Luis Brunatti, 1989), repusieron lo que hasta allí había sido obturado —con violencia o control social— pero difuminando sus mediaciones; adoptaron un posicionamiento polémico con filiaciones ideológicas evidentes, y cimentaron narrativas identitarias: un relato fuerte sobre “nosotros”, el pueblo/ciudadanos, que ofreció una estructura de reconocimiento y concitó adhesión político-afectiva.

Seguidamente, Javier Campo aborda diez documentales que examinaron la violencia represiva del Estado, focalizándose en el dispositivo testimonial y su estrecha vinculación con la matriz humanitaria que, plataforma inicial de denuncia respecto de los crímenes de la dictadura, terminará por homogeneizar los discursos del período al ocluir —tácticamente— cierta dimensión de la experiencia vivida: la militancia. Sea en *Malvinas, historia de traiciones* (Jorge Denti, 1984) o en *Desaparición forzada de personas* (Andrés Di Tella, 1989), esas voces *in reflexivas*, informativas, impugnadoras, agrupadas coralmente y moduladas por crescendos dramáticos, le hacen espacio a la duda y personifican una narrativa que exhorta a la solidaridad y la movilización para transformar los marcos que hicieron posible la muerte; y como procedimiento, asientan en el relato audiovisual su carácter “auténtico”.

Paola Margulis cierra la sección pensando cinco obras poco estudiadas de factura transnacional que, dirigidas por cineastas que volvían al país, construyeron una mirada distanciada-extrañada que oscilaba entre el adentro y el afuera: esa doble colocación les permitió tomar el pulso de un presente que pasó de la denuncia efervescente a la frustración por el incumplimiento de la promesa democrática —sea en materia de DD.HH., como sociales y económicos. La lectura sintomática de Margulis es sensible a las latencias de la imagen, y al prestar atención a la puesta en escena, la fotografía, las dimensiones espacial y acústica, el análisis de documentales como *Entre el cielo y la tierra* (Jorge Denti, 1986) o *El beso del olvido* (Eduardo Mignona, 1991),

detecta la presencia de la decadencia, la injusticia social, la impunidad y la desazón; que también se traslucen en los testimonios, ya sea en sus articulaciones lingüísticas, como sus vacíos y silencios.

Centrada en Chile, la segunda sección se inicia con el estudio de José Miguel Palacios y Elizabeth Ramírez Soto sobre el díptico *A TV Dante (Cantos IX y XIV)* (1991) —inicialmente parte de una serie de *Channel Four*— y *La telenovela errante* (2017) —film-escuela rodado a la par—, del infinito Raúl Ruiz. La figura desde la que leen el lugar de estas películas en su trayectoria es el *retorno*, en tanto que operación crítica y estética en una temporalidad expandida, una personalísima aproximación distanciada a la realidad del Chile de los noventa. En un texto original, los autores reponen con agudeza dos proyectos que, desde un “afuera” tecnológico y geopolítico, incorporando el documental en el tratamiento de las fuentes sonoras y en la desdelimitación de lenguajes y registros, y apelando a una *lengua menor* —el doble filtro codificado de la TV y la imaginación melodramática—, observan los dobleces e incertezas del retorno democrático.

A continuación, y en sintonía con la mirada panorámica de los primeros textos, Antonio Traverso recorre la diversa producción vernácula desde la caída de la Unidad Popular a la posdictadura, delimitando tres líneas: cineastas que volvieron clandestinamente del exilio a rodar en su país en campañas de denuncia y solidaridad —por caso *Fragmentos de un diario inacabado* (Angelina Vázquez, 1983)—; realizadores insiliados —por ejemplo *Recado de Chile* (Carlos Flores, 1979)— y colectivos activistas —*Orgasmo callejero* (Cámara en mano, 1987), entre otros. Las prácticas de grupos como Cámara en Mano, ICTUS o Proceso implicaron la aparición de una nueva cohorte generacional, canales de exhibición alternativos y la apelación a una red intertextual massmediática. Sus imágenes vitales y poderosas tradujeron el deseo de vencer a la dictadura y

celebraron el activismo callejero, sin dejar de ser, también, una elaboración situada del pasado doliente, acompañando procesos de duelo y memoria.

Por último, Valeria de los Ríos Escobar y Catalina Donoso Pinto revisan la trayectoria de Ignacio Agüero visibilizando los diálogos y tensiones que mantuvo con la agenda socio-política emergente durante la transición, desde *Sueños de hielo* (1993) a la comparación de dos versiones del film *Como me da la gana* (1985, y 2016), donde se advierten transformaciones tecnológicas, discursivas y poéticas —de un cine “de autor”, al cine como “campo expandido”, inespecífico, de combinación de medios expresivos. En un contexto de acuerdos y transacciones, sus documentales fueron capaces de hacer ver y oír lo que nadie estaba dispuesto siquiera a rozar: desafiaron consensos y expectativas —a derecha e izquierda del arco político—, se habitaron de fantasmas y de incómodos diálogos entre capas temporales; pero también de afirmaciones de deseo, convicciones apasionadas por la labor creativa —de ahí los juegos metarreflexivos en las estructuras arbóreas y rizomáticas de sus films.

Uruguay es el país protagonista de la tercera sección, cuyo primer ensayo es de Federico Beltramelli, quien piensa en clave comparada dos momentos del itinerario de Mario Handler —pre-dictadura (1964-1972), y tras su exilio (1999), a través de films como *Carlos, retrato de un caminante* (1965) y *Aparte* (2003), o *El problema de la carne* (1969) y *Columnas quebradas* (2015), entre otros. Entre las continuidades, describe la observación minuciosa y densa de marginalidades sociales desde una perspectiva crítica que no excluyó la ironía o el humor; una metodología de trabajo “sin hipótesis”, guiada por “la prueba y el error”; y la preferencia por un tipo de distribución y exhibición convencional. Entre las transformaciones, la más importante es el pasaje al digital, que el autor describe minuciosamente: justamente, un rasgo singular en este cineasta radica en haber contribuido, desde su cátedra universitaria, al desarrollo del documentalismo digital autogestivo.

Julieta Keldjian y Beatriz Tadeo Fuica avanzan en la reconstrucción de la escena productiva de la transición, reparando en que los cambios tecnológicos se caracterizan menos por el abandono taxativo de formatos, y más en reajustes, correcciones acumulativas y convivencias dialógicas; y que resulta fundamental restituir una imagen integral de la diversidad de actores intervinientes. Entre ellos, destacan al —habitualmente relegado— Grupo Hacedor, analizando los casos de *1 de mayo de 1983* (1983) y *Los ojos en la nuca* (1988). Este colectivo interdisciplinario, autodidacta y *amateur*, pero estrechamente ligado a la realidad local, llevó adelante un valioso registro de los años de dictadura y primera democracia: un registro anónimo, urgente, lateral, ubicuo, espontáneo e híbrido en materia tecnológica —entre el súper ocho y el video—, lo que habilita a las autoras a discutir problemas asociados a la preservación de producción independiente y “precaria”.

Mariana Achugar cierra la sección uruguaya investigando el modo en que el documental procesa el diálogo entre épocas, políticas de DD.HH. y posicionamientos generacionales: esto es, el modo en que ciertas películas como *Por esos ojos* (Gonzalo Arijón y Virginia Martínez, 1997) y *Trazos familiares* (José Pedro Charlo, 2007) intervinieron en la esfera pública denunciando el olvido de ciertos traumas, y contribuyeron a procesar una memoria compartida. Los films analizados se entienden como nodos de conexión *entre* experiencias, sitios de escucha y aproximación entre diferentes cohortes de nacimiento; pero también ponen en evidencia los desajustes, las heridas sin posibilidad de sutura; la decisión de negarse a dialogar/interpelar. Implican, asimismo, la transmisión de una demanda ética y política para intervenir en los debates del presente: por ello, podría decirse que son un sitio de toma de *posición* y de *posesión* respecto de cierto pasado en pos de complejos avatares de tramitación identitaria.

El tema de los archivos ocupa la última sección, y el primer texto es de Sebastián Vidal Valenzuela quien, haciendo foco en las relaciones entre arte y video en el Chile posdictatorial, construye un zócalo conceptual potente para pensar problemas historiográficos, museísticos, políticas educativas y de conservación. La recomposición del devenir del archivo de arte desde la década del setenta a la actualidad permite al autor discutir los alcances y limitaciones de su corrosión subversiva frente al orden establecido, precariedad y encriptamientos iniciales; su “indisciplina” y apertura vacilante al sistema institucional; la inscripción moderada en el mundo académico, y la relación con instancias de exhibición, acervo y fomento estatal. Si es reciente la empresa documental que dispone a la consulta de modo integral de estos materiales de difícil determinación categorial, su activación se relaciona con un cambio de paradigma historiográfico, un mundo globalizado y un país que repiensa sus memorias.

Por su parte, Tadeo Fuica y Mariel Balás reponen la experiencia uruguaya de rescate de materiales del Centro de Medios Audiovisuales (CEMA), mientras examinan el papel del video como parte de la transición democrática, recuperan una serie de fundamentaciones teóricas y discuten su factibilidad en procesos empíricos. Tras la caracterización del acervo y el detalle del proyecto de rescate, las autoras insisten en tres cuestiones: la reactivación de las piezas como “nuevos” objetos de investigación; la importancia de poner en diálogo/careo distintas series documentales; y la riqueza de nuevos circuitos de consumo y exhibición de materiales. Asimismo, el texto explora el uso de imágenes de archivo en las propias obras de CEMA, en un juego de intertextualidades y “puesta en abismo” de distintas pantallas y dispositivos visuales que, tomadas como documentos, también ayudan a constelar el “mundo” uruguayo en la transición.

La sección y el libro cierran con el capítulo de Pablo Gullino, quien se concentra en el análisis de la “creación de archivos” por computadora, procedimiento

central en un corpus reciente enfocado en narrar la Guerra de Malvinas. Gullino reflexiona sobre el modo en que la “fabricación de imágenes” que hoy habilitan las tecnologías digitales inaugura verosímiles narrativos y epistémicos a partir de tres modalidades: contrafáctica (historia flexible, desarrollos alternativos), heroica-identificatoria, o institucional (espectacularizando el profesionalismo militar). Modalidades que, a su vez, dialogan con las pugnas de sentido histórico sobre ese pasado y las narrativas identitarias asociadas. Abordando una serie muy poco estudiada —con títulos como *Malvinas: la historia que pudo ser* (Pablo Faro, 2007) o *El héroe del monte Dos Hermanas* (Rodrigo Vila, 2009)— el autor analiza las funciones expresivas y narrativas de estas imágenes que apelan a otro tipo de estimulación sensible y cognitiva, y entran en una relación diversa con los discursos testimoniales.

Aunque la vastedad y complejidad de fenómenos del período es evidente, el volumen se compone de textos densos, exhaustivos y personales, que ofrecen un completo mapa de la región que combina la sincronía y la diacronía; el análisis formal, la historia cultural y social, la teoría del cine documental y la archivística. Y como todo buen libro, de su lectura se desprenden nuevos interrogantes para seguir discutiendo: los alcances y límites de apoyos transnacionales de ONG, la Cooperación Internacional y la solidaridad cubana; las interacciones, préstamos y flujos entre los campos publicitario, televisivo y el periodismo de investigación; las formas de asociación y trabajo en red a nivel nacional y regional; la legislación audiovisual; los espacios de formación formales e informales; las prácticas y ámbitos de exhibición y consumo alternativos; la relevancia de las publicaciones y revistas autogestivas. Sería productivo avanzar en la integración analítica de países como Bolivia, Brasil, Perú y Paraguay; complementar los análisis de caso con pesquisas hemerográficas e historia oral; problematizar procedimientos o temas comparando casos nacionales; interrogarse por la presencia (aunque periférica) de otros elementos narrativos como el humor; abordar el cruce entre

series disciplinares, y cuestionar las dimensiones éticas en el uso de imágenes de archivo.

Sin duda, la llegada de esta publicación —más aún en el contexto pandémico— es motivo de celebración pues constituye una contribución rigurosa a un período que solo en los últimos años —tras varias décadas de relegamiento y estudios coyunturales— ha recibido la atención sistemática que merecía. Los analistas retornaron a un tiempo marcado por la persecución y la rabia, la incertidumbre y la esperanza, la perplejidad y el desaliento, para desenterrar experiencias creativas y exhumar sus imágenes, y así, en su diversidad de voces, *Transiciones...* ofrece un abordaje consistente, integral y panorámico de una época con sus actores, problemas, dilemas, ilusiones y debates. Si en pos de procesar heridas y conflictos, los films considerados volvieron al pasado buscando establecer un punto de mirada justo —cercano y distante a la vez—; en los textos sobrevuela un reto semejante que, por supuesto, queda cumplido: proponer modos lúcidos y creativos de *tratarnos* con aquellas imágenes, para examinar los *medios* y las *formas* con que lidiaron con dolorosas huellas, reverberaciones y pendientes; *medios* y *formas* con que hablaron y dejaron ver no sólo un pasado de exterminio, sino sus persistencias, residuos y remanentes en democracia.

*María Aimaretti es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la UBA, investigadora adjunta del CONICET y docente en la UBA. Integrante del grupo de estudios “Arte, cultura y política en la Argentina reciente”, y miembro de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual, de la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano y de la Asociación Argentina para la Investigación en Historia de las Mujeres y Estudios de Género. Es investigadora en los institutos Gino Germani y Artes del Espectáculo, y sus áreas de reflexión se vinculan, por un lado, con las relaciones entre arte y política en América Latina —con un extenso trabajo de investigación sobre cine, teatro y video boliviano—; y por otro, con las vinculaciones entre cultura popular y cultura masiva en el cine argentino, atendiendo especialmente a las figuraciones de lo femenino. Es autora del libro *Video boliviano de los '80. Experiencias y memorias de una década pendiente en la ciudad de La Paz* (Buenos Aires, Milena Caserola, 2021). E-mail: m.aimaretti@gmail.com