

CINCO MOVIMIENTOS Y UNA CODA

Las líneas movedizas de "una historia colectiva" del cine documental argentino

Campo, J. (Ed.) (2025). *Una historia del cine documental argentino* (Tomos I y II). Prometeo.

Miguel Alfonso Bouhaben
Universidad Complutense de Madrid (UCM)
migalfon@ucm.es - <https://orcid.org/0000-0002-4439-4596>

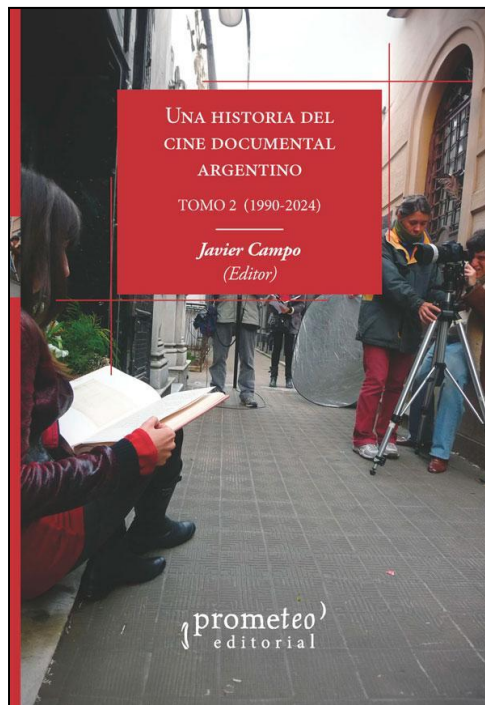
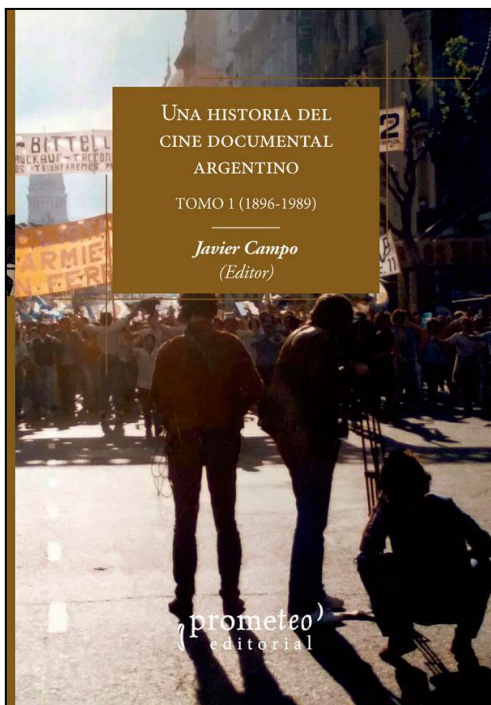
Recibido: 20 de julio de 2025

Aceptado: 25 de octubre de 2025

Identificadores permanentes

ARK: <https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s18535925/dcfy1dxdr>

DOI: <https://doi.org/10.62174/avatares.2025.10966>



Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual
4.0 Internacional.

Toda historia está preñada de devenires. Entre los encadenamientos lógicos, los nexos causales y las grandes constantes de la Historia (así, con mayúsculas) laten siempre variaciones, multiplicidades, devenires inasibles y movedizos de historia (una historia con letras minúsculas). *Una historia del cine documental argentino* (Tomos I y II) concentra ambos tipos de Historias e historias. El libro, resultado de un proyecto monumental y colaborativo coordinado por el investigador Javier Campo y editado por Prometeo, muestra cómo la linealidad causal de la historia aparece siempre jalonada por ramificaciones, irrupciones y devenires. Si bien se compone, como es lógico, a través de la sucesión cronológica de las películas, lo cierto es que, por debajo, se construye, por decirlo con Foucault, un juego de desgajamientos en profundidad, una amalgama de líneas movedizas y en zig-zag. En lo que sigue, vamos a describir, brevemente, en cinco movimientos (con una coda final), los diversos procesos de estructuración del libro.

Primer movimiento. Las líneas de la enunciación colaborativa

Esta Historia del documental argentino tiene como característica singular su configuración colaborativa. Entre el editor y los investigadores invitados –cuyos intereses recorren diversas disciplinas como el cine, la comunicación, la historia, el arte o la sociología– escriben las reseñas críticas de los documentales seleccionados, en un proceso de construcción colaborativa. El resultado final fue un amplio corpus de trescientas películas que permite dar cuenta de una variedad de propuestas estilísticas, temáticas y geográficas y construir así una Historia compuesta de “pequeñas historias”. *Una historia del cine documental argentino* apuesta por la enunciación colectiva y la heteroglosia, por una multiplicidad de voces que abordan una pluralidad de documentales, que expresan con una profusa variedad de estilos y temas, y que exploran otras latitudes geográficas de Argentina, más allá de la centralidad porteña, por medio de reseñas breves.

Así, estas trescientas críticas escritas por los treinta y ocho investigadores componen un conjunto de “pequeñas miradas/historias sobre las trescientas películas” que, a su vez, construyen un conjunto de “miradas/historias sobre la realidad argentina”. Esta maraña de “miradas de miradas” permite la estructuración de una multiplicidad de líneas en zig-zag, rizomáticas, intertextuales y barrocas. Esta Historia (con mayúsculas) del cine documental argentino solo puede entenderse como una *summa* de historias, como una variedad de breves textos encajados los unos con los otros: de textos entre textos, de perspectivas singulares plegadas en la corriente común de la historia.

Segundo movimiento. El documental argentino de los años ‘60

Si la enunciación se construye a partir de un sistema complejo de líneas de diálogo entre los investigadores, el resultado de este trabajo nos permite identificar un sistema de líneas mayores y menores en el cine documental argentino. A continuación, vamos a

definir las líneas mayores que describen temáticas, estéticas y metodologías que han dejado una mayor impronta en esta Historia de historias.

La primera de ellas emerge en los años '60 con los trabajos de la Escuela documental de Santa Fe fundada por Fernando Birri. Con *Tire dié* (Fernando Birri, 1960), una encuesta-documental sobre las condiciones de pobreza de los niños de Santa Fe, comienza la genealogía de un conjunto de trabajos cuyo vector común son las problemáticas sociales. El libro selecciona trabajos de la Escuela que trazan una línea mayor dentro del contexto de la historia del cine argentino y que adoptan un inequívoco rol de denuncia: *La Feria Franca* (Hercilia Marino, 1961), que visibiliza la vida de los puesteros de feria siguiendo las premisas del cine directo; *Los 40 cuartos* (Juan Fernando Oliva, 1962), que denuncia, a través de la docuficción, el problema de la vivienda; *Reportaje de un vagón* (Jorge Goldenberg, 1963), que describe la pobreza de las gentes que viajan en ferrocarril; *La pampa gringa* (Fernando Birri, 1963), que explora la migración en el norte de Argentina por medio de la técnica mixta de los “foto-glifos”; *El hambre oculta* (Dolly Pussi, 1965), que denuncia el problema del hambre a nivel mundial, nacional y local; y *Pescadores* (Dolly Pussi, 1968), que recoge los testimonios de los pescadores del litoral y registra sus duras condiciones de vida.

La segunda línea mayor es la que traza el cine etnográfico de Jorge Prelorán y Raymundo Gleyzer, con la siguiente selección: *Cortos NOA* (Prelorán, 1965-1969), realizados en el marco del Programa de Relevantamiento Cinematográfico de Expresiones Folclóricas Argentinas; *Ceramiqueros de Traslasierra* (Gleyzer, 1966), exploración de las formas de trabajo con la cerámica en el norte de Córdoba; *Pictografías del Cerro Colorado* (Gleyzer, 1966), investigación sobre las figuras icónicas de los sanavirones en las paredes del cerro; *Quilino* (Prelorán y Gleyzer, 1966), sobre la creación de artesanías en una pequeña localidad cordobesa; *Ocurrido en Hualfín* (Prelorán y Gleyzer, 1967), abordaje de la alfarería tradicional en Catamarca; *Hermógenes Cayo* (Prelorán, 1969), documental de observación participante que registra la talla de crucifijos y figuras religiosas; y *Cochengo Miranda* (1975), película sobre la transculturación en el mundo rural. Todos estos trabajos de etnografía audiovisual siguen la premisa de que “nada debe ser dramatizado”.

También en los años '60 surge la línea mayor de las prácticas documentales de los grupos militantes. Si *Tiré die* es la fuente de la que emana el cine de denuncia, *La hora de los hornos* (Octavio Getino y Fernando Solanas, 1968) es la película catalizadora que sienta las bases estético-políticas del cine de los grupos militantes de los 60 y 70. Su importancia radica en la crítica política a los procesos neocoloniales, la apuesta por el cine-acto, la praxis colaborativa y el uso plural de recursos estilísticos. De este modo, la línea mayor del cine documental militante y colectivo tiene su continuación en el libro con otros trabajos del Grupo Cine Liberación como: *Ya es tiempo de violencia* (Enrique Juárez, 1971), film sobre el Cordobazo que denuncia la extrema pobreza a la vez que hace un llamamiento explícito a la lucha social; y *Perón, la revolución justicialista / Perón, actualización política y doctrinaria para la toma del poder* (1971), un doble

esfuerzo por recuperar la palabra del expresidente Juan Domingo Perón. De esta época, también se seleccionaron cinco trabajos contra-informativos del Grupo Cine de la Base: *Swift* (1971), un comunicado cinematográfico de propaganda del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP); *Ni olvido ni perdón* (1973), otro comunicado sobre los fusilamientos de militantes de ERP y montoneros; *Me matan si no trabajo* (1974), sobre la precaria situación de los obreros de Insud; *Las AAA son las tres armas* (1977), sobre la denuncia de las desapariciones y las torturas en los campos de concentración; y *Persistir es vencer* (1978), obra documental donde dos militantes del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) denuncian la dictadura cívico-militar de Videla. Asimismo, se seleccionaron otros trabajos de los grupos Realizadores de Mayo, Cine Peronista y Torio de Tandil. Para estos grupos militantes el cine es una herramienta de intervención activa, una forma de cine-acto que pretende dar un paso más allá del cine de denuncia de la Escuela de Santa Fe y de las prácticas etnográficas de Prelorán y Gleyzer.

Tercer movimiento. El documental argentino en los años '80

A partir de 1983, una vez finalizada la dictadura, surgen otras líneas mayores del documental a través de la transformación del cine militante en cine humanitario en el nuevo contexto democrático y las luchas por los derechos humanos.

Algunos de los documentales más significativos de esta línea son: *Todo es ausencia* (Rodolfo Kuhn, 1984), que denuncia de los crímenes de la dictadura a partir del testimonio de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo; *Cuarentena, exilio y regreso* (Carlos Echeverría, 1984), que muestra la dinámica del exilio durante la dictadura a través de la figura del historiador Osvaldo Bayer; *Memoria y homenaje a la noche del 16 de septiembre de 1976* (Praxis Audiovisual, 1986), que recoge el testimonio de Pablo Díaz en el juicio a los perpetradores del asesinato de los estudiantes en La noche de los lápices en La Plata; y *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1987), que critica el rol del gobierno democrático sobre los crímenes de la dictadura militar a través del caso de Juan Herman. En esta línea del cine humanitario destacan dos trabajos del colectivo Cine-ojo integrado por Carmen Guarani y Marcelo Céspedes: *A los compañeros la libertad* (1987), que recoge los testimonios de los presos políticos de la dictadura militar heredados por el gobierno democrático; y *Buenos Aires, crónicas villeras* (1988), que subraya la situación de pobreza en las villas tanto en la dictadura militar como en los primeros años de la democracia. Esta línea mayor del cine documental se sostiene sobre el relato de las víctimas y sobre la reivindicación de los derechos humanos y subraya la revisión crítica del pasado en contraposición al cine de intervención de los grupos militantes.

Cuarto movimiento. El documental argentino en el siglo XXI



Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual
4.0 Internacional.



Otra línea mayor del cine documental emerge en la crisis de 2001, que determina el fracaso del proyecto neoliberal y cuyo punto culmen se alcanzó, a finales de diciembre, con la declaración del estado de sitio por el entonces presidente Fernando De la Rúa.

Proliferaron entonces las expresiones artísticas de protesta, sobre todo desde los grupos videoactivistas vinculados a las luchas obreras que suponían, de algún modo, una continuación con la línea de los grupos de cine militante de los '60. Antes de la crisis de 2001 ya funcionaban grupos como Boedo Films, orientado a buscar la transformación de la sociedad a través de la luchas obreras; Wayruro Comunicación, que registra las marchas del Frente de Gremios Estatales contra los ajustes neoliberales; Cine insurgente, que con su film *Diablo, familia y propiedad* (1999) investiga en torno a la lucha de clases entre obreros y patrones; o el Grupo Alavío, que con *El rostro de la dignidad* (2001) no solo sigue el movimiento de las luchas del Movimiento de Trabajadores Desocupados (MTD), sino que también se compromete con dar voz al movimiento, posibilitando que ellos mismos decidan en asamblea cómo estructurar la película.

Después de la crisis, se dio continuidad a esta línea con documentales que exponían las demandas de las luchas obreras: *Fasinpat, fábrica sin patrón* (Daniele Incalcaterra, 2004), que registra las asambleas y las protestas de los obreros de Neuquén; *Grissinópolis, el país de los grisines* (Darío Doria, 2004), que aborda los procesos de recuperación de una fábrica en Buenos Aires desde la perspectiva de los trabajadores; o *Corazón de fábrica* (Ardito y Molina, 2008), que investiga el caso de Cerámica Zanón. Estas prácticas videoactivistas esbozan una línea que se caracteriza por el trabajo colaborativo, por dar voz a los actores políticos y por seguir el devenir de los movimientos sin imponer una perspectiva o un relato.

El cine documental de la “generación de la posmemoria” también traza una línea mayor. A partir del año 2000, aparecen un conjunto de películas firmadas por cineastas que son hijos/as de desaparecidos/as y/o de perpetradores/as durante la dictadura. En ellas, no solo se muestra un proceso de reconstrucción de la memoria familiar y política, sino también un modo de autocompresión de la propia historia individual. Algunos ejemplos son: *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), un documental autobiográfico –que tiene a nuestro modo de ver tiene el impacto germinativo de *Tiré die* o *La hora de los hornos*– donde la directora examina en primera persona el secuestro y la desaparición de sus padres; *Encontrando a Víctor* (Natalia Bruschtein, 2005), una exploración de la directora sobre la vida de su padre desaparecido a través de entrevistas y archivos familiares; *M* (Nicolás Prividera, 2007), una búsqueda de las razones de la desaparición de Marta, la madre del director; o *Grito* (2008), una exploración autobiográfica experimental a partir de archivos fotográficos del padre del director, funcionario de las fuerzas de seguridad durante el gobierno de Videla, que compone una interesante mirada desde la óptica de los descendientes de los perpetradores.

La última línea mayor, que opera a partir del bloque 2011-2024, articula un corpus de documentales que dan voz a las reivindicaciones del feminismo y las disidencias

sexuales. Los documentales de perspectiva feminista –cuyos antecedentes en el contexto argentino se encuentran en los trabajos de María Luisa Bemberg y del Grupo Cine Testimonio mujer– han proliferado a raíz de las marchas “Ni una menos” en 2015 y de las manifestaciones por la legalización del aborto en 2018. Entre los documentales seleccionados se encuentran: *Niña mamá* (Andrea Testa, 2019), que registra el testimonio de adolescentes que han sido madres dando cuenta de las violencias de género que se ejercen sobre ellas; *Vicenta* (Darío Doria, 2020), que aborda la lucha por la despenalización del aborto de la madre de una joven con retraso madurativo que ha sido violada por un familiar; o *Río Turbio* (Tatiana Mazú, 2020), sobre la prohibición del acceso a la mujeres a las minas de la provincia de Santa Cruz. Asimismo, los documentales sobre las disidencias tienen una visibilidad inequívoca en este periodo: *El jardín de las delicias* (Arturo Fabiani, 2012), que visibiliza las diversidades sexo-genéricas a través de testimonios de sus procesos de transición; *Mostras* (Virginia Ferreyra, 2019), que sigue las peripecias de un grupo de artistas Drag en San Miguel de Tucumán; *Transkuktural* (Sofía Victoria Díaz, 2020), que explora la vida de las subjetividades trans en el nordeste argentino; o *El laberinto de las lunas* (Lucrecia Mastrángelo, 2021), que testimonia la vida de dos mujeres trans en la ciudad de Rosario.

Quinto movimiento. Las líneas menores del documental argentino

Estas líneas mayores se entrecruzan con otras líneas menores y subterráneas que conforman la complejidad de la Historia de historias del cine documental argentino. Estas líneas menores trazan ramificaciones e irrupciones que expresan una profusa variedad temática y estilística.

Están presentes las líneas que emergen en los primeros balbuceos del cine: las vistas, las actualidades (*Actualidades argentinas*; *Film Revista Valle*), los travelogues (*Entre los hielos de las Islas Orcadas*; *Expedición argentina Stoessel*) y los noticieros, docudramas y documentales didácticos producidos por la Subsecretaría de Informaciones y Prensa del peronismo, que siembran las bases para la germinación del cine documental.

También tienen espacio los documentales sobre la alta cultura –como los que abordan las artes plásticas, la literatura, el teatro y las relaciones entre literatura y pintura– y sobre la cultura popular: el tango, la cumbia y el rock; las fiestas tradicionales o el fútbol. Un lugar especial lo ocupan los documentales sobre movimientos sociales: en las villas, ecológicos, rurales, vecinales o estudiantiles. Y finalmente se abordan los formatos emergentes: las series; el cine en primera persona; el documental experimental, intermedia e instalativo; o el teatro documental.

Coda. Las líneas abiertas a otras historias posibles...



Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual
4.0 Internacional.

Una historia del cine documental argentino se presenta como una historia posible, nunca clausurada, nunca definitiva, pues el artículo indeterminado “una” da cuenta de un estado de apertura. Si el libro se hubiera titulado *Historia del cine documental argentino* estaríamos ante una propuesta cerrada y con mayúsculas. Y esta Historia de historias, justo por ser singular y posible, puede establecer líneas abiertas de conexión, articulación y diálogo con otras. Como señala Javier Campo en la Introducción: “Se trata de una historia abierta al diálogo con otras que puedan escribirse”.



Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual
4.0 Internacional.