



**Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación**

**Título del documento: Cine Ojo en la década del ochenta : un análisis desde la narratología y la teoría documental acerca de la obra del colectivo Cine Ojo post Estado dictatorial**

**Autores (en el caso de tesistas y directores):**

**Melisa Antonella D´Alessandro**

**Pablo Francisco Gullinoa, tutor**

**Datos de edición (fecha, editorial, lugar,**

**fecha de defensa para el caso de tesis): 2022**

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.  
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.  
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: [https://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_AR](https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR)



## ***Cine Ojo en la década del ochenta***

Un análisis desde la narratología y la teoría documental  
acerca de la obra del colectivo Cine Ojo post Estado dictatorial

Melisa Antonella D'Alessandro

Comunicación Social

Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires

Prof. Pablo Francisco Gullino

15 de diciembre de 2021

## Índice

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	4
Marco teórico.....	8
El estudio cinematográfico desde una perspectiva semiótica.....	8
La teoría de los discursos sociales .....	12
Sobre la definición del documental.....	14
Contexto histórico y políticas públicas .....	21
Marco metodológico.....	23
Selección del corpus.....	26
<b>CAPÍTULO 1: Pioneros del cine documental a nivel mundial y nacional</b> .....	28
Serguéi Eisenstein, Dziga Vertov y John Grierson, defensores del montaje.....	28
Cine Directo y Cinema Verité.....	29
Fernando Birri: pionero del cine social.....	32
Cine Liberación y Cine de la Base: los comienzos del cine militante.....	35
Jorge Prelorán: los comienzos del cine etnográfico.....	38
<b>CAPÍTULO 2: El cine documental en los ochenta</b> .....	40
La reaparición del género documental.....	40
El nacimiento de Cine Ojo.....	42
La esencia de Cine Ojo desde la mirada de sus propios creadores.....	43
Marcelo Céspedes.....	45
Carmen Guarini.....	45
Políticas cinematográficas.....	46
<b>CAPÍTULO 3: Análisis de la obra de Cine Ojo</b> .....	50
Los Totos (1983) .....	51
Por Una Tierra Nuestra (1985) .....	57
Hospital Borda. Un llamado a la razón (1986) .....	62
Buenos Aires. Crónicas Villeras (1986) .....	68
A los Compañeros la Libertad (1987) .....	73
La Noche Eterna (1991) .....	75
La voz de los pañuelos (1992) .....	79

<b>CONCLUSION</b> .....	85
<b>REFERENCIAS</b> .....	91
<b>PELÍCULAS</b> .....	96
<b>ANEXO</b> .....	97

## INTRODUCCIÓN

La Argentina del siglo XX está marcada por grandes crisis económicas y sucesivos golpes de Estado que desencadenaron en grandes luchas y protestas sociales. Es a partir de la década del treinta, conocida como la Década Infame<sup>1</sup>, que la evolución política, económica, social y cultural comienza a estar determinada a partir de las crisis. El desarrollo del cine documental en general, y del colectivo *Cine Ojo* en particular, no estarán exentos a estas cuestiones.

La cinematografía argentina surge a partir de la llegada del kinetoscopio, el vivomatógrafo y el cinematógrafo<sup>2</sup> a finales del siglo XIX, convirtiendo al país en uno de los pioneros en cuanto a exhibiciones cinematográficas en América Latina. Pero fue recién a mediados del siglo XX cuando aparecen las primeras obras características del género documental de la mano del gran cineasta Fernando Birri, inaugurando así el cine social y político. Durante la misma época, Jorge Prelorán inaugurará el cine documental etnográfico marcando el comienzo de un estilo a partir de su obra y, una década más tarde, aparecerán en escenas dos importantes colectivos de documentalistas integrados por grupos revolucionarios, inmersos en las luchas sociales que comenzaron a surgir en aquella época: Cine Liberación (de la mano de Fernando Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejos) y Cine de la Base (con Raymundo Gleyzer) inaugurando así el cine militante.

Pero este corto, aunque intenso período de desarrollo de obras representativas del género quedará paralizado con la llegada del último golpe militar de 1976, interrumpiendo el crecimiento y los importantes avances que el cine documental había logrado desde finales de los años cincuenta. La censura impuesta por el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional, la violencia hacia todo discurso “no oficial” y la desaparición forzada y asesinato de artistas (entre ellos documentalistas como Raymundo Gleyzer, Pablo Szir, Enrique Juárez y Jorge Cedrón, asesinado en extrañas circunstancias en el aeropuerto de París), obligó al exilio a muchos de ellos. Si bien algunos directores realizaron obras desde otros países o en la clandestinidad, el cine político documental se contrajo cada vez más, dificultando nuevos avances, nuevas obras y nuevos discursos. Los medios masivos de comunicación como la televisión o la radio también sufrieron censuras, independientemente de que varios/as

---

<sup>1</sup>Período de la historia argentina que comienza el 6 de septiembre de 1930, a partir del golpe de estado cívico-militar que derrocó al presidente radical Hipólito Yrigoyen, y finaliza el 4 de junio de 1943 con el golpe de estado que derrocó al conservador Ramón Castillo.

<sup>2</sup> Estos tres términos indican los aparatos de filmación y proyección de imágenes animadas inventado por los hermanos Lumière.

comunicadores siguieron, sin mayores problemas, la línea editorial propia del gobierno militar. Esta situación comenzará a cambiar a mediados de la década del ochenta, ya que a partir de 1983 se inicia el período democrático más largo en la historia argentina, testigo de la transición social, económica y política, la cual repercutirá a nivel cinematográfico, generando una tensión constante entre amateurismo y profesionalización e institucionalización del documental (Margulis, 2014).

Con la convicción de que los medios de comunicación transmiten, a través de sus discursos, concepciones acerca del mundo, la política, la sociedad, la economía y el hombre, el propósito de esta investigación será descubrir a través de un análisis diacrónico, interpretativo y narratológico de qué manera se reorganiza, con la vuelta democrática, el campo de producción audiovisual documental en la etapa post-dictadura. Para eso tomaremos el período que comprende desde los primeros años de la década de los ochenta hasta principios de los noventa, más precisamente desde 1983 hasta 1992.

Este trabajo propone, en su comienzo, un breve recorrido histórico por algunos hitos en la relación entre dictaduras y producción audiovisual social y política de resistencia. Luego analizaremos específicamente las producciones del colectivo Cine Ojo, el cual nace de la mano de Marcelo Céspedes y Carmen Guarinin, realizadas dentro del marco de la transición social, económica, política y cultural de la que hablamos recientemente. Su obra será la continuidad en democracia de las prácticas cinematográficas que gozaron de diferentes niveles de institucionalización a través de los años convirtiéndose, en la década del noventa, en la primera casa productora argentina dedicada al documental. A partir de sus propias obras comenzarán la búsqueda de una nueva estética y nuevas narrativas, generando de esta manera nuevas rupturas en las formas de representación y en la manera de concebir y producir el documental. Los tiempos habían cambiado, y el documental también.

Por otro lado, es pertinente aclarar que en el ámbito de la investigación académica poco se ha indagado sobre lo que sucede en torno a las producciones de tipo documental durante la década del ochenta. Si bien han aparecido en los últimos años autores que hablan acerca de la historia del grupo Cine Ojo (brindándonos información muy valiosa a la hora de ahondar en una temática que configura una forma de hacer documentales en nuestro país y que influye en Latinoamérica)<sup>3</sup>, aquí proponemos el análisis de su obra en su etapa de formación como un aporte más a estos estudios. Es por esto que la siguiente investigación se desarrollará desde una mirada específica y acotada temporalmente mediante el análisis de siete films documentales realizados entre los años 1983 y 1992. El objetivo es revelar que

---

<sup>3</sup> Nos referimos a *Cine Ojo. El documental como creación* (Toledo, 1995), *Cine Ojo, un punto de vista sobre el territorio de lo real* (Broderer y Russo, 2007) y *De la formación a la institución* (Margulis, 2014).

sucede en torno a la reorganización en el campo audiovisual y documental en dicho período, el cual estuvo en sintonía con una política represiva, una sistemática censura y la constante violación de los derechos humanos. Más adelante se justificará tanto la elección del colectivo cinematográfico, como los films seleccionados, pero podemos adelantar que Cine Ojo creará obras de un incuestionable valor social y le dará una segunda oportunidad a este género. Este interés también surge en relación a la relevancia y significado político y social que contienen y desean revelar dichos films, atendiendo a estos productos culturales como reflejo y parte de un pensamiento histórico y social. Como sostiene Gustavo Aprea (2015), el análisis del cine “permite indagar sobre la imagen que cada institución, grupo social o individuo presentó ante la sociedad” (p. 27). Además, será central descubrir los nuevos aportes, rasgos, modalidades y características que adquieren los films, es decir los modos que el lenguaje cinematográfico adopta para construirse como discurso, aceptando que ningún análisis puede llevarse a cabo por fuera del contexto que lo crea.

La presente investigación se propone analizar los films realizados por Cine Ojo antes de convertirse en una productora y desarrollar el recorrido de los textos filmicos a partir del estudio narratológico, así como también desde la teoría documental, que permitan descubrir los quiebres, cambios y giros que se producen en el ámbito del cine documental con la llegada del colectivo tanto a nivel técnico, como estético y narrativo. Creemos pertinente revelar de qué manera sus films van adquiriendo una personalidad propia a través del tiempo, en qué sentido sus obras marcan la diferencia con las producciones documentales anteriores o qué elementos toman de ellas, en una relación distante con la televisión, la cual no ofrecía un espacio para la producción ni emisión del documental. Como sostiene Aprea (2008) el análisis de la producción cinematográfica de un período determinado permite “determinar cómo se adapta el cine a los cambios tecnológicos, qué lugar ocupa en determinadas circunstancias dentro del conjunto de las representaciones sociales y cómo se posiciona en relación con el arte y los espectáculos en general” (p. 27).

Con respecto a la metodología de trabajo, se establecerán en primera instancia los conceptos teóricos en los cuales se apoya la investigación, así como el método propuesto para el análisis del corpus. Luego se dividirá por capítulos los distintos temas tratados, presentando en el primero a los cineastas y las obras que han influenciado Cine Ojo y sobre la que se ha apoyado su obra. En el segundo capítulo se hará una introducción al contexto histórico, político y social en el que surge y se conforma este nuevo colectivo para finalmente, en el tercer capítulo, dar paso al análisis propio del corpus presentado y sus conclusiones.

Es importante aclarar que, si bien en este período comenzaron a aparecer varios cineastas dedicados a la realización de películas documentales, la lógica de selección de este grupo en particular se debe a la relevancia que ha tenido el trabajo de la primera etapa de Cine Ojo en la formación de un nuevo y renovado cine, pasando a convertirse en una pieza fundamental de las producciones audiovisuales no ficcionales sobre memorias, luchas y denuncias sociales. La obra de Cine Ojo tendrá también una importante influencia en el campo documental dejando una huella que marcará el cine posterior.

## MARCO TEÓRICO

### El estudio cinematográfico desde una perspectiva semiótica

Será de gran utilidad a la hora de analizar nuestro corpus, hacerlo desde una perspectiva interpretativa<sup>4</sup> que recupere las bases semióticas del análisis de los medios audiovisuales.

Uno de los primeros investigadores del cine como productor de sentidos y fundador de la semiología del mismo en los años sesenta (momento de la institucionalización de dichos estudios) fue Christian Metz<sup>5</sup>. Si bien su aporte debemos encuadrarlo en el marco de la semiología estructuralista francesa, será él quien abra nuevos horizontes para las teorías cinematográficas y el camino para hacer del análisis del cine una verdadera ciencia. Dejando de lado el modelo de la lingüística Saussureana, Metz (1972) sostendrá que el cine es un lenguaje y no una lengua, ya que el lenguaje audiovisual nada tiene que corresponda a la doble articulación de la lengua que plantea Saussure (significado-significante). Por lo tanto el cine, según su teoría, posee dos ausencias:

- Ausencia de toda unidad discreta, en homología con la teoría de Saussure la cual reconoce al morfema como unidad mínima de la lengua, al fonema (en el plano de la expresión), al monema (palabra), y al sema (en el plano del contenido). Los films poseen unidades diferenciales pero que se presentan íntimamente mezcladas al primer nivel de la significación filmica, lo que forman “bloques de realidad” completos, a los que Metz llama planos, descartando así al plano filmico como la unidad mínima para el estudio teórico del cine.

- Ausencia de todo criterio de gramaticalidad. Según Metz no es posible asimilar la relación forma-contenido a la relación significado-significante que plantea la lingüística. Una imagen siempre es individualizada, personalizada, distinta y está producida (en el tiempo y el espacio) por el discurso cinematográfico.

Debido a que el cine no puede considerarse como una lengua, “ninguna noción operativa de la lingüística es aplicable tal cual al estudio del cine” (Metz, 1974, p 43).

---

<sup>4</sup> Un análisis interpretativo tiene como objetivo precisar la naturaleza estética y semiótica del film, mediante el estudio de sus componentes formales.

<sup>5</sup> Nos referiremos aquí a sus primeros ensayos, los cuales muestran una preocupación por la significación de los films, ya que más tarde se ocuparía de un estudio psicoanalítico del cine, centrándose en las películas tal como la percibe el espectador.

Su hipótesis de trabajo estará basada en la *pluralidad de códigos*<sup>6</sup>, es decir, cada campo o nivel de las estructuras filmicas los cuales pueden crear alguna formalización, por lo que el lenguaje cinematográfico sería capaz de comunicar bajo códigos flexibles. Metz se sumará a la construcción del lenguaje audiovisual bajo la orientación narratológica de los clásicos como Sergio Eisenstein (quien resalta la importancia del recurso del montaje) y sostendrá que el funcionamiento cinematográfico se genera a través de una combinatoria de grandes unidades sintagmáticas, lo que se ha dado a conocer como la gran sintagmática<sup>7</sup> de Metz. Los films estarían conformados por sintagmas que encierran los contenidos vitales del relato, dejando de lado totalmente las teorías que sostienen que el cine posee alguna característica compartida con la lengua verbal o escrita, aceptando que el lenguaje cinematográfico no posee unidades mínimas, por lo que nunca podrá analizarse a través de gramáticas establecidas a priori como lo hace la lingüística. Como sostiene Jesús María Aguirre (2016):

El programa de investigación de Metz se orienta a descubrir empíricamente esta gran sintagmática a través del análisis de las marcas que diferencian los planos (plano por plano o dentro del plano), sin olvidar que existe también un nivel sintagmático más grande como es el de las secuencias. (p. 99)

Esta línea de pensamiento será retomada por semiólogos como Eliseo Verón y Oscar Steimberg, así como teóricos del cine como Bill Nichols, quienes darán cuenta de las incompatibilidades teóricas y prácticas que existen para analizar lenguajes audiovisuales mediante la traslación directa de un modelo lingüístico:

- Verón (1996) critica el modelo de la lingüística basado en dos términos (significado/significante), el cual condena el pensamiento al binarismo. Desbloquear esta situación solo se podrá lograr por fuera de la herencia Saussureana, retomando el modelo ternario de Frege y Peirce los cuales rompen con el binarismo y permiten la entrada del estudio del sentido socialmente producido por medio de las representaciones, “el cine parece ser un ámbito propicio para considerar cómo la sociedad –o al menos parte de ella– reconstruye aspectos fundamentales de su acontecer” (Aprea, 2008, p. 47).

- Steimberg (1998) por su parte sostiene que a partir de la década del sesenta la perspectiva semiolingüística comienza a oscurecerse, ya que la semiótica deja de perseguir la búsqueda por extrapolar las nociones saussureanas de lengua y signo a series no lingüísticas convirtiéndose en una semiótica del texto o del discurso, y no como una semiología de

---

<sup>6</sup> Metz anula el concepto de unidad y propone el concepto de código.

<sup>7</sup> La unidad mínima (el plano) no es fijo. Por lo tanto, la codificación sólo puede referirse a grandes unidades, como la gran sintagmática, que consiste en prescribir ordenamientos fijos de elementos no fijos.

unidades o códigos, definiendo así a la semiótica como el estudio de la producción social de sentido en los lenguajes contemporáneos. De esta manera presenta el problema de la transposición<sup>8</sup> de los géneros (2013) el cual fue planteado por lo que él denominó semióticas particulares, las cuales no encontraban en los lenguajes mediáticos y artísticos unidades mínimas estables, ni gramáticas o códigos universales.

- Nichols (1997) plantea que los sistemas audiovisuales como el cine en general, y el documental en particular, no cuentan con el nivel de abstracción del lenguaje hablado y escrito que “abastecen a la imaginación con un referente específico” (p. 18). Los significantes cinematográficos también son imágenes y sonidos siempre concretos, materiales y específicos y al analizarlos siempre trabajaremos con “significados y valores, interpretaciones y objetivos, no sencillamente con signos y sistemas” (p. 18-19). Si bien Metz creía que en el lenguaje cinematográfico existe una ausencia de gramáticas como se da en la lengua, Nichols dirá que existen reglas gramaticales que componen el lenguaje cinematográfico las cuales no son establecidas a priori, a diferencia del lenguaje verbal o escrito, el cual se compone de un sistema de signos y reglas gramaticales establecidos. Los planos y secuencias cinematográficas no cumplen ninguna sistematización paradigmática ni sintagmática a priori. Aun así, consideramos que es central mencionar la teoría metziana, la cual demostró un real interés por el análisis del cine abriendo el camino para que eso sea posible

Jacques Aumont y Michel Marie (1990) retoman esta idea del análisis del film como discurso y el estudio del contenido que jamás es “independiente de la forma a través de la cual se expresa” (p. 132). Y es aquí donde el montaje toma el protagonismo a la hora de crear representaciones y significados en el conjunto de un film, ya que logra combinar imágenes adyacentes, las cuales crearán una tercera entidad independiente y un significado totalmente nuevo. Y en relación a esto, Aumont (2008) retoma la teoría metziana sobre los grandes sintagmas y sostiene que toda película representativa-narrativa está articulada en *grandes unidades narrativas sucesivas*, lo que él también denomina secuencias o conjunto de planos<sup>9</sup>, asumiendo la narrativa como algo que implica la transformación del objeto original en objeto narrativo: “toda representación conduce a la narración” (p. 93). A esto también harán referencia autores y críticos de cine como Jean Mitry (1990) quien entiende el concepto de sintagma “como un conjunto de planos que suponen una significación - o una estructura-global” (p. 16), aclarando que no son el agrupamiento de unidades de significación como las

---

<sup>8</sup> Hay transposición cuando un género, una obra o un producto textual particular cambia de soporte o de lenguaje.

<sup>9</sup> Aumont toma una sola de las dimensiones del plano para definirlo: la que determina la inscripción del tiempo en el filme (es decir: el plano caracterizado por una cierta duración y un cierto movimiento), y por tanto como equivalente de la expresión «unidad (empírica) del montaje».

palabras, sino de significantes complejos en relación a los planos. En la medida que el lenguaje cinematográfico “crea un encadenamiento de relaciones significantes, quizás sería mejor hablar de *discurso*” (p. 21). Y aquí su teoría vuelve a cruzarse con la de Metz (2002) quien sostiene que la manipulación que se hace de una película transforma el puro calco de la realidad en algo más, lo transforma en discurso.

La razón de este cambio de paradigma al momento de estudiar un texto audiovisual proviene de su propia composición, ya que cada lenguaje se caracteriza por un tipo (o una combinación específica) de materias de la expresión<sup>10</sup>. El lenguaje cinematográfico posee las siguientes: las imágenes, los trazados gráficos, los sonidos fónicos (voces), los sonidos musicales y los ruidos, los cuales se combinan con la ausencia de la materialidad de lo representado (la condición *fantasmática* de las imágenes externas y sonoras del cine), desarticulando el signo lingüístico y la oposición clásica entre lengua y habla. Y en relación a este punto, si bien a lo largo de los estudios sobre el cine el sonido ha sido dejado de lado, considerando la imagen como única protagonista generadora de sentidos, retomaremos la teoría de Michel Chion (1993) y su concepto de valor añadido por medio del cual sostiene que en la combinación audiovisual, una percepción influye en la otra y la transforma. Por lo tanto, nunca se trata con objetos significantes homogéneos, sino que siempre existen diferentes materias y niveles de codificación. A esto se refiere Alicia Entel (1994) cuando retoma a Stuart Hall en relación al signo televisivo, y sostiene que el mismo es complejo ya que está compuesto por dos tipos de discurso: el visual y el auditivo<sup>11</sup>, aunque Metz (1974) agrega un tercer discurso: el escrito o, como él lo llama, los *trazados gráficos*. Como sostienen Francesco Cassetti y Federico Di Chio (1991) el film “presenta signos, fórmulas, procedimientos, etc. bastante distintos entre sí, que se funden y forman un flujo complejo” (p. 65), es por esto que un film no posee, a diferencia de la lengua, la sistematicidad que permite la aparición de reglas compartidas.

Mitry (1963) sostendrá que la teoría de Metz y otros semiólogos tienen el error de partir de teorías lingüísticas y buscar analogías para analizar un medio como el cine, logrando determinar el *cómo* de su significación pero no el *porque*, aunque Metz nunca tuvo intenciones de “hacer del cine una transformación de la lingüística” (p. 18). A pesar de las críticas, su pensamiento se inscribe en el mismo marco teórico y define al cine como un lenguaje sin lengua, “como una forma *estética* (tal como la literatura), que utiliza la *imagen* que es (en sí misma y por sí misma) un *medio de expresión* cuya sucesión (es decir la

<sup>10</sup> La materia de la expresión es la naturaleza material (física, sensorial) del tejido en el que se recortan los significantes.

<sup>11</sup> Metz dirá que son imágenes, sonido fónico grabado, sonido musical grabado y ruido grabado.

organización lógica y dialéctica) es un *lenguaje*” (p. 45). De todas formas, el film no es un sistema de signos, es ante todo imágenes de algo (nivel analógico del lenguaje cinematográfico) y por lo tanto ellas pueden convertirse en representaciones simbólicas de las cosas al cargarse (o ser cargadas) de una significación determinada, provisoria y contingente, alejándose de la visión de un lenguaje articulado.

Por otro lado, y frente a la concepción dualista y en relación a la teoría triádica de Peirce, Mitry sostiene que el cine posee diferentes grados de expresión. El primer grado depende de las estructuras internas de la imagen (el ángulo, el encuadre, etc.), y por lo tanto, es una significación icónica. El segundo grado se da en el momento de la relación formal de los planos en la continuidad, es decir la significación indicativa y el tercero se da en el nivel del efecto-montaje, por lo tanto, será una significación relacional. Casetti y Di Chio (1991) harán referencia a estos mismos niveles de análisis al separar su investigación entre el análisis de los códigos cinematográficos, el de la narración, el de la representación y el análisis de la comunicación y lo mismo harán Aumont y sus colegas.

Es así como consideraremos al cine como un medio con elementos que conforman su propia gramática como los planos, los ángulos, la imagen, la palabra, los movimientos de cámara, los sonidos, el montaje y la escenografía, los cuales en su conjunto configuran determinadas estructuras narrativas, considerando así al film como un discurso. Dichas codificaciones propias de un film no son generalizables, ya que las significaciones narrativas o discursivas son siempre contingentes. En este proceso, como ya hemos mencionado, tendrá un rol central el uso del montaje como creador de representaciones y significados.

### La teoría de los discursos sociales

En su teoría acerca de los discursos sociales Eliseo Verón (1996) retomará el concepto de lenguaje como *discurso*. Los fenómenos de sentido adoptan siempre la forma de investiduras (configuración espacio-temporal de sentido) en conglomerados de materias sensibles, a través de las cuales llegan a ser materias significantes y “sólo en el nivel de la discursividad el sentido manifiesta sus determinaciones sociales y los fenómenos sociales develan su dimensión significante” (p. 126). La sociosemiótica sólo puede definirse como el estudio de la teoría de esos discursos sociales, abriendo camino así al estudio de la construcción social de lo real. El autor denominará “paquetes” a dicha materialidad investida de sentido, es decir, “productos” los cuales son producidos bajo determinadas condiciones productivas y recibidos bajo determinadas condiciones de reconocimiento, las cuales nunca

serán homogéneas entre ellas, ya que el espacio de la enunciación es siempre radicalmente heterogéneo en relación con el del receptor (Metz, 2001).

Es por esto que consideramos que toda producción de sentido es necesariamente social. Pero al mismo tiempo todo fenómeno social es, en una de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido. Podríamos decir que hay una doble determinación, “la imagen no es un imperio autónomo y encerrado en sí mismo, un mundo aislado sin comunicación con aquello que lo rodea” (Verón, p. 52).

El análisis de los discursos exige la descripción de las huellas de las condiciones productivas o de las de reconocimiento<sup>12</sup>, a través de lo que él llama “*la gramática*” de producción o “*las gramáticas*” de reconocimiento (Verón, 2004). Si bien Metz sostiene que el lenguaje cinematográfico se caracteriza por la ausencia de toda gramática, lo hace en referencia a las gramáticas estáticas propias del estudio lingüístico. Como mencionamos anteriormente siguiendo a Mitry, el lenguaje del cine se compone por gramáticas específicas y determinadas para cada caso, ya que es un lenguaje dinámico, cambiante y no se rige por reglas estrictas. Dichas gramáticas están compuestas por reglas que describen ciertas operaciones discursivas de investidura de sentido y, para reconstruir dichas operaciones de asignación de sentido en las materias significantes, es necesario identificar las marcas inscritas en la superficie material, es decir, “propiedades significantes cuya relación, sea con las condiciones de producción o con las de reconocimiento (exteriores al conjunto signifiante), no están especificadas” (Verón, 1996, p. 129). A partir de aquí y a través de un análisis crítico podrán asociarse con las condiciones sociales de producción (o reconocimiento) y así convertirse en *huellas* de uno u otro conjunto de condiciones (las cuales, como ya vimos, nunca van a ser idénticas). En todo producto cultural en general, y en todo film en particular, es posible leer las marcas de la ideología imperante o, al menos, la ideología de sus realizadores enmarcados en un contexto determinado, “todo enunciado fílmico es un acto social” (Manetti, 1994, p. 257) y el cine parece ser un ámbito propicio para ver como parte de la sociedad reconstruye aspectos fundamentales de su acontecer y donde reflexiona sobre sus posibilidades de acción y transformación, construyendo memorias colectivas y consolidando identidades. Cada época construye sus propios modos de representación y cada film es siempre un producto cultural y el reflejo de un pensamiento histórico y social y considerando que todo producto discursivo es un producto cultural, a través de los cuales se puede observar el entramado de relaciones sociales y luchas de poder,

---

<sup>12</sup> El propósito del presente trabajo es realizar un análisis en producción, por lo que nos dedicaremos a investigar las condiciones de producción de los discursos audiovisuales seleccionados.

“la producción discursiva de sentido (y nada hay que no sea discursivo) es enteramente social” (Verón, 1984, p. 21-22).

Es aquí donde nos parece interesante retomar el concepto semiótico de cultura propuesto por el antropólogo Clifford Geertz (1987), quien considera a la cultura como tramas de significaciones que los mismos hombres tejen y en los que están insertos y por lo tanto, su análisis (y el nuestro) es una ciencia interpretativa en búsqueda de significaciones que no busca crear leyes, sino interpretaciones de expresiones sociales (enigmáticas en su superficie) en busca de significaciones.

### Sobre la definición del documental

La presente investigación adoptará el concepto de *cine documental* que plantea el teórico y crítico estadounidense Bill Nichols, quien enfatiza el papel relevante del realizador y del mensaje. Si bien el autor en ningún momento niega la capacidad de interpretación del espectador, sostendrá que la misma está subordinada a las decisiones, estrategias y recursos tomados por el realizador, en consonancia con la teoría planteada por Sergei Eisenstein y la importancia que le otorga al montaje y edición. Por estos motivos será central trabajar con las herramientas que nos brinda a partir de su teoría y concepto del documental.

Si bien Nichols (al igual que todos los autores citados en este trabajo) sostiene que el documental y la ficción tienen el rasgo en común de crear por medio de distintos recursos, estrategias y modos un argumento, un discurso o una historia<sup>13</sup>, define el cine documental a través de la importancia de su misión social, valorando la elaboración de un argumento o discurso, el cual tendrá efectos en el espectador y su apelación a la respuesta pública (más que a la privada): “el filme documental contribuye a la formación de la memoria colectiva” (p. 13). Para él no tendría sentido la creación de films documentales si no influyera en el espectador, visión que comparte con Michael Chanan (2003) quien sostiene que el cine de ficción, heredero de la novela y el arte dramático de la cultura burguesa, se dirige al espectador como individuo privado, mientras que el cine documental “es guiado por lo antropológico, lo social y lo político y se dirige al espectador como ciudadano, como un miembro de la comunidad, como participante putativo de la esfera pública” (p. 22).

Nichols propondrá la definición del concepto *documental* a partir de la mirada de tres factores: el realizador, el texto y el sujeto espectador. Cada uno de ellos arrojará definiciones

---

<sup>13</sup> Historia entendida como la plantea Émile Benveniste: un enunciado sin señales de enunciación, propio del cine de ficción.

distintas, pero no contradictorias, y en su conjunto ayudarán a demostrar cómo constituir el objeto de estudio. Nuestro análisis estará centrado en la definición y estudio del documental relacionado con el rol del realizador y el texto, antes que con el sujeto espectador.

Ahora bien, enfocándose en la definición del documental a partir del rol del **realizador**, Nichols dirá que es común, pero a la vez engañoso, definirlo en términos de control, discutiendo así con autores como Douglas Gomery, Robert Allen, David Bordwell y Kristin Thompson, quienes afirman en sus diferentes obras que un film documental se diferencia de un film de ficción según el grado de control que se ha ejercido durante la producción. El director de films documentales tendría, para estos autores, menor poder de control que un director de cine de ficción sobre ciertas variables como, por ejemplo: el comportamiento de los personajes, el decorado y la iluminación, por lo que la producción del cine documental sólo tendría cierto control sobre el rodaje y montaje. Sin embargo, Nichols sostendrá que dichos films sí poseen algún tipo de control por parte de los realizadores, el cual muchas veces pasará desapercibido para que las acciones que ocurren frente a cámara parezcan “naturales” y reales, es decir, acciones que hubieran sucedido aunque la cámara no hubiera estado allí en ese momento. Para esto se utilizarán distintos recursos, o como el mismo autor sostiene *sofisticadas formas de no intervención*, como las técnicas de observación participativa o un trabajo de campo sociológico y antropológico previo al rodaje.

Como ejemplo del buen uso de estos recursos el autor tomará la obra de Dziga Vertov, director de cine soviético y creador de la teoría Cine Ojo o Cine Verdad y dirá que para conseguir el máximo grado de objetividad Vertov rechaza el uso de guión, la puesta en escena o el uso de actores profesionales y sólo utiliza la técnica de montaje para unir las piezas recolectadas de la realidad. Pero a pesar de estas características, Vertov posee un control de las cosas antes, durante y después del rodaje. En esta misma línea se ubica la teoría de Ricardo Manetti (1994), quien sostiene que el documental, a pesar de intentar objetivar los hechos y mostrarlos como algo verdadero construye, al igual que lo hace la ficción, una realidad diferente a través de una narración y una puesta en escena que marcan un recorte, un punto de vista y una ideología.

Por otro lado, Nichols sostiene que lo que caracteriza al documental por regla general es su estatus de formación institucional con un discurso propio. Los miembros de esta comunidad comparten un objetivo común: “representar el mundo histórico en vez de mundos imaginarios” (p. 44), a diferencia de los realizadores de films de ficción. Es así como surgirán y se verán enfrentados a diversos principios organizativos, patrones de distribución y exhibición, estilos, estructuras, técnicas y modalidades, aunque siempre será central un

objetivo común: representar el mundo histórico. Por lo tanto, *cine documental* es aquello que producen quienes se consideran a sí mismos documentalistas, aceptando así que son los mismos creadores de estos films los que marcan y deciden acerca de sus propias fronteras y límites.

El segundo factor que toma Nichols para definir este género es el propio **texto**. Los documentales comparten ciertas características, normas y códigos que los diferencian de otros géneros y toman forma en torno a una lógica informativa, la cual requiere una representación, razonamiento o argumentación acerca del mundo histórico y funcionan en términos de resolución de problemas. Aunque algunos documentales, como por ejemplo los de observación, poseen estructuras más similares a las de la ficción narrativa, es decir, presentan una economía de conflicto, complicaciones y resoluciones basados en personajes, lo cual sustituye a la de la lógica documental de problema/solución. Pero la diferencia central que existe en este plano es la siguiente: mientras los films narrativos o de ficción buscan crear una trama a través de la construcción de *un mundo imaginario*, los films documentales se focalizan en la creación de una argumentación, y esto no quiere decir que todos los documentales sean argumentativos, sino que sus representaciones apuntan a la recreación de *el mundo histórico*, de lo real, al mismo tiempo que intenta interpretarlo. Es una representación y no una semejanza o imitación del mismo como intenta crear la ficción, y a pesar de que la creación de una trama y de una argumentación pueden implicar estrategias similares y ambas establecen un tiempo y un espacio, en realidad, esto supone una diferencia. En la ficción el espectador accede a **un** mundo a través de la narración, proceso que se despliega a través del tiempo para contar una historia, es decir, busca una continuidad temporal y espacial, mientras que en el documental el espectador accede a **el** mundo a través de la representación, proceso que aborda algún aspecto del mundo histórico para reconstruir una argumentación más amplia a través de, por ejemplo, entrevistas con testigos o expertos, así como también metáforas visuales o contrapuntos de sonido/imagen para acabar con sugerencias sobre cómo la búsqueda de una solución puede llevar a otra escena, en otro tiempo o lugar. Los personajes y lugares pueden ser representados de manera intermitente lo que en la ficción podría causar rareza ante el espectador. Es decir, el documental soporta saltos en estos factores siempre y cuando haya una continuidad lógica en el desarrollo del argumento.

Por otro lado, aunque la ficción puede basar su relato en una realidad histórica, “la relación global del film con respecto al mundo es metafórica” (p. 159), en el documental su relación con el mundo histórico es indicativa, donde el espectador espera encontrarse con la

autenticidad del mundo representado. Además, en la ficción la sensación de la existencia del proceso narrativo es leve, mientras que en el documental la sensación de la existencia de un proceso argumentativo que habla del mundo histórico es perceptible, salvo en la modalidad de observación o de exposición (modalidades que desarrollaremos en breve) en las cuales disminuyen la sensación de la existencia o intervención de un realizador.

Pero los documentales, al igual que los films de ficción, son textos y es en este punto donde se encuentran las semejanzas, ya que ambos son contruidos social, ética e ideológicamente, por lo que el mundo representado por el documental es *el* mundo, pero también es una visión del mundo, “la argumentación acerca del mundo, o representación en el sentido de exponer pruebas con objeto de transmitir un punto de vista particular, constituye la espina dorsal organizativa del documental” (p. 169).

Por otro lado, la centralidad del argumento en el documental le otorga especial importancia a la banda sonora ya que, según el autor, las argumentaciones requieren de una lógica que las palabras son capaces de sostener más que las imágenes. Las escenas de los films documentales están más organizadas en torno al principio del sonido, o del comentario hablado, que las escenas de ficción.

Por último, dentro de esta caracterización del documental en base al texto, el autor propone seis modalidades o estrategias argumentativas que podrá adoptar el documental: la poética, la expresiva, la expositiva, la de observación, la interactiva y la reflexiva, cada una con sus propias normas específicas. Haremos un repaso por cada una de ellas para poder entender sus características y usos:

En la **modalidad expositiva** el texto se dirige al espectador directamente mediante intertítulos o voces que dejan ver y exponen una argumentación acerca del mundo histórico representado, donde las imágenes funcionan como apoyo, ilustración o contrapunto y en el cual la voz de autoridad pertenece al propio texto y no al de los entrevistados, en una búsqueda constante por la objetividad a través de una voz omnisciente que representa el conocimiento universalizado, donde la voz del realizador pasa a la banda sonora y queda eliminada en la banda de imagen, “el comentario, de hecho, representa la perspectiva de la película” (Nichols, 2013, p. 194). Los entrevistados solo aportan pruebas o justificaciones de lo que el texto quiere decir. Modalidades como esta son muchas veces utilizadas para presentar investigaciones históricas. En cuanto al sonido, suele prevalecer el no sincronico.

Mediante el montaje se establece una continuidad retórica más que una continuidad espacial, temporal, un ritmo o patrón formal como lo hace el modo poético, y es mediante la edición que se mantiene la continuidad del argumento hablado o la perspectiva. Así el

espectador espera que se despliegue ante él una conexión lógica causa/efecto entre secuencias y sucesos y espera una posible solución de un problema o enigma, pero siempre aborda temas dentro del marco de referencia establecido que no se cuestiona. Se asocia con el documental clásico que brinda un argumento a través de las imágenes. Un ejemplo de cineastas que han abordado su uso son Robert Flaherty y John Grierson.

La **modalidad de observación** surge a fines de los años cincuenta y tiene como una de sus características más importantes la no intervención del realizador, cediendo el control a los sucesos y hechos que se desarrollan delante de la cámara. El montaje se utiliza para potenciar la impresión de temporalidad y espacialidad auténtica, generando así la sensación de un “tiempo presente” y no para construir un marco temporal o una lógica argumentativa. En este sentido quedan descartados los usos de recursos como comentarios en voice-over, la música ajena a la escena, intertítulos, reconstrucciones, imágenes ilustrativas y entrevistas, “la presencia de la cámara “en la escena”, da testimonio de su presencia en el mundo histórico” (p. 204), afirmando una noción de fidelidad con lo que ocurre. De esta manera se realiza la omisión de los elementos que demuestran la pre y post producción, pero aún así las estrategias de organización textual pueden determinar y orientar lecturas.

Por otro lado, no se busca una resolución a un problema como en la modalidad anterior, sino que estos films “toman forma en cuanto a la descripción exhaustiva de lo cotidiano” (Nichols, 1997, p. 73-74). Los usos de las yuxtaposiciones son extrañas y el uso de imágenes recurrentes refuerzan el efecto de realidad que estos films buscan, anclando así el film en la realidad histórica. Siguiendo esta lógica, el texto se caracteriza por contener un trato indirecto en donde los discursos son oídos “por casualidad” (los actores sociales no miran a la cámara, por ejemplo), el sonido es sincrónico y las tomas en general largas.

La modalidad de observación, a diferencia de la expositiva, aborda la experiencia contemporánea y suele ser elegida como herramienta etnográfica, brindándole al espectador la sensación de un acceso sin trabas ni mediaciones por parte del realizador, una sensación que resalta el sentimiento de acceso a historias reales que sucederían aunque la cámara no estuviera allí. Sin embargo, siempre debemos tener en cuenta que un film es una interpretación por parte de él o los realizadores de la misma. Un ejemplo de esta modalidad es *Primary* de Robert Drew.

La tercera modalidad a la que hace referencia Nichols llamada **participativa o interactiva**, comienza a ser viable a finales de los años cincuenta, momento en el que aparecen nuevas tecnologías de equipos de registro sonoro sincronizado muy ligeros. De esta manera muchas veces la presencia del realizador en el film es percibida por los espectadores

ya que se puede oír su voz en el lugar de los hechos y no como un recurso de *voice over* que se origina en la post producción, “podemos ver y escuchar al cineasta actuar y responder ahí y en ese momento, en la misma arena histórica que la de los sujetos de la película” (Nichols, 2013, p. 211). Es por esto que el realizador puede asemejarse a cualquier otro actor social y hacer más evidente su perspectiva, ya que se involucra en el propio discurso que realiza, pero no debemos olvidarnos que es el cineasta quien tiene la cámara y un cierto grado de poder de control sobre los hechos.

Aún así, en esta modalidad la autoridad textual la tienen los comentarios de los actores sociales y así es como el montaje se utiliza con el fin de mantener una continuidad lógica entre puntos de vista individuales. A estos comentarios se les puede añadir metraje de archivo y así evitar las afirmaciones del comentario omnisciente. El argumento no es sobre el mundo sino sobre las propias interacciones y lo que revelan tanto del realizador como de los propios actores sociales, “el texto interactivo adopta muchas formas, pero todas ellas llevan a los actores sociales hacia el encuentro directo con el realizador” (Nichols, 1997, p. 82-83). Por eso es central el uso de entrevistas, recurso que deriva en una forma de discurso jerárquico el cual proviene de la desigual distribución del poder. Su voz se dirige siempre a los actores sociales y no al espectador, lo que genera una prueba de la argumentación presentada como el producto de la interacción de realizador y sujeto (a diferencia de la modalidad expositiva donde sirve de prueba de la argumentación del realizador o del texto). En cuanto a las relaciones espaciales pueden no siempre ser contiguas.

A diferencia de las dos modalidades expuestas anteriormente, la interactiva no oculta el proceso de producción del film, sino que los espectadores esperan encontrar información y conocimiento situado o local. Los documentalistas que utilizan esta modalidad pueden ser ensayistas o historiadores. Un ejemplo de esta modalidad es el film *Chronique d' un été* de Jean Rouch y Edgar Morin, un estilo cinematográfico al que ellos llamaban *cinéma vérité*.

En la **modalidad reflexiva**, la cual comenzó a verse en los años setenta y ochenta, el realizador se compromete con los espectadores, “hablando no sólo del mundo histórico, sino también acerca de problemas y preguntas al representarlo” (Nichols, 2013, p. 221), es decir acerca de *cómo* se habla acerca del mundo en sí, haciendo visible la intervención deformadora del aparato cinematográfico. A diferencia de la modalidad interactiva que puede dirigir nuestra atención hacia el proceso de realización cuando se plantea un problema a quienes participan en él, la modalidad reflexiva lo hace cuando el problema se presenta ante el espectador, incluso se hace hincapié en el encuentro entre realizador y espectador más que entre realizador y sujeto. Muchos de estos films presentan al realizador en pantalla no como

un participante- observador sino como un agente con autoridad, en los cuales hay una preferencia por las interpretaciones profesionales y apariciones de los realizadores.

Reflexividad y concienciación van de la mano, ya que a través de la toma de conciencia se pueden crear nuevas formas y estructuras, no solo teóricamente sino socialmente, “los textos reflexivos son conscientes de sí mismos no sólo en lo que respecta a forma y estilo, como ocurre con los poéticos, sino también en lo tocante a estrategia, estructura, convenciones, expectativas y efectos” (Nichols, 1997, p. 93). Es decir que su búsqueda consiste en romper con la realidad objetiva que todo documental pretende mostrar para, a través del texto, hacer consciente al espectador de su status de texto, discurso o narrativa. El documental se considera una construcción y una representación del mundo. Un ejemplo de esta modalidad es la finalidad ideológica en el cine documental encabezada por Dziga Vertov-

La *modalidad poética* sacrifica las convenciones de la edición de continuidad y la impresión de una locación específica en tiempo y lugar, implicando ritmos temporales y yuxtaposiciones espaciales.

Los actores sociales no suelen asumir la posición de una visión con respecto al mundo, con una manera de representar la realidad a través de fragmentos, impresiones subjetivas, actos incoherentes y asociaciones libres. “Los documentales poéticos, empero, se basan en el mundo histórico como materia prima, pero transforman este material de maneras distintivas” (Nichols, 2013, p. 189,). Esta modalidad pretende crear un tono y estado de ánimo determinado más que proporcionar información al espectador (como en la expositiva y observacional).

La *modalidad expresiva o performativa* cuestiona la distancia que el cine documental tradicional tiene con la ficción. Aquí el interés está en la expresividad, la poesía y la retórica, y no en una representación realista. El énfasis se desplaza hacia las cualidades evocadoras del texto, y no tanto hacia su capacidad representacional. Un ejemplo aquí son los trabajos del director estadounidense Michael Moore.

Volviendo a los factores a partir de los cuales se identifica el género documental, el tercer y último de ellos gira en torno al rol de los **espectadores**. Si bien nuestro estudio no se centrará en este aspecto del análisis, haremos un breve resumen de lo que plantea el autor, quien sostiene que en una ficción narrativa el espectador da por sentado que lo que está viendo es algo construido (desde los personajes que ensayaron cada escena hasta el escenario que puede ser auténtico o imitado en un estudio), mientras que al observar un film documental el espectador siente que lo que ve es real en el sentido de que podría haberlo vivido en la vida real y en el mismo momento en que se filmó y sucedió. Pero a pesar de estas

expectativas, el documental construye lo que sucede frente a cámara como una representación de lo que pasa en el mundo histórico real y aun así el espectador seguirá infiriendo un argumento acerca del mundo. Por otro lado, confía en que los sonidos y las imágenes cumplan un rol indicativo en relación al mundo histórico al cual representan, ya que supone que lo que aparece en pantalla ha tenido escasa o nula modificación en relación a lo ocurrido en el mundo histórico real. Confía también en que las situaciones conservarán la disposición cronológica de su acontecer real, que los individuos conservarán su aspecto cotidiano y que habrá un compromiso de relatar los sucesos con total objetividad por parte del realizador. Es decir, el espectador sabe que puede haber algunas modificaciones, pero que no se tratará de algo que no sucedió (como puede pasar en la ficción), por eso el autor sostiene que “nuestra oscilación mece entre el reconocimiento de la realidad histórica y el reconocimiento de una argumentación sobre la misma” (Nichols, 1997, p. 61).

Por último, el espectador posee una expectativa de conocimiento y espera que el documental le brinde lo que quiere saber, pero el que posee ese conocimiento y lo transmitirá será el o los realizadores del film y en este punto es donde entran en juego las cuestiones de importancia social e ideológica en la que el espectador nunca podrá satisfacer el deseo de objetividad, ya que todo acto es ético, político e ideológico. Aquí se ve la importancia de las imágenes como se sostuvo anteriormente, ya que estas no sólo son pruebas para lograr una argumentación, sino que además son testimonios de la política y la ética del realizador del film. Como sostiene Nichols la cámara como máquina en sí produce un registro indicativo de lo que hay delante de ella, pero desde una mirada antropomórfica, la cámara registra también las preocupaciones, valores y subjetividades del realizador.

El autor deja en claro constantemente la diferencia que existe entre ficción y documental. Si bien sostiene que comparten algunas cualidades, no hay que perder nunca de vista que son muchas cosas las que los diferencian y por lo tanto le dan al documental sus propias características, y así titulará la segunda parte de su obra: “El documental: una ficción (en nada) semejante a cualquier otra” (p. 147).

### Contexto histórico y políticas públicas

Es pertinente destacar el marco a partir del cual abordaremos la temática histórica y las políticas públicas desarrolladas en el período a analizar. Autores como Ricardo Manetti, Gustavo Aprea, Paola Margulis, Octavio Getino y Sergio Com serán centrales para descubrir en qué contexto y bajo qué influencias se desarrolló el cine de los años ochenta en Argentina.

Manetti a lo largo de su trabajo plantea algunas cuestiones relacionadas con la producción cinematográfica durante el período dictatorial y la transición democrática, mientras que Aprea nos brinda información relevante sobre la relación entre el cine y las políticas adoptadas a lo largo de 25 años de historia, tomando en cuenta aquellos datos que enriquezcan el estudio de nuestro recorte temporal. Los trabajos de Paola Margulis serán centrales para recuperar el contexto de los ochenta y el lugar que el documental ocupaba en dicho período, ya que a lo largo de sus variadas y distintas investigaciones, detalla algunas características que adopta el sector cinematográfico en Argentina durante la transición democrática. Y por último, las investigaciones de Octavio Getino y Sergio Com serán centrales al plantear que es lo que sucede con la cinematografía en relación al contexto político, económico y social de cada período de la historia Argentina, así como también las políticas públicas establecidas para dicho período.

## MARCO METODOLÓGICO

"Una de las características de la investigación social es que los "objetos" que estudiamos son en realidad "sujetos" que por sí mismos producen relatos de su mundo" (Hammersley y Atkinson, 1994. p, 122).

Con respecto al aspecto metodológico, los autores a los cuales hemos hecho referencia anteriormente, coinciden en un punto: no existe un único método para estudiar el campo audiovisual cinematográfico, ya que cada analista deberá utilizar las herramientas según el enfoque seleccionado y la hipótesis de trabajo. Cada uno deberá elegir mediante qué estrategias de trabajo analizará los aspectos que crea pertinentes.

La presente investigación se realizará a través de un estudio en producción, mediante una perspectiva interpretativa, narratológica y comunicacional. Se establecerá un recorrido por la superficie textual de los films considerados como lugar de representación, como momento de narración y como unidad comunicativa, es decir, los films considerados textos (Casetti, 1991) los cuales arrojan pistas sobre las características propias que adquieren las películas realizadas por Cine Ojo en relación a otro tipo de cine surgido en la época precedente o mismo a los medios masivos de comunicación como la televisión. En un texto, sea cual sea su soporte o su forma, se encuentran las huellas del autor que remiten a un sistema histórico- biográfico, las huellas de lo inconsciente, las huellas de los vínculos que mantiene el texto con las condiciones sociales bajo las cuales se ha producido y "las huellas de operaciones que permiten el acople de un texto a una situación de poder, en una red de relaciones sociales determinadas" (Verón, 1984, p. 46). Será fundamental reconocer en los dispositivos de la enunciación esa red de huellas por medio de la cual lo imaginario de la historia se inserta en estructuraciones determinadas del orden simbólico, para así dar a conocer los cambios que se generan en el interior del mismo colectivo a través del tiempo, en su propia transición cinematográfica en un contexto de transiciones políticas, sociales y culturales, : "las películas acabadas llevan inevitablemente el sello del modo de producción en el que se han creado" (Bordwell y Thompson, 1995, p. 24).

Para esto, el enfoque estará puesto en la forma en que estos hechos son narrados, es decir, en el relato, aunque Aumont prefiere llamarlo *texto narrativo*, ya que el término "relato" pone demasiado acento en la linealidad del discurso, conformando un discurso cerrado. Esto no quiere decir que la forma se aparte totalmente de los contenidos, ya que siguiendo a Bordwell y Thompson la forma hace referencia al sistema global de relaciones

que percibimos entre la totalidad de los elementos que componen un film y cada uno de ellos funciona como una parte de la estructura global percibida. Como sostienen estos autores “el tema y las ideas abstractas forman parte del sistema total de una obra artística” (p. 43), postura que también adoptan teóricos como Aumont y Marie (1990) al señalar que “no existe contenido que sea independientemente de la forma a través de la cual se expresa” (p. 132). De esta manera podremos descubrir las nuevas estructuras, narrativas, relatos o discursos<sup>14</sup> que nos proponen Marcelo Céspedes, Carmen Guarini y todo su equipo.

Es decir que nuestra investigación se apoyará en el estudio de la narración<sup>15</sup> siguiendo la línea planteada por Gérard Genette sobre la narratología modal<sup>16</sup> (Gaudreault y Jost, 1995) y el modo del relato lo cual nos llevará al problema de la enunciación, del análisis de los medios utilizados para decir lo que se dice (el enunciado). La obra de André Gaudreault y Francois Jost recoge los grandes conceptos narratológicos como el relato, la narración, la temporalidad, y el punto de vista “teniendo siempre en cuenta lo específico del lenguaje cinematográfico (relación palabras-imágenes, el papel de la voz, de los sonidos, etc.)” (p. 21), al igual que Francesco Casetti (1991) quien analiza los films desde una perspectiva narrativa, representativa y comunicacional, sin dejar de lado nunca los componentes cinematográficos y sus características. Siguiendo esta línea, retomaremos el estudio de los códigos, ya que este enfoque “es el que mejor permite encuadrar en el edificio filmico el rol y la función de los distintos componentes cinematográficos” (p. 71). Según el autor los códigos no solo sirven para construir un film, sino también para definir sus formas y efectos, y será el analista quien decida cómo construir este campo asociativo.

Todos los autores citados hasta aquí enfocarán sus estudios alrededor del análisis de los códigos de los componentes cinematográficos dentro de los cuales entran los tecnológicos de base; los códigos de la serie visual que tiene que ver con la iconicidad, con la composición fotográfica y con la movilidad; los códigos gráficos; los códigos sintácticos y los códigos sonoros, haciendo referencia a la “banda de sonido” a la que consideran igual de importante que la banda de imagen en lo que respecta a la construcción del sentido filmico. Aprea (2015) también se referirá a los códigos técnicos visuales como el uso del color, la puesta en escena y la manera que los realizadores deciden utilizarlos (la forma).

---

<sup>14</sup>Como sostiene Aumont (2008), según Emile Benveniste el discurso es un relato que sólo puede comprenderse en función de su situación de enunciación.

<sup>15</sup> La narración se refiere a las relaciones entre el enunciado y la enunciación. Esas relaciones sólo pueden ser analizadas en función de las huellas dejadas por el texto narrativo (Aumont et. al., 2008).

<sup>16</sup> La narratología modal se diferencia de la narratología temática la cual trata acerca de la historia contada, las acciones y funciones de los personajes, así como de las relaciones entre los actantes.

Por otro lado, se centrarán en el análisis de la representación mediante el estudio de los códigos técnicos de representaciones visuales (códigos cinematográficos) como el análisis del encuadre y del punto de vista, el espacio, la figuratividad de la imagen y el montaje en su plano técnico, estético e ideológico.

El análisis de la narración, también estará presente haciendo referencia al estudio de la construcción de los “personajes”<sup>17</sup>, los acontecimientos, las transformaciones, el tiempo y el narrador como sujeto de la enunciación.

Por último, como sostiene Casetti, el análisis de la comunicación presenta a los films como lugar de representación y de principios reguladores, mediante los cuales podemos encontrar “no solo las huellas de quien opera gracias y a través de las imágenes y los sonidos, sino también el modo en que estas huellas se insertan en arquitecturas y dinámicas concretas” (p. 223).

En este sentido, Nichols (2013) propone un interesante método de análisis y recorrido por las superficies discursivas de los films, teniendo en cuenta cuestiones como la cronología de las escenas, el tipo de tomas, las técnicas de edición, el desarrollo narrativo de los personajes, los modelos, el grado de presencia del realizador o los realizadores en escena y el papel del habla, las palabras escritas, la música, los efectos sonoros y la perspectiva política (si es que la hay). El análisis de todos estos factores se fusionará en nuestro análisis de una manera enriquecedora, aportando información que nos permita hacer de este estudio, una investigación integral.

Será fundamental reconocer los modos de escritura cinematográfica, las estrategias narrativas, las modalidades y los recursos sonoros y visuales utilizados, ya que como propone Aprea (2015) siguiendo al historiador norteamericano Robert Rosenstone:

El cine permite el abordaje del pasado como un proceso en el que se articulan diversos aspectos de la vida social. La pantalla tiene la capacidad de unir elementos que, por cuestiones metodológicas, la historia escrita separa: la economía, la política, la cultura, la vida cotidiana, etc. (p. 29-30).

---

<sup>17</sup>El concepto “personajes” se encuentra entrecomillado ya que consideramos que no son personajes en el sentido más aceptado de la palabra en relación a ser actores de ficción, sino que son personas que realmente son protagonistas de las experiencias retratadas.

## Selección del corpus

Los films que integran el corpus de investigación componen el total de la obra del colectivo Cine Ojo durante el período 1983-1992<sup>18</sup>. Mencionamos a continuación el nombre de la película, el año de estreno y su/sus director/directores<sup>19</sup>:

- "Los Totos" (1983) de Marcelo Céspedes
- "Por una tierra nuestra" (1985) de Marcelo Céspedes
- "Hospital Borda" (1986) de Marcelo Céspedes y Carmen Guarini
- "Buenos Aires. Crónicas villeras" (1986) de Marcelo Céspedes y Carmen Guarini
- "A los compañeros, la libertad" (1987) de Marcelo Céspedes y Carmen Guarini
- "La noche eterna" (1991) de Marcelo Céspedes y Carmen Guarini
- "La voz de los pañuelos" (1992) de Marcelo Céspedes y Carmen Guarini

Los motivos que originaron la elección de dicho material de trabajo para nuestra investigación fueron los siguientes:

1. Conforman la obra completa del colectivo Cine Ojo, uno de los colectivos de cineastas más importantes de la década del ochenta que retoma la realización de documentales luego de la sistemática censura impuesta por la última dictadura militar, con una propuesta originaria que se sostiene en el compromiso político, pero que con el tiempo comienza a transformarse, para finalmente dar un giro y conformar una productora sin lineamientos partidarios. Cine Ojo es el grupo pionero en Argentina dedicado a la realización de documentales de creación, como sostiene Osvaldo Bayer "la filmografía de Carmen Guarini y Marcelo Céspedes- y de quienes los acompañan en Cine Ojo- es un capítulo esencial en el testimonio documental- artístico de la realidad latinoamericana" (Toledo, 1995, p. 19)

---

<sup>18</sup> Consideramos que estos siete films componen un corpus que representa y demuestra los cambios y transiciones que sufre el colectivo Cine Ojo a través del tiempo. Si bien años más tarde Céspedes y Guarini dirigen, producen y guionan algunos otros films como "Una sola voz", "Jaime de Nevares, último viaje", "Tinta roja", e "H.I.J.O.S El alma en dos", nuestro corpus demuestra los cambios que tenemos como objetivo analizar. Todas las películas posteriores al período 1983-1992 (salvo las recién mencionadas) se realizarán bajo la lógica de Cine Ojo como productora, con dirección, guiones e ideas propias de otros cineastas que buscan en Cine Ojo apoyo económico para la realización de sus films.

<sup>19</sup> "Los Totos" y "Por una tierra nuestra" son dos films realizados años antes a la creación del grupo Cine Ojo por Céspedes como director y guionista, pero serán adoptados por el colectivo para su distribución, por lo que consideramos pertinente su inclusión en el análisis. Además, están incluidos como parte de las obras de Cine Ojo en uno de los textos publicados en 1995, *Cine Ojo: El documental como creación*.

2. En segundo lugar, se trata de los primeros realizadores que se especializan, profesionalizan y consolidan el documental argentino generando “rupturas tanto en los modos de concebir y producir el documental, como en sus formas de representación” (Margulis 2014, p. 166).

3. En tercer lugar, y esto es uno de los rasgos más distintivos de dichos films, es que los primeros trabajos no intentan recrear situaciones del pasado o referirse específicamente a los sucesos ocurridos en la década del setenta<sup>20</sup> (como los documentales de memoria que tienen su auge en la década del noventa), sino que se trata de films que abordan temáticas que son contemporáneas al momento de su filmación, pero dejadas de lado tanto por los medios de comunicación (nos referimos a la televisión) como en el accionar del propio Estado. Como sostiene Manetti en los ochenta “también está el cine que habla del tiempo presente, que pide desesperadamente la búsqueda de nuevos temas y nuevas formas de expresión” (p. 259).

4. Por último, con la recuperación de la democracia, crear un estilo de autor era más valioso que hacerlo en base a las convenciones del cine industrial. Desde sus inicios el trabajo de Cine Ojo se autodenominó como un cine de autor y de creación mediante el cual construyó un discurso sobre la realidad teniendo en cuenta la estética, la ética y considerando a sus films no como meros “testimonios” de lo real, sino como un relato cinematográfico autónomo y organizado según sus propias leyes de narración y estructura dramática. Será nuestra tarea analizar los cambios que este cine desarrolla a través del tiempo y cuáles son los rasgos distintivos de dichas leyes y estructuras que se imponen como propios de Cine Ojo.

---

<sup>20</sup> Decimos “los primeros” ya que, a partir de la década del noventa, como veremos a lo largo del trabajo, esta situación irá cambiando.

## CAPÍTULO 1

### Pioneros del cine documental a nivel mundial y nacional

#### **Serguéi Eisenstein, Dziga Vertov y John Grierson, defensores del montaje.**

Tanto Eisenstein como Vertov y Grierson sostienen que el uso del montaje posee una importancia capital en el proceso de construcción filmica, el cual goza de una capacidad creadora y un poder persuasivo en lo que respecta al espectador.

Grierson rechaza el uso del concepto *documental* acuñado por los franceses para referirse sólo al cine sobre viajes y la naturaleza y en un intento por alejarse de esta expresión, la cual considera el uso del material natural como la distinción vital del género, postula el término *documental* para referirse al tratamiento creativo o al montaje de la realidad. Si bien el documental debe recoger su material en el terreno mismo, esta acción por sí sola no es suficiente. El cineasta debe llegar a conocer ese terreno íntimamente para ordenarlo, y a través de las yuxtaposiciones crear una interpretación de dicha *vida natural*, “la evidencia fotográfica “cruda” nunca fue, para Grierson, el objetivo del documental” (Winston, 2011, p. 20).

Eisenstein es considerado como el padre del montaje, entendiéndolo como una herramienta para generar mensajes y emociones en los espectadores. Consideraba que la yuxtaposición de planos a través del montaje, creaba una imagen nueva y total, construyendo significados conjuntos. En 1923 publicó “Montaje de atracciones”, ensayo en el cual explica la forma en que los espectadores deben ser sometidos a estímulos de acción psicológica y sensorial, a través del montaje para producir ciertos choques emotivos en ellos. Esto determina la construcción activa de la realidad por parte del cineasta. A partir de este ensayo, Eisenstein propuso algunas categorías de montaje como el métrico, el rítmico, el tonal, el armónico y el intelectual, cada uno con sus propias características.

Vertov (1923) cineasta y poeta nacido en Polonia en 1895, fue uno de los integrantes del grupo de documentalistas llamado *Kinoki* cuyo movimiento fue denominado *cine-ojo*, movimiento basado en la teoría de que la cámara es un auténtico ojo-oído que tiene que dar una visión objetiva de la realidad rehusando cualquier recurso propio de la ficción, es decir, la narrativa clásica del cine Hollywoodense. *Cine ojo* también pasó a ser reconocido como *cine verdad* y uno de sus principios básicos era hacer visible lo invisible, donde “el campo visual

es la vida; el material de construcción para el montaje es la vida; los decorados son la vida; los artistas son la vida” (Vertov, 1923).

Considerando que lo esencial era fijar los documentos, los hechos, la vida y los acontecimientos históricos, la cámara debía captar fragmentos de la realidad que, organizados a través del montaje, pudieran revelar aspectos ocultos de la misma. Si bien Vertov no se rehusaba al uso del montaje, si se negaba al uso de mecanismos o recursos ficcionales como la utilización de un guión, de actores/actrices, estudios, decorados e iluminación, creando así un cine documental que respondía a las necesidades políticas, económicas y sociales del momento histórico en que se hallaba inmerso.

Serán los primeros teóricos en defender la función e importancia del montaje como un recurso que cumple un papel preponderante, ya que mostrar algo tal cual uno lo ve, significa no mostrar nada.

### **Cine directo y cinéma vérité.**

La primera mitad del siglo XX estuvo marcada por la aparición de cineastas que, a nivel mundial, comenzaron a realizar un cine diferente al conocido cine clásico de Hollywood.

Estas personalidades, a las cuales hemos mencionado recientemente, han sido fuente de inspiración para el surgimiento de nuevos movimientos en lo que respecta a la cinematografía documental. El *cine directo* en Estados Unidos y el *cinéma vérité* en Francia, fueron dos de los movimientos más reconocidos e inspiradores en todo el mundo.

El primero de ellos surgió a finales de la década del cincuenta en Estados Unidos de la mano del documental *Primary* dirigido por Robert Drew. Este film posee todas las características que representan a este nuevo tipo de cine, el cual dependía de cámaras livianas de 16 mm. con sonido sincronizado y grabadores de cinta a batería, es decir, nuevas tecnologías de registro que han influido a la hora de grabar y narrar historias. Durante la segunda guerra mundial se instaló la necesidad de obtener cámaras ligeras y resistentes que pudieran captar imágenes a primera línea, que fueran testigos de la posibilidad de captar el “realismo” de lo que estaba sucediendo. Fue así que las cámaras de 16 mm. comenzaron a surgir y con la llegada del sonido sincronizado en los años sesenta, muchos directores vieron la posibilidad de crear un cine nuevo y renovado, sin perder de vista muchos conceptos que venían desde principios de siglo. Antes de los años cincuenta el sonido era añadido más tarde en la etapa de edición, valiéndose de música o comentarios en *off*. Pero en este caso los

sonidos registrados eran los que realmente aparecían en las escenas, reduciendo el uso de la voice over y dando una sensación de inmediatez y espontaneidad. Una de sus premisas principales era el no uso de trípode para contar con una mayor libertad al momento de grabar, lo que permitía el logro de una mayor movilidad e intimidad con los sujetos que se pretendía registrar, estableciendo una estética “amateur” y desprolija (recordemos que *Primary* cuenta con escenas con movimientos bruscos de cámara y sonidos que muchas veces no se distinguen).

Pero no fue la existencia de esta nueva tecnología por sí misma lo que desencadenó el nacimiento del cine directo, sino que el contexto social y político de nuevas generaciones más críticas y la necesidad de un cambio a la hora de narrar historias fueron la semilla para que este cambio floreciera. Un cambio que desea contraponerse a la narrativa clásica del cine de ficción y que comienza a gestarse con directores como Robert Flaherty y Dziga Vertov. Como sostiene Winston (2011):

Uno no puede simplemente basarse en la aparición de un nuevo medio de grabación, nada más que un nuevo sistema de modulación de señal, para justificar nuevas narrativas, nuevas formas de edición, nuevos estilos, nuevos métodos de investigación, para el documental. (p. 16)

En Europa el *cinéma vérité*<sup>21</sup>, desarrollado por Jean Rouch (cineasta y antropólogo francés nacido en 1917 y uno de los exponentes más importantes y reconocidos del mundo cinematográfico a nivel mundial), quien se interesó por el género documental inspirado en historias de vida de diferentes culturas, creando obras etnográficas desde los años 1950 hasta 1980 y Edgar Morin (uno de los primeros interesados por la sociología del cine), nace también como reacción hacia el cine de ficción. Este movimiento nació a partir de la creación del film *Chronique d'un été* (una de las primeras películas fruto del desarrollo de una cámara de 16 mm. filmada en el año 1960 y uno de los primeros films etnológicos en el cual se oyen por primera vez las voces de estudiantes, amas de casa y obreros). Sus directores tuvieron algunas diferencias a la hora de su creación, pero finalmente el documental se filmó mediante una cámara en mano, incorporando por primera vez el registro de sonido sincrónico y alejándose de los cuadros rígidos de las entrevistas que Morin quería poner en práctica, obteniendo así una movilidad y libertad para registrar la realidad que Rouch deseaba captar. La cámara se volvió, para ambos cineastas, una herramienta para causar provocación y acciones en las personas filmadas que de otra manera no hubieran sido posibles.

---

<sup>21</sup> El término *cinéma vérité* fue utilizado por primera vez por Morin en el año 1959, en un artículo titulado “Pour un nouveau *cinéma vérité*” en la que sostenía que la idea de *cinéma vérité* de Vertov tenía que ser renovada con la llegada del registro de la palabra.

Rouch sostenía que “la frontera entre documental y ficción era prácticamente inexistente” (García Díaz, 2008, p. 83) y si bien seguía la línea de Flaherty en cuanto a la práctica de la antropología- cinematografía propugnando como método la participación de las personas representadas para crear un film, muchos han criticado a Rouch por su falta de “objetividad” al momento de registrar los episodios de la vida real. Si bien *Chronique d'un été* nace como un homenaje al cine de Vertov, el *cinéma vérité* no se parecía en realidad al cine ojo debido a que Rouch y Morin intervienen en la realidad rompiendo por primera vez el espacio entre cineasta-entrevistado y eliminando una de las premisas básicas del *cine verdad* de Vertov: la cámara como cine-ojo-oído de la realidad, sin intervención del cineasta ni de ningún otro factor que altere el desarrollo pleno de los hechos reales. Ambos cines quedarán asociados a dos de las modalidades de representación de las que habla Nichols, siendo el *cine ojo* de Vertov emparentado con la modalidad de observación, el cual propugna el registro de la realidad sin intervención, y el *cinéma vérité* de Rouch y Morin asociado a la modalidad interactiva en la cual los realizadores intervienen en la realidad, sobre todo a través de la entrevista. Aun así no puede negarse que el *cinéma vérité*<sup>22</sup> toma la esencia del cine de Vertov, el cual utiliza el dispositivo cinematográfico como revelador de una realidad que se encontraba oculta.

Tanto el cine directo como el *cinéma vérité* nacen a partir de las mismas propuestas, pero de todas maneras no se libran de poseer algunas diferencias. Mientras que el *cine directo* norteamericano escondía el proceso de producción de una manera clásica donde los directores intentaban pasar desapercibidos para que los hechos y personas se presenten ante el espectador “tal y como eran” de manera “transparente”, el *cinéma vérité* francés mostraba a los cineastas en pantalla, eliminando todo rastro de transparencia. Los directores participaban en la acción, utilizando la cámara como una herramienta para estimular a la gente a que hable o actúe, (la cámara como herramienta para la provocación y el enfrentamiento).

Por otro lado, mientras que el cine directo utilizaba como material los hechos accesibles para la cámara, el *cinéma vérité* prefería buscar “verdades ocultas” evitando el proceso de editorialización en el proceso de montaje para que el film pudiera emerger de su propio contenido y no de la imposición por parte del realizador:

una de las características del *cinéma vérité* es que la estructura del filme, tanto en lo que se refiere a la relación entre las imágenes en un plano como a la relación entre

---

<sup>22</sup> Si bien el *cinéma vérité* no prosperó en el tiempo, creemos interesante tener en cuenta sus características y principios para el desarrollo de este estudio.

planos, viene determinado por “lo que ocurre” en el acontecimiento que se está filmando en vez de estar impuesta por el realizador. (Allen y Gomery: 1995, 289)

De esta manera el espectador cumplía un rol central ya que debían ser espectadores activos al momento de la recepción de dichos mensajes para poder descifrar sus significados. Podríamos sostener que el cine *vérité* ofrecía de forma implícita sus mensajes y por este motivo muchos cineastas se alejaron de esta postura ya que no coincidía con su compromiso y deseo de expresar su postura política o social determinada. Los integrantes de este movimiento creían que muchos de los documentalistas del pasado no estaban interesados en mostrar la realidad sin manipularla, sino que su interés era utilizar esa realidad para instalar alguna afirmación por medio del montaje y la narración, además de contar con la dificultad de un sonido sincronizado lo que le otorgaba aún “menor veracidad”.

Es pertinente recordar que según la teoría de Nicholls no existe la objetividad absoluta en ningún documental ya que todo cineasta tendrá un rol al momento del montaje y su película será el fruto de su propio (y único) punto de vista.

A pesar de estas diferencias es importante tener en cuenta el desarrollo de ambos cines coincidió en un punto fundamental “estaba subordinado al perfeccionamiento tecnológico de una cámara que había sido imaginada por Vertov cuarenta años antes: la cámara- ojo- oído” (García Díaz, 2008, p. 78).

### **Fernando Birri, pionero del cine social.**

La historia del cine documental en Argentina está marcada y determinada por los distintos contextos económicos, políticos y culturales por los que ha atravesado nuestro país. Con seis golpes de estado exitosos y dos fallidos que tienen lugar desde 1930 hasta 1976, la censura y la persecución de artistas, han marcado en lo que respecta al cine un desarrollo plagado de obstáculos. Vale recordar que el golpe de estado de 1930 y la Revolución del ‘43 dejaron importantes consecuencias tanto a nivel económico, político como social, y en lo que respecta al mundo cinematográfico, una constante ausencia por parte del Estado en cuanto a su financiación.

Con la llegada del primer gobierno peronista en el año 1946 la industria cinematográfica comienza a renacer luego de adoptar medidas proteccionistas para la defensa del cine nacional. Pero este panorama no se mantiene por mucho tiempo ya que esto vuelve a declinar años más tarde con su derrocamiento y la llegada de un nuevo golpe de estado en 1955. A pesar de este nefasto contexto para la industria del cine aparece en escena Fernando

Birri, uno de los cineastas y directores argentinos más reconocidos en el terreno del cine documental. Nacido en la provincia de Santa Fé en el año 1925, crea en 1956 el Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral, una escuela de formación crítica e ideológica que tomaba al oprimido, al marginado y al explotado como sujeto, convirtiendo al cine en una herramienta de denuncia social y con la cual se abriría una línea de films documentales de corte político y social cuyo rasgo característico será “su crítica al status quo político dominante, la elaboración de una contraimagen y de una información no oficial” (Bernini, 2007, p. 22).

Los principios de enseñanza de su escuela estaban basados en las teorías que Birri incorporó del Neorrealismo Italiano<sup>23</sup> en su formación como cineasta que tuvo en aquel país. Así lo cuenta en una entrevista: “Yo no fui a Italia, yo fui al neorrealismo, yo fui al tipo de propuesta cinematográfica que me había realmente deslumbrado y que después en Italia se confirmó” (Mendez, 2006).

Con la llegada de Birri a la escena cinematográfica y todo el bagaje y experiencia que había adquirido en la Escuela Experimental de Roma y también en Argentina, nace el cine documental político y social acompañado de una nueva manera de testimoniar distintas realidades del país. Según Bernini es difícil hallar rastros del cine documental político y social en la Argentina antes de la aparición de Birri en la escena cinematográfica local, “en la Argentina el documental político comienza con la modernidad cinematográfica y define inicialmente su estatuto en oposición al Estado o a sus instituciones, a la información o el saber que ellos poseen de la realidad histórica” (p. 21).

La creación de la Escuela de Santa Fe marcará un antes y un después en lo que respecta al mundo cinematográfico generando cuatro quiebres en la historia del cine argentino.

---

<sup>23</sup> El neorrealismo italiano (término acuñado por Umberto Barbaro) fue un movimiento narrativo y cinematográfico que surgió en Italia durante la posguerra de la Segunda Guerra Mundial. Su objetivo era mostrar las condiciones sociales más auténticas y humanas, alejándose del estilo histórico y musical impuesto por la Italia fascista (1922-1945), buscando la objetividad, adquiriendo así un compromiso social, convirtiéndose en un dispositivo de denuncia social y como instrumento político (muchos directores de este movimiento eran cercanos al Partido Comunista Italiano). En cuanto a la técnica, estas producciones estaban marcadas por la precariedad en sus recursos técnicos (en parte por las condiciones en que trabajaban, pero también era una elección), el no uso de decorados, se redujo la iluminación al mínimo, pocas veces se grababa el sonido directo y apareció el uso de cámara en mano. Por otro lado, no existían los actores, sino que los protagonistas eran personajes reales, otorgando especial importancia a los sentimientos de los mismos, apareciendo dos nuevos personajes: la mujer y el niño. Roberto Rossellini es considerado uno de los mayores exponentes de esta corriente y su película *Roma ciudad abierta*, pensada como la primera de este movimiento cinematográfico. Una de sus principales características es el uso de las expresiones faciales de los actores como elemento clave para comprender los sentimientos de los personajes (por eso muchas veces los directores recurrían a actores no profesionales). El neorrealismo italiano le dio más importancia a los sentimientos de los propios personajes que a la composición de la trama. En los años cincuenta, cuando Italia comenzaba a resurgir, el movimiento neorrealista comenzó a perder fuerza, esfumándose hasta desaparecer.

En primer lugar, se crea un ámbito de enseñanza que socializa el conocimiento en un contexto industrial cerrado y ligado a las capas medias y altas de la sociedad. Además, por primera vez la mirada está puesta en los sectores sociales marginados mediante una plena libertad de expresión y a través de una mirada crítica popular e independiente. Incluso el modo de producción da un giro, estableciendo una metodología de trabajo horizontal en la cual la toma de decisiones es llevada en conjunto por el grupo. Por último, espacios como la universidad, el barrio o la escuela se transforman en espacios de circulación de este nuevo cine. Su objetivo fue producir un cine nuevo y revolucionario y con su creación, Argentina será el primer país de América Latina en tener una formación específica en este género.

Con su primera obra, *Tire Dié*<sup>24</sup> (1958), Birri inaugura el documental político y social en la Argentina. Será su creación más reconocida por ser la primera encuesta de tema social y el primer film en mostrar imágenes del país ignoradas hasta ese momento por el cine nacional, marcando el comienzo de un cine revolucionario, impulsando nuevos ámbitos y espacios para su exhibición (bibliotecas, cárceles, centros barriales y universidades) y estableciendo los cimientos del llamado Nuevo Cine Latinoamericano. Según Manetti (1994) el cine de Birri es un ejemplar a la hora de hablar de los elementos que componen el género documental en el cine argentino.

Filmado y construido alrededor de la idea de contrainformación, *Tire Dié* representa una realidad omitida y olvidada por el resto de los medios de comunicación cuya fuerza emerge de una creencia en las prácticas de representación del pueblo dándole voz a aquellos que nunca antes la habían tenido. Será el primer documental argentino y uno de los primeros a nivel mundial que trate el tema de la pobreza y la marginalización de ciertos sectores de la sociedad remitiendo, como dijimos anteriormente, a la tradición neorrealista en la que Birri se había sumergido en su paso por Italia a principios de la década del cincuenta. Asimismo, este documental propone algo nuevo en su forma de narrar estas historias: la ausencia de explicación por parte de los creadores, bajo una mirada neutra y libre de connotaciones de la imagen objetivizada, utilizando la voz en *off* sólo al comienzo. La decisión de omitir sus propias voces abre el camino y da lugar al registro de las voces que realmente importan: las del pueblo (si bien los protagonistas han sido doblados por actores por motivos de calidad de sonido, sus voces solo están mediadas por una cámara y un micrófono).

Como documental de observación el fin del film no es explicar lo que sucede, sino tornarlo visible, “Birri produce, en *Tire Dié*, una observación con pretensión de objetividad

---

<sup>24</sup> *Tire Dié*, medimetroaje estrenado en 1960, muestra el estilo de vida de la clase baja del barrio del puente en la provincia de Santa Fé a través de los testimonios de sus habitantes, principalmente de los chicos que se acercan todos los días a las vías del Ferrocarril Mitre para pedir diez centavos a los pasajeros, de ahí el título *Tire Dié*.

en las imágenes en las que interroga a los pobladores del Salado como contrainformación frente a los planteos gubernamentales de la provincia” (Cangi: 2007, 41). La mirada que se genera en *Tire Dié* es una mirada neutra, intentando no connotar una imagen para que sea objetiva. Se trata de apostar a un cine que sea suficiente y que hable a través de las propias imágenes.

Para Birri, la intención de visibilizar la realidad de una gran parte de la población argentina no podía darse en el marco de una resistencia cultural cerrada, sino que debía ser abierta y actual, buscando la conciencia del ser en la historia. Su esperanza de transformar la realidad mediante la recepción del film por parte de un público crítico y activo iba de la mano del contexto en que este film era producido: la confianza depositada en la capacidad de transformación y cambio que trae un proyecto político de nación como el que proponía Arturo Frondizi. Pero el cine de Birri muere junto con el proyecto de desarrollo luego de que el golpe militar que lo derrocó y la censura impuesta afectó directamente al Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral.

### **Cine Liberación y Cine de la Base: los comienzos del cine militante.**

La siguiente década tendrá una agitada vida política: el golpe militar de Aramburu, la llegada de Frondizi en 1958, su desplazamiento por sectores militares, la posterior presidencia de Arturo Illia y un nuevo golpe militar en 1966 de la mano de Onganía mediante el cual se pierden gradualmente conquistas sociales y se profundizan las luchas obreras y estudiantiles, un período de agitación social y cultural que influye en la cultura cinematográfica. Es así como comienza a finales de la década del sesenta a gestarse la creación de un cine en el cual las producciones tomarán un acento marcadamente político y militante (Mestman, 2008).

Producto de las condiciones políticas y económicas que se irán agudizando con el tiempo, los realizadores de documentales argentinos pasarán de la denuncia a la acción. Al calor de las luchas sociales nacen grupos como *Cine Liberación* y *Cine de la Base* y con ellos un nuevo género dentro de la rama del cine documental político: el cine militante, el cual tendrá una vinculación con grupos o fuerzas políticas revolucionarias creando films para el consumo de destinatarios concretos. Ambos grupos tienen como condición de posibilidad su propio contexto político, social y económico. En definitiva, es un cine que se propone transformar el mundo más que interpretarlo y marcar una ruptura con el cine social que había propuesto Birri y la Escuela de Santa Fe a finales de la década del cincuenta. Como sostiene

Bernini (2007) “en esa diferencia entre la exposición y la interpelación se sitúa el cambio entre dos épocas del documental: de la “social” a la “militante” (p. 28), la cual se diferencia entre una modalidad expositiva y una de interpelación. Según este teórico mientras en *Tire Dié* las imágenes intentan hablar por sí solas, en films como los de Cine de la Base o Cine Liberación, los directores guían al espectador con sus intervenciones. Ya no se trata de registrar la vida de los otros sociales para lograr justicia y reivindicación social, sino que el documentalista comienza a intervenir en sus registros, alejándose de la mirada objetiva de Birri. Así es como este film se aleja del mítico documental *Tire Dié*, enunciando su construcción. Estos cambios se deben a las exigencias sociales, políticas y al objeto que se desea registrar. Recordemos que en 1966 el golpe de estado militar de Onganía había prohibido y recortado todo subsidio para films documentales combativos y sociales.

*La Hora de los Hornos* (1966-1968), producida por Fernando Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo “inaugura el cine militante argentino y le da proyección internacional” (Mestman, 2008, p. 142). Nace así el colectivo Cine Liberación, primer grupo de cine militante donde comienza a valorarse la presencia del referente y su testimonio encarnado en el mundo.

Bajo la propuesta del uso de imágenes de archivo, registro directo, reconstrucción ficcional, gráfica y entrevistas crean, bajo la técnica del montaje (y en oposición al cine “objetivo” de Birri), una manipulación estratégica y crítica de las imágenes, cargadas con una intencionalidad política marcada por su afinidad con ciertas posiciones del peronismo. El grupo verá al cine como una herramienta contrainformativa el cual será producido y exhibido en la clandestinidad y diseñado para una audiencia políticamente combativa. Con esta obra se inicia un período donde el cine cumple no solo una función de denuncia social sino también de liberación política de la dictadura.

*La hora de los hornos* marcará con fuerza la posterior obra de Raymundo Gleyzer quien había participado en la cámara, encontrando en el film el valor del cine combativo. También había tomado contacto con Birri, colaborando en la creación de *Tire Dié*, pero tiempo más tarde abandona la Escuela de Santa Fé y comienza su etapa en el cine etnográfico con Jorge Prelorán en la realización de dos films, pero finalmente se separan, ya que mientras Prelorán simplemente describe con su cámara, Gleyzer veía la necesidad de ahondar en lo social y lo político del conflicto. En los años setenta Gleyzer se aleja del Partido Comunista y comienza a militar en el Partido Revolucionario de los Trabajadores convirtiéndose en el brazo cinematográfico del PRT. En este contexto nace Cine de la Base, “al calor de las luchas populares contra la dictadura del general Juan Carlos Onganía” (Toledo, 1995, p. 7),

diferenciándose del grupo Cine Liberación al proponer un discurso crítico sobre el peronismo, acusándolo de populista y demagogo. Al utilizar la cámara como un arma de combate junto a su vinculación al PRT-ERP, Cine de la Base realiza comunicados filmicos de las acciones del Ejército Revolucionario del Pueblo dándole una nueva característica al cine documental: el comunicado clandestino (contrainformación). Con la llegada de Cámpora al gobierno en 1973 este cine tendrá una breve e intensa liberación. Ese mismo año Gleyzer realiza su obra más importante: *Los traidores*. Sin embargo, no tenía como objetivo la difusión comercial, sino la difusión de sus producciones en los barrios, sindicatos, las casas de los activistas, o espacios no tradicionales para crear conciencia entre los trabajadores de las condiciones que los rodeaban, un cine que debía ir a las bases, sin ninguna intención de ser proyectado en salas comerciales. Como sostiene la doctora en filosofía Schwarzbock (2007) “lo que despolitiza cualquier mensaje, por revolucionario que sea, es la sala de cine, a la que siempre se asiste en el tiempo libre” (p. 72).

Años más tarde Gleyzer denunciará la represión estatal en Argentina contra la militancia de izquierda, motivo por el cual el colectivo sufrirá varios allanamientos, todos los integrantes del colectivo partirán al exilio y Gleyzer será secuestrado, torturado y asesinado. Cine de la Base nunca más volvería a surgir.

Birri, Solanas, Getino y Gleyzer, siguiendo la línea de pensamiento de Eisenstein o Grierson, daban un lugar importante a la técnica del montaje para construir sus propios mensajes políticos y sociales. Era usual el uso de imágenes de archivo y su edición en conjuntos con testimonios de los protagonistas de los films funcionando como pruebas que afirmaban las argumentaciones de los protagonistas (modalidad interactiva). Al mismo tiempo estos testimonios eran incorporados en la argumentación relatada en la voz en off (modalidad expositiva). Esto estaría en el otro extremo de lo que se llamó Cine Directo estadounidense de los años cincuenta el cual tenía entre sus propuestas un cine “no controlado”. Sin embargo, según Mestman, el cine militante compartía algunas características con el cine directo como la observación de otras realidades, el acercamiento a sujetos y ambientes populares y la incorporación de otras voces como la del pueblo, quienes daban sus propios testimonios en ambientes como su propio lugar de trabajo, su barrio, etc.

Más allá de sus semejanzas, mientras que en Birri el cine se presentaba como una herramienta crítica para la transformación social acerca de temas como la pobreza y la marginalización, en Cine Liberación y Cine de la Base se pretendía la acción inmediata por parte de sus receptores en relación a la revolución política de agrupaciones sociales. El

cambio de época y contextos sociales, políticos y económicos se veían reflejados a la hora de hacer cine.

### **Jorge Prelorán: los comienzos del cine etnográfico.**

Jorge Prelorán, nacido en el año 1933 en Buenos Aires y formado en realización cinematográfica en la Universidad de Los Ángeles (UCLA), fue uno de los principales referentes del cine etnográfico. Por un lado, propone un cine que sigue y continúa con la línea propuesta por Vertov, ya que como sostiene Manetti es un cine donde “la cámara, más que un elemento mediador, es un tercer ojo que amplía la percepción” (p. 263), y por otro lado se asemeja al cine de Robert Flaherty (del que hablaremos en breve), ya que Prelorán también creía en la convivencia previa al momento de rodar.

Sus films, producidos en zonas rurales, denuncian el proceso de transculturalización debido al surgimiento y la introducción de los elementos de las nuevas tecnologías. Prelorán dirá que es un cine que requiere de extensos lapsos de tiempo para realizarse (un año mínimo) e intentará filmar/grabar a las personas en su lugar de origen y hacerlo estructurado alrededor de la biografía de un individuo perteneciente a esa cultura a registrar. Este tipo de cine estaba centrado sobre todo en espacios de zonas rurales del país y a cargo de una persona (máximo dos), ya que no necesitaba un grupo de técnicos especializados. Por otro lado, estaba enfocado en los personajes y en su forma de ver la realidad y no en explicaciones que podían dar un presentador o el realizador desde su propia mirada. Era de gran importancia conocer en profundidad el contexto y personas que se iban a filmar y, como cineasta, se preocupaba más por garantizar una comunicación efectiva que por la búsqueda de una total objetividad como hacia Birri (para eso utilizaba el doblaje de voces si era necesario o repetía la filmación). También luchaba para desarrollar un estilo de cine que pudiera educar a sus compatriotas y estaba en desacuerdo con el sentido partidista que otros cineastas, como Gleyzer por ejemplo, le daban a sus films. Pero como sostiene Taquini (s.f) los primeros films de Prelorán son descriptivos, con la utilización de planos generales y ninguna particularidad. El encuentro con Raymundo Gleyzer y con la antropóloga Ana Montes de González “lo enfrentará con una mirada politizada” (p. 1). Su cine se transformará en un cine de autor al asumir como estilo las limitaciones técnicas que poseía su cámara, la cual le impedía grabar con sonido directo (ausencia de sonido sincrónico) y con la que debía hacer tomas cortas.

Si bien Prelorán es considerado un cineasta documental antropológico, no pertenece a un cine antropológico ortodoxo ya que no cumple con muchas de las reglas que este impone

como, por ejemplo, la mínima distorsión del tiempo y la continuidad, el orden cronológico de los hechos, la manipulación explicitada, el uso del sonido sincrónico y planos abiertos. Además él nunca consideró que su cine fuera político o ideológico, sino que su intención era mostrar los hechos tal cual ocurrieron sin imponer sus conceptos o ideales. Por otro lado, a diferencia de los anteriores cineastas, él estaba financiado por el estado y era un hombre de las universidades.

A pesar de que la obra de Prelorán ha sido criticada por no ser una obra política en el sentido en que lo fueron las obras de Birri, Cine Liberación o Cine de la Base, nos parece importante mencionar el aporte que ha hecho al cine argentino en cuanto a su relación entre cine y antropología.

A nivel internacional será Robert Flaherty uno de los pioneros en llevar adelante un cine documental antropológico. Nacido en Michigan en 1884 y autor de una de las obras más reconocidas *Nanook, el esquimal* (documental sobre un cazador y su familia del pueblo esquimal Itivimuit), tomará la cámara como una herramienta para informar sobre otras culturas, siendo así uno de los precursores en relacionar el arte de la cinematografía con la ciencia de la antropología. Para la realización de dicho film el cineasta convivió con la familia esquimal, cámara en mano, durante más de un año.

Repasando su filmografía podemos encontrar un interés por registrar la vida de diferentes habitantes en condiciones determinadas, retratando desde historias como las de los trabajadores de una fábrica y un artesano británico cuando surge la revolución industrial en Gran Bretaña (*Industrial Britain*) hasta la vida cotidiana de los habitantes de las islas de Arán en las costas irlandesas, donde Flaherty y su grupo pasaron casi dos años (*Men of Aran*).

En concordancia con Vertov, Flaherty sostenía dentro de sus principios que los actores de sus films debían ser los propios habitantes de esas culturas, teniendo siempre en cuenta la importancia de crear a través de la yuxtaposición del detalle una interpretación de la vida “real” registrada, brindando así un reconocimiento a la importancia y el rol que cumple el montaje en la realización de todo documental.

Cineastas como Birri, Solanas, Getino, Gleyzer y Prelorán instalarán en argentina los precedentes del cine documental que este estudio se propone investigar, y serán los pioneros en crear, mediante obras políticas, sociales y etnográficas, nuevas miradas y formas de narrar las realidades del país.

## CAPÍTULO 2

### El cine documental en los ochenta

#### **La reaparición del género documental**

A partir de los años cincuenta con el cine social de Birri y a lo largo de la década del sesenta y setenta con la aparición de los colectivos de cine militante como Cine de la Base y Cine Liberación, sumado al impulso que el Instituto Nacional de Cinematografía (INC) y el Fondo Nacional de las Artes le brindó al cortometraje<sup>25</sup>, se abrió el camino para la producción del documental político en Argentina. Todos estos avances quedaron pausados por la aparición de las Fuerzas Armadas que desplazaron del poder al justicialismo en el año 1976, en un contexto de dictaduras militares instauradas en varios puntos del Cono Sur, siendo la Argentina una de las más sangrientas del conjunto. La censura impuesta, la violencia ejercida hacia todo discurso “no oficial” y la desaparición forzada y asesinato de artistas dejó al cine documental social y político sin oportunidades. Una de las herramientas más utilizadas por el gobierno militar para lograr su perpetuación en el poder fue la de silenciar toda posibilidad de expresión contraria, eliminando toda forma de disenso y reduciendo el conjunto de voces a una sola y única voz monocorde que quedó en manos de los medios de comunicación masivos como la radio y la televisión los cuales continuaron con esta lógica mediante el apoyo de empresarios y periodistas, mientras que el cine político quedó sentenciado a su desaparición. El desarrollo de la dictadura militar llevó a un país quebrado a nivel social (generando un proceso de exclusión social nunca antes visto), económico (con una deuda externa que no paraba de aumentar) y cultural (con un silenciamiento y amenaza a todo aquel que pensara de manera inconveniente para el gobierno, violando las libertades públicas e individuales).

En 1979 los crímenes cometidos por el gobierno comenzaron a ponerse en descubierto y hacia 1982 el régimen militar se hallaba debilitado. El fracaso del proyecto económico liberal, sus enfrentamientos internos, sumado al descrédito que generó la derrota en la Guerra de Malvinas y el desgaste internacional como consecuencia del mayor impulso de las movilizaciones obreras y de los organismos de derechos humanos, obligaron al régimen a convocar a elecciones en el año 1983 marcando el comienzo hacia la transición democrática. El 10 de diciembre de ese mismo año, con una crisis económica que dejó una deuda externa de 45.000 millones de dólares, una altísima inflación y una sociedad colmada de miedos, pero

---

<sup>25</sup> Con la Revolución Libertadora en 1955 se cortaron los créditos y cayó el fomento a la industria cinematográfica local, por lo que el cine se enfrentó a una gran crisis. En 1968 la Revolución Argentina creó el INC, primera institución nacional encargada del apoyo y fomento al cine local.

al mismo tiempo de esperanzas por un futuro prometedor, el radicalismo tomará el control del gobierno de la mano de Raúl Alfonsín. Aun así, la crisis económica que deja como herencia el gobierno militar junto al desmantelamiento del Estado significó el fin de políticas favorables para un sector desde años considerado “bajo” como el cine documental, el cual más que ningún otro necesitaba del apoyo estatal para su supervivencia, “la presencia estatal sigue siendo prácticamente decisiva para el mantenimiento de proyectos industriales cinematográficos” (Getino, 1995, p. 256). Por estas razones la década del ochenta verá renacer el cine documental enmarcado dentro de este ir y venir constante.

En este contexto aparecen ficciones y documentales los cuales seguirán dos caminos diferentes: algunos realizarán una lectura de un tiempo pasado informando sobre un referente en tiempo presente, mientras que otros comenzarán a narrar el tiempo presente buscando nuevos temas y nuevas formas de expresión. El colectivo Cine Ojo se inscribirá en su etapa inicial dentro de este segundo grupo, y será un cine “sobre una realidad determinada en un momento histórico determinado” (Céspedes, 1995, p. 37).

En este contexto, nace en 1982 el grupo *Cine Testimonio* de la mano de Tristán Bauer, Silvia Chanvillard, Laura Bua, Alberto Giudici y Marcelo Céspedes entre otros, el cual comienza a recuperar los hilos de aquel cine interrumpido por la última dictadura, con el objetivo de “testimoniar, documentar, darle voz a los que no la tenían” (p. 31). Un tipo de cine de narración de lo real con objetivos de toma de conciencia por parte de los espectadores, discusión y producción de nuestra propia identidad. Había una necesidad de denuncia sobre la realidad social y política de aquella época. La motivación principal era crear un cine de contenido social y mostrar a través de espacios alternativos esa otra realidad que no tenía espacio en los medios de comunicación. El grupo estaba conformado por estudiantes y egresados de escuelas de cine que aspiraban a una producción profesional, aunque las limitaciones técnicas y tecnológicas muchas veces no lo permitían<sup>26</sup>. Nadie cobraba por su participación, por lo que se trabajaba mediante redes de colaboración o cooperativas. Cine Testimonio nunca se trató de un proyecto motivado por una búsqueda personal o estética como sí lo fue Cine Ojo, sino que estaba determinado por la necesidad de combatir y denunciar aquella realidad social de la misma manera que lo hizo el cine político de décadas anteriores. Pero a diferencia del cine social anterior, y esto Cine Ojo lo retomará con más fuerza, el colectivo comenzó a ser consciente de la necesidad que había de lograr un reconocimiento hacia el género documental para que, de esta manera, pudiera comenzar a formar parte de la industria del cine y reflejar allí situaciones y temas que no estaban

---

<sup>26</sup> Sus obras eran realizadas en formato 16 mm. Para un estreno comercial se necesitaban obras en formato 35 mm.

presentes en otros medios de comunicación como la televisión, “la formación del grupo no solo estuvo orientada hacia la producción de films, sino que sus miembros se asociaron para crear políticas de distribución y exhibición cinematográfica, en el país y en el exterior” (Manetti, 1994, p. 265). Pero este grupo de cineastas pronto se disolvió por lo que esa responsabilidad quedó en manos de Cine Ojo.

## **El nacimiento de Cine Ojo**

A mediados de la década del ochenta Céspedes y Guarini fundan el *Colectivo de Investigación y Realización Cinematográfica Cine Ojo*<sup>27</sup> en un marco de producción colectiva con decisión tomadas horizontalmente y retomando en parte las ideas asumidas por el anterior grupo sosteniendo el compromiso político<sup>28</sup>. Luego se sumará la preocupación por aspectos como la estética, la organización de políticas de exhibición y distribución (más que una utilidad propiamente política), sin lineamientos partidarios y sin buscar un cambio inmediato sobre la realidad.

Esto marcará un alejamiento de las prácticas propias del cine militante. Mientras que en el cine de décadas pasadas el contenido era lo principal a tener en cuenta, con Cine Ojo será la forma de decir lo que se dice, lo que cobra real importancia. Es en este aspecto que se relacionará con lo político, ya que como afirma Sergio Wolf<sup>29</sup> en una entrevista “creo que lo político en el cine documental es también la discusión sobre la forma” (Brodersen y Russo, 2007, p. 58).

El colectivo pasará por tres etapas distintas en su desarrollo, las cuales pueden ser divididas de la siguiente manera:

1. Primera etapa: (1986 a 1992)<sup>30</sup>: Este período marca el proceso de constitución de Cine Ojo en 1986 como una formación de cineastas hacia su conformación institucional de la productora como Asociación Civil sin fines de lucro en el año 1988 debido a “la necesidad de tener existencia legal para poder ser objeto de financiamiento por parte de instituciones

---

<sup>27</sup>Llamado así en sus comienzos, con la dirección de Céspedes y Guarini, Fernandez Moujan en fotografía y cámara y Gabriel Coll en sonido.

<sup>28</sup> Las ideas de aquel momento se basaban en registrar actividades gremiales, marchas y hechos que tuvieran que ver con los movimientos sociales y políticos de ese momento.

<sup>29</sup> Sergio Wolf junto a Lorena Muñoz buscarán en la productora de Cine Ojo un apoyo para su film *Yo no sé que me han hecho tus ojos*.

<sup>30</sup> En “*Cine Ojo: El documental como creación*” se enmarca la primera etapa entre los años 1986 y 2002, pero aquí tomamos el año 1992, ya que es el año de su última creación documental (“La voz de los pañuelos”) antes de convertirse y dedicarse completamente al rol propio de una productora cinematográfica. Si bien años más tarde realizarán algunas obras propias como *Tinta Roja*, no será ese el propósito principal de su existencia como productora.

internacionales” (Margulis, 2017, p. 185), es decir, que se crea con un objetivo económico, es lo que Margulis llama, siguiendo a Williams, una *afiliación formal de sus miembros*. Cine Ojo nace en un contexto donde el cine documental no tenía la visibilidad que comenzó a adquirir años más tarde, y ya desde su creación tenía como objetivos no solo el hacer documentales, sino apostar por la institucionalización del género, así como la creación de nuevas propuestas y estéticas. Nuestro análisis se basará en las obras producidas durante esta primera etapa.

2. Segunda etapa (1997 en adelante): Cine Ojo se convierte en una casa productora y comienza a producir y co-producir obras de diferentes cineastas. En 1998 se crea finalmente la Distribuidora Cine Ojo y la difusión de films de documentalistas europeos en el país, quienes tenían escasa difusión<sup>31</sup>. Este giro se relaciona con su contacto estrecho con el exterior, más precisamente con sus experiencias en Francia, donde el documental era un género respetado y un trabajo del que sus trabajadores podían vivir.

3. Tercera etapa (2001 en adelante): esta tercera etapa nace con la organización del festival DOC BSAS, un foro dedicado a la producción documental latinoamericana independiente, dando inicio a una nueva faceta como organizadores de festivales especializados en el género documental. En 2001 se organiza el primero de estos festivales, el cual tuvo lugar uno por año hasta el 2006 inclusive. Al mismo tiempo seguían co-produciendo obras de diferentes cineastas argentinos que necesitaban de un apoyo para llevar adelante sus proyectos cinematográficos.

### **La esencia de Cine Ojo desde la mirada de sus propios creadores**

*Desde Cine Ojo. El documental como creación (1995) y Cine Ojo: un punto de vista sobre el territorio de lo real (2007) Marcelo Céspedes y Carmen Guarini brindan entrevistas que nos dan una pista acerca de su propia mirada sobre lo que fue y lo que es para ellos el colectivo. Sostendrán que Cine Ojo explora, desde sus inicios, “la idea de cine como intervención política postulando que lo político es también resultado y expresión de una mirada subjetiva” (Brodersen y Russo, 2007, p.8). Los propios autores se harán cargo de la existencia de esa subjetividad como uno de los factores más importantes que forman el cine de creación o de autor que siempre habían querido hacer. A partir de 1983 surgirá una característica que se mantendrá a lo largo de los años: la figura del director como intérprete de los problemas sociales (Aprea, 2008). El colectivo se conformará bajo la búsqueda de*

---

<sup>31</sup> Integran este grupo cineastas como Robert Kramer, Johan Van der Keuken, Nicolas Philibert, Vicent Monnikendam y Richard Dindo.

nuevas estéticas y modalidades de narración cinematográficas, alejándose de las formas desarrolladas por el cine de los setenta, más específicamente, el cine militante. Sus creadores se presentarán como profesionales del cine que no buscan una transformación inmediata de la realidad social como lo hacían los grupos de documentalistas de las décadas anteriores, sino que priorizan la búsqueda de nuevas estéticas, donde las temáticas, como veremos más adelante, no variarán demasiado y donde habrá una búsqueda constante por comunicar, pero también conmocionar al espectador, buscando una reacción, un despertar. El colectivo, según sus propias palabras, “vincula compromiso temático con búsqueda formal” (Brodersen y Russo, 2007, p. 9). Cine Ojo se posicionará como un cine dedicado a la producción de documentales de *creación*, haciendo referencia con este concepto al hecho de representar un polo intermediario entre el reportaje (el cual se basa en captar la realidad que nos rodea cotidianamente), y la ficción (instalando una mirada subjetiva, en contraposición al documental tradicional el cual agota todas sus posibilidades para ser un cine “objetivo”, buscar un punto de vista científico o didáctico). A esto se referirán Céspedes y Guarini cuando sostienen que su intención es mirar las mismas cosas de una manera diferente, ya que darán real importancia a lo estético, lo ideológico, lo subjetivo, así como también a la palabra de ese otro que registran, es decir, vincular “compromiso temático con búsqueda formal” (Guarini y Céspedes, 2007, p. 9). Es por este motivo también que se considerarán y nombrarán cineastas en el sentido más amplio de la palabra y no como documentalistas, criticando a todo aquel que por ser portador de una videocámara y filme tres testimonios crea que está haciendo un documental.

Desde su creación el grupo tendrá como objetivos no solo la realización de films documentales con un cambio en la forma de producción y en los lenguajes a nivel estético, sino que también estará presente la intención de ir en búsqueda de la institucionalización de este género, a través de su promoción, desarrollo y producción, para lograr el reconocimiento de una actividad profesionalizada, que sea remunerada y especializada.

Desde su Estatuto como Asociación Civil, Cine Ojo manifiesta que el grupo comenzó orientándose “hacia la realización de films documentales que se apoyan en trabajos de investigación y documentación previos” (Margulis, 2014, p. 186), pero además se dedicaban a la distribución, exhibición, y organización de foros de debates, así como a prestar servicios y equipamientos técnicos a aquellos que lo necesitaran<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> Cine Ojo nace con la intención de desarrollar el cine documental de autor, lo que ellos llamaron *de creación*. Pero a través de los años también desarrollaron actividades que sobrepasaban la mera producción de films, como el desarrollo de un banco de imágenes en el año 1990, junto con instituciones de derechos humanos, con la intención de formar un archivo audiovisual de los acontecimientos más importantes de la historia del país. Por otro lado, los integrantes también comenzaron a coproducir documentales de realizadores argentinos y

## Marcelo Céspedes

Cineasta y productor, comenzó sus estudios en cine al mismo tiempo que militaba en un partido de izquierda. Su contacto con la vida política influyó mucho en su interés por el cine: “mi vocación por el cine, y particularmente por el cine documental, estaba fuertemente marcada por mi formación política” (Toledo, 1995, p. 31). Sus primeros acercamientos fueron como espectador hacia un cine que se preocupaba por lo social, de contenidos humanísticos, hasta acercarse a Cine Liberación y las propuestas teóricas sobre el Tercer Cine<sup>33</sup>. Inspirado en el trabajo de Birri, al comienzo Céspedes privilegiaba la faceta política de sus obras por sobre una búsqueda estética/artística, trabajos que han sido realizados en Super 8 y de manera artesanal mediante cooperativas, y que finalizan con la llegada de los militares al poder en 1976. A partir de ese momento Céspedes debe irse de Rosario, su ciudad natal, hacia Buenos Aires ya que era perseguido por los militares y en 1978 comienza a estudiar cine en la Escuela Panamericana de Arte (la cual años antes había estado bajo la dirección de Getino). Allí mismo comienza a trabajar en el laboratorio Siteco donde aprenderá mucho acerca de aspectos relacionados con la postproducción.

Sus inicios estuvieron marcados por las ganas profundas de hacer un cine documental en el que pudiera denunciar, documentar, testimoniar y cuestionar la situación política y social del país, pero su interés no estaba puesto en expresar algo subjetivo desde su propia posición individual. Gracias a las películas realizadas junto a sus compañeros de Cine Testimonio, Céspedes comienza a viajar y a experimentar nuevos conocimientos en cuanto a la manera de hacer cine documental, distinto al cine de la militancia política que supo conocer a través de maestros como Birri, Gleyzer, Getino y Solanas. Pero su manera de ver el cine cambiará profundamente a partir del encuentro con Carmen Guarini, sus viajes al exterior y la conformación de Cine Ojo.

## Carmen Guarini

A diferencia de Céspedes, Guarini nunca tuvo una formación militante, sino que le interesaba entender la realidad y conflictos sociales desde una mirada antropológica. Su

---

extranjeros, así como también ficciones con grandes repercusiones internacionales. Además siguen brindando, hoy en día, servicios de asesoría y desarrollo de proyectos, postproducción, colorimetría, autoría y ediciones de DVD.

<sup>33</sup> En 1969, Solanas y Getino escriben un artículo (*Hacia el tercer cine*) proponiendo este concepto para hablar de aquel cine que reconoce la lucha antiimperialista mediante la cultura y el arte para lograr la descolonización de la misma (en referencia al cine Hollywoodense que era un cine industrial y mundial). Buscaban crear un cine político que rompiera con la pasividad del espectador, innovando en los lenguajes cinematográficos.

formación en esta carrera, la cual comenzó en la UBA y continuó en París (impulsada al exterior debido a la dictadura militar) con la carrera de Antropología Visual dirigida por Jean Rouch, marcará sus posteriores trabajos y la llevarán a buscar un cine al estilo de su maestro<sup>34</sup>, más experimental, observacional, sin explicaciones y que hablara más de lo cotidiano desde lo cotidiano. En Argentina también tuvo contacto con un cine etnobiográfico en sus cursos de especialización en cine documental y antropología dictados por Jorge Prelorán que reforzaron esa mirada hacia los otros.

La formación y estancia de Guarini en Francia influyeron en la manera de relacionarse con el cine documental ya que en Europa se habían constituido, a principios de los ochenta, reivindicaciones y luchas por hacer del documental una práctica institucionalizada y profesionalizada. Guarini entendió allí que el documental era un espacio que debía ser construido y defendido. Además se instaló allí, a partir de la conformación de una asociación de documentalistas llamada *La Bande à Lumière* (en la cual Guarini había participado en algunas reuniones), la búsqueda de nuevas estéticas de los discursos sobre lo real, y en relación a estas nuevas búsquedas estéticas surgió el “documental de creación” como una corriente opuesta a la del reportaje periodístico (Margulis, 2014).

### **Políticas cinematográficas**

Según Céspedes y Guarini, uno de los motivos que ayudaron a la no conformación propia del género documental ha sido la falta de políticas culturales que apoyen, difundan y sostengan a este género cinematográfico. Si bien a partir del gobierno alfonsinista se planteó la necesidad de democratizar la cultura en general y el cine en particular considerándolo como un bien cultural, y a pesar de un aumento en los subsidios y créditos, hubo una ausencia de políticas planeadas y pensadas en favor del cine<sup>35</sup>. Como sostiene Guarini en 1995 “no existe de parte del Estado, ni de los medios de comunicación audiovisual, una preocupación por la formación cinematográfica” (Toledo, p. 37).

El Estado es un agente central a la hora de garantizar la existencia de la actividad cinematográfica local (tanto ficcional como documental) y si bien en 1984 se dictó una Ley que puso fin a las censuras impuestas por la última dictadura militar bajo las labores del entonces Ente de Calificación Cinematográfica, las medidas tomadas por el gobierno democrático no fueron suficientes para el pleno desarrollo del cine. En cuanto a lo que tiene

<sup>34</sup> Director del posgrado que ella realizó en París, por lo que el contacto con este maestro del cine será muy cercano.

<sup>35</sup> Nos referimos al cine tradicional ficcional y al documental, siendo este último el sector más perjudicado de la industria.

que ver con los cortometrajes audiovisuales<sup>36</sup>, su regulación y promoción estuvo a cargo del Fondo Nacional de las Artes y en menor medida del Instituto Nacional de Cinematografía (INC) hoy en día llamado Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA)<sup>37</sup> pero, aun así, los fondos que se destinaban a este campo fueron los más bajos en relación a otros bienes culturales. La situación se vio agravada con la sanción de la Ley de Emergencia Económica de 1989 la cual eliminó toda protección y subsidios a las empresas nacionales (recién a partir de 1991 se exceptúa al cine de esta ley). El documental no contaba con créditos o subsidios por parte de instituciones como el INC, ni con un espacio de exhibición (ni en salas de cine, ni en la T.V) y tampoco contaba con un mercado propio donde poder colocar sus obras y la difusión masiva se lograba muy de vez en cuando a través de los festivales. Como sostiene Aprea (2008) a finales de los ochenta se da una gran crisis económica, política, social y cultural que sumada a los cambios en la forma de exhibición (con la aparición de nuevas tecnologías), llevaron a una crisis del cine nacional.

El debilitamiento de las fuentes de financiación y recaudación local llevó, entre otras cosas, a formar cooperativas de trabajo (como fue el caso de Cine Testimonio) o incluso a recibir fondos internacionales para poder llevar a cabo los proyectos bajo el sistema de co-producción o formas de financiación alternativa como veremos en el caso de Cine Ojo. Lejos de lograr su institucionalización el género documental no era visto como una rama específica dentro de la lógica cinematográfica.

Por otro lado, los grandes medios de comunicación como la televisión tampoco apoyaron los proyectos documentales. En primer lugar, la televisión no estaba interesada en la difusión ni producción de documentales que tuvieran que ver con narrativas sobre lo social contemporáneo, a diferencia de Europa donde la televisión era el principal espacio de exhibición de este tipo de films. En segundo lugar, los propios realizadores no estaban interesados en insertar sus obras en la lógica mediática, ya que sus discursos se oponían a los de la T.V. y, por último, el público de la T.V. tampoco estaba acostumbrada a consumir estos productos.

---

<sup>36</sup> Nos interesan las políticas estatales en relación a los cortometrajes, ya que nuestro corpus se compone de films considerados dentro de esta categoría.

<sup>37</sup> El INCAA funciona como ente público no estatal del ámbito del Ministerio de Cultura de la Nación Argentina. Entre sus funciones se encuentran el fomento y regulación de la actividad cinematográfica, el apoyo al desarrollo de la cinematografía local mediante subsidios mediante la administración del Fondo de Fomento Cinematográfico.

A pesar de esta situación comenzaron a aparecer algunos indicios que demostraban las ganas y la necesidad por parte de los cineastas de comenzar a hacer de esta profesión, una tarea institucionalizada<sup>38</sup>:

- A principio de la década de los ochenta, el sistema cinematográfico estaba cercado por una férrea censura, con la prohibición de miles de films por el Ente de Calificación Cinematográfica que dependía de la Secretaría de Información Pública. Pero la situación cambiaría a través de los años. El 26 de agosto de 1983, luego de un vacío legal en relación a entidades encargadas de la defensa del cine nacional, se crea la Federación Argentina de Cine Independiente (FACI) la cual entre algunos de sus objetivos figuraban “desarrollar, consolidar y defender al cine nacional en sus aspectos de producción, distribución, exhibición, enseñanza e investigación. Bregar por el apoyo estatal a la actividad” (Manetti, 1994, p. 264).

- En 1984 el Senado de la Nación deroga la ley 18.019 disolviendo el Ente de Calificación Cinematográfica y eliminando así, la censura filmica. Además, el Instituto de Cine comienza a otorgar los primeros créditos para reactivar la industria, beneficiando, sobre todo, a proyectos ficcionales.

- En 1985, año en el cual finaliza la etapa de Cine Testimonio, se crea la Nueva Asociación de Cortometrajistas y Documentalistas Argentinos (ACDA), asociación que propone legislar con el objetivo de proteger una importante franja de la actividad documental y del cortometraje local donde Céspedes y Bauer tendrán un rol activo y cuyos objetivos manifiestos en su anteproyecto, el cual nunca se aprobó, aparecían la elaboración de un proyecto de Ley del Cortometraje, la creación de una Oficina del Cortometraje y el Documental que sería la que, a cargo del INC, aprobará guiones, otorgará subsidios, premios, etc.

- En 1986 se forma Cine Ojo como Asociación Civil sin fines de lucro con el propósito de llevar adelante los mismos objetivos mencionados recientemente. Cine Ojo abre una nueva etapa en el cine argentino a través de una búsqueda estética y de profesionalización del documental (Margulis, 2014). Según la autora, Céspedes y Guarini “generaron rupturas tanto en los modos de concebir y producir el documental, como en sus formas de representación” (p. 166).

Pero a fines de la década, la hiperinflación, la expansión de los servicios de TV, así como el boom del video, sumado a la falta de fondos del Instituto del Cine, comenzaron a

---

<sup>38</sup> La institucionalización del sector significaba la posibilidad de obtener créditos y subsidios por parte de las instituciones encargadas del estado, contar con circuitos de distribuidores y exhibidores, la organización de conferencias y seminarios, así como festivales especializados y la profesionalización de sus agentes.

llevar al sistema hacia el colapso una vez más. Es recién a partir de 1993 que el INC retoma la política de promoción y apoyo a los cortometrajes y en 1994, la presión de diferentes sectores interesados en la industria desencadena en la sanción de la nueva Ley N° 24.377 de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica Nacional, reglamentada en 1995 (producto de un compromiso amplio entre la mayor parte de los sectores de la industria cinematográfica sin la participación activa del Estado). Los fondos saldrían mayoritariamente del impuesto del 10% del alquiler o venta de video y del 25% del total de los ingresos obtenidos por el Comité Federal de Radiodifusión (COMFER), generando sus propios mecanismos de financiación. A partir de aquí, el género documental comienza a organizarse institucionalmente y a verse como una práctica profesional debido a medidas como el reconocimiento de la amplia variedad de formas de circulación, la modificación de formas de recaudación y la liberación de préstamos y subvenciones, entre otras<sup>39</sup>. Por otro lado, surgen nuevas tecnologías como el video hogareño, la T.V. por cable y satélite que harán que el documental se integre dentro del conjunto de medios audiovisuales (en 1995 algunos conglomerados multimedia se incorporan a la producción cinematográfica) creando un nuevo y masivo espacio para su exhibición así como también creando nuevas y fragmentadas audiencias interesadas en este tipo de productos, “dado su lugar marginal los documentales diversifican sus formas de distribución y exhibición, se adaptan con mayor rapidez a las nuevas tecnologías (video, digitalización) y encuentran un ámbito de expansión dentro del medio televisivo” (Aprea, 2008, p. 2). Además se consolida la financiación internacional y se abaratan los costos por la renovación tecnológica.

En resumen, durante toda la década del ochenta y principios de los noventa los sectores audiovisuales mencionados no encontraban canales de apoyo estatal y tampoco lograban generar interés en los públicos locales, o en el sector audiovisual como es la televisión. Cine Ojo creará sus primeras obras bajo estas condiciones.

---

<sup>39</sup> Aun así, hubo que esperar muchos años para que surgieran entidades dedicadas exclusivamente a la defensa del documental, como DOCA, la ADN y la DOCUDAC, las cuales fueron creadas recién en el año 2006. A pesar de esto, la nueva Ley de Cine de 1994 fue un hecho crucial para el género documental en Argentina.

## CAPÍTULO 3

### Análisis de la obra de Cine Ojo

Es pertinente aclarar la importancia que acarrea la utilización de un formato determinado al momento de llevar adelante la creación de un film. Como sostiene Margulis (2014) un aspecto a considerar es el de la *especificidad técnica* y por eso recupera el concepto de “dispositivo documental” planteado por Aprea (2011) “en la medida que este concepto permite articular dos tipos de mediaciones constitutivas: la simbólica y la tecnológica” (p. 120).

Hay dos motivos principales al momento de elegir qué formato utilizar: el presupuesto disponible y la forma en que el espectador percibirá ese film, ya que cada formato condiciona la percepción que los espectadores tienen a la hora del visionado. Como sostiene Manuel Palacio (2005) “las tecnologías y los criterios estrictamente de producción se imbrican cada vez más con las decisiones textuales”<sup>5</sup> (p. 163). En el presente trabajo adscribimos a la teoría que concibe que los cambios a nivel tecnológico generan modificaciones en cuanto a la estética, la relación que se presenta con el objeto o situación a filmar, la manera de percibir y consumir las imágenes registradas, además de tener incidencia a la hora de establecer planes de rodaje. Incluso los diferentes avances en materia tecnológica determinarán el grado de circulación y distribución de las producciones documentales, así como el grado de apoyo estatal necesario para producirlas.

El cuadro juega un papel muy importante en la composición de la imagen. En nuestro caso los siete films seleccionados, exceptuando *La voz de los pañuelos* que fue realizado en formato video, fueron grabados en 16 mm.<sup>40</sup> Ambos formatos le darán un marco a la denominación del tipo de cine llevado a cabo por estos cineastas: nos referimos al término “cine independiente” el cual marcará una importante distancia con el cine comercial. El uso del 16 mm. ha estado relacionado a los directores de cine independientes conscientes del presupuesto y si bien para la década del sesenta el mismo había aparecido como una innovación, para la década del ochenta era visto como insuficiente, al igual que el video. Sin embargo, y frente a las críticas que los profesionales hacían acerca de este formato, para utilizarlo se requerían ciertos saberes técnicos, por lo que la “no profesionalización” estaba ligado más a la industria en sí misma que a la realidad. Es por esto que muchas producciones del cine en 16 mm. han quedado encapsuladas en su tiempo, salvo los films de Céspedes y

---

<sup>40</sup> Según Aumont (2008) este formato, junto con el Súper 8 y otros, son llamados formatos “subestándar” en oposición al estándar de 35 mm., el cual brinda mayor calidad de imagen, sin tanto grano y colores claros, pero a un costo más elevado.

Guarini los cuales fueron editados por su propia productora. Por otro lado, el 16 mm. era útil en caso de tener que transportar de un lado a otro la cámara, algo que veremos pasa en estos casos. Además, el uso de este formato permitía la obtención conjunta de imagen y sonido sobre la banda magnética, generando en el espectador la sensación de estar viendo en el film la propia realidad.

Aclarada esta instancia, pasaremos al análisis del corpus.

### **Los Totos (1983)**

Dirigida por Marcelo Céspedes y creada a partir del pedido de un párroco para llevar a cabo un proyecto que hablara sobre los niños de las villas del Gran Buenos Aires, *Los Totos* se convierte en el primer trabajo del cineasta en formato 16 mm. Aquí la principal motivación del proyecto estuvo dada por el tema, haciendo hincapié en la situación de muchas familias que habían sido despojadas del sistema, mostrando una de las facetas de la crisis social, económica y política que dejó la última dictadura militar: una pobreza extrema y un Estado ausente en lo que respecta a la atención de los sectores marginados de la sociedad.

Este film se exhibe públicamente para la prensa en la sala de Cine Club de Buenos Ayres, en el año 1982 (todavía en tiempos de dictadura) y participa ese mismo año en el Festival de Cinéma du Réel celebrado en París, momento clave para Céspedes y la conformación del futuro colectivo Cine Ojo ya que es allí donde conoce a Carmen Guarini y se pone en contacto con el mismo cine que ella tanto admiraba: un cine documental de creación<sup>41</sup>. En 1983 se estrena comercialmente en el Cine Arte<sup>42</sup>, aunque su presencia en cartelera no duró más de una semana, situación que resalta la débil situación en la que se encontraba el género documental a la hora de lograr su exhibición en el circuito oficial.

El filme puede dividirse analíticamente en 3 fragmentos<sup>43</sup> los cuales, en su conjunto, registran lo que sería una jornada común y corriente en la vida de estas familias (aunque, obviamente, podría haberse filmado durante diferentes días).

1. El primer fragmento comienza con un *travelling*<sup>44</sup> descriptivo, situando al espectador en el espacio en el que se desarrollará el relato, presentando parte de la villa

---

<sup>41</sup> El documental de creación o cine de autor se relaciona con la mirada subjetiva, la marca autoral que imprimen sobre la obra los cineastas.

<sup>42</sup> La sala Cine Arte, ubicada en Diagonal Norte 1150 (Ciudad Autónoma de Buenos Aires), tuvo su época de auge en las décadas de los setenta y ochenta.

<sup>43</sup> El concepto de fragmento está asociado a Eisenstein y designa una unidad de discurso, y no meramente de representación. Recordemos que Eisenstein considera al filme como un discurso articulado y no como una representación transparente de la realidad, oponiéndose de esta manera a la teoría de Bazin.

<sup>44</sup> Es el desplazamiento de la base de la cámara en el que el eje de la toma de vistas permanece paralelo en una misma dirección.

miseria de San Fernando (ubicada en la zona norte del Gran Bs. As.). Los niños corren y la cámara los acompaña, para luego terminar este recorrido adentrándose en el barrio) (Céspedes, 1983, 00:01:15) . Aquí se presenta una fuerte semejanza con el film *Tire Dié* (Birri), creando un paralelismo con los niños que corren al costado del tren pidiendo una limosna. Recordemos que Céspedes sigue, en estos momentos de su carrera, aquella línea social del documental y esta es una clara referencia a la misma.

La cámara “se mete” en el barrio y mediante planos generales<sup>45</sup> y recursos propios de una cámara estática como el *zoom in*<sup>46</sup>, el cineasta nos introduce en el espacio donde se desarrollará la historia.

2. El segundo fragmento nos presenta a dos asistentes sociales, una maestra y los padres de Hugo, uno de los chicos que forma parte de este grupo de niños que habitan la villa, denominados “Los Totos”. La cámara permanece estática sobre su eje durante toda la película (salvo en la parte final como veremos más adelante) y los únicos movimientos que podemos notar son los que se realizan a través de técnicas como el *zoom in*, el *zoom off* y ciertas panorámicas<sup>47</sup> que recorren el espacio.

Los testimonios de las profesionales funcionan aquí como guías del relato, mientras que los testimonios de los habitantes, tanto de los padres de Hugo como de los niños, afirman y se reconocen en ese discurso. Los testimonios de las mujeres tienen el peso de la palabra profesional, y así lo marca el film, siendo ellas las autorizadas para contarnos los problemas que sufren día a día sus habitantes, avaladas siempre por los testimonios de los padres de Hugo. Si bien las palabras de los niños también funcionan como testimonios importantes dentro de la lógica del relato, lo hacen a partir de la afirmación y ejemplificación de lo que las profesionales o sus padres cuentan y mediante sus acciones nos muestran parte de esa realidad que el cineasta quiere y desea mostrar.

Los planos más utilizados durante todo el film son los planos medios o de conjunto<sup>48</sup>, los planos detalle<sup>49</sup>, y los primeros planos<sup>50</sup>. Estos últimos son utilizados para generar un ambiente más íntimo y una mayor cercanía y empatía con el espectador.

---

<sup>45</sup> Abarca un ambiente completo. Los personajes y acciones son reconocibles y se muestra la figura y el escenario en su totalidad.

<sup>46</sup> A través de esta técnica la cámara, que no se mueve de su eje, se acerca a la figura que está registrando, mientras que el movimiento contrario, el cual se aleja de la figura se denomina *zoom off*.

<sup>47</sup> Un giro de cámara horizontal, vertical o en cualquier otra dirección, mientras que la base queda fija.

<sup>48</sup> La acción se sitúa en medio de la atención, mientras que el ambiente cumple el papel de trasfondo para situar a los personajes.

<sup>49</sup> Consiste en el acercamiento concreto a un objeto o un cuerpo.

<sup>50</sup> El encuadre se sitúa a la altura del cuello, concentrándose en el rostro, en el cual se ponen de relieve las expresiones faciales y los detalles de los gestos. Se utiliza para entrevistas.

3. Un fundido a negro marca el comienzo del último fragmento el cual, podríamos decir, sería la resolución de la historia, aunque aquí como veremos, nada se resuelve.

El uso nuevamente de un *travelling* nos dirige al principio del filme y marca el final del segundo fragmento para dar paso a lo que será el final de la película, y a la vez el final del día, ya que la escena se desarrolla en la noche. La cámara deja de ser y estar en el espacio de manera distante, estática y “seria”, para pasar a cumplir una función mucho más dinámica, cercana a los vecinos y “alegre”, donde a través de la cámara en mano el cineasta se mezcla entre ellos, como uno más, para captar la alegría del baile y la murga desde adentro. Aquí el cineasta ya recorre el espacio de una manera más relajada y acercándose a los personajes, no mediante técnicas como el *zoom in*, sino a través de su propio acercamiento físico con cámara en mano. Esto crea una sensación de confianza y marca el acercamiento que él pudo lograr con los vecinos luego de muchas horas (o días) de rodaje. Es una toma larga en la que se muestra la festividad y la alegría y la música, la cual pertenece a la misma situación, es decir es un recurso tomado de la propia escena (la comparsa), nunca se detiene, mientras que las imágenes comienzan a desaparecer para darle paso a los títulos de finalización del film.

Si bien no hay una intervención directa del realizador en la escena, las marcas de enunciación que se dan a través de recursos como la yuxtaposición de voces en el minuto 00:20:08, los movimientos de cámara y el uso del montaje, recrean una jornada completa, común y corriente para estas personas. La palabra como protagonista tiene la autoridad del argumento que se quiere presentar, mientras que las imágenes demuestran y ejemplifican lo dicho, pero al mismo tiempo, destacan algo más que las necesidades denunciadas, ya que ambas (la palabra y la imagen) crean un discurso articulado y es llevado a cabo por el equipo de Céspedes con la intención de hacer visible una realidad ignorada por el resto de los medios de comunicación, así como también ciertos valores de los habitantes que el director pretende resaltar, más allá de toda falta material, como el amor y la importancia que los padres de Hugo le dan al matrimonio, la unión y contención familiar. Valores que las maestras y la asistente social resaltan como un factor clave para el buen desempeño escolar.

Aquí predominan los planos detalles y primeros planos que crean una sensación de intimidad e interpelación hacia el espectador, además de las miradas y gestos de los entrevistados que marcan un fuera de campo que dará a entender al espectador la presencia de un realizador o un entrevistador. Mediante el uso de los movimientos de cámara se genera una marcada diferencia entre los testimonios de los profesionales y los padres de Hugo, ya que durante los relatos de los padres la cámara es dinámica con movimientos más espontáneos, registrando por ejemplo a la mamá de Hugo mientras se encarga de los

quehaceres del hogar (Céspedes, 1983, 00:06:12) o mientras realiza canastas artesanales las cuales vende para poder ganar algo de dinero (Céspedes, 1983, 00:14:22), mientras que cuando aparecen los testimonios de las profesionales la cámara permanece estática, generando encuadres precisos (Céspedes, 1983, 00:02:00), siendo ellas quienes tienen la palabra autorizada, quienes relatan y dan a conocer datos importantes acerca de las preocupantes condiciones en las que viven aquellos habitantes, como también las preocupantes estadísticas con respecto al desempeño escolar de los más pequeños. Son ellas quienes denuncian una realidad social de la que son testigos todos los días, mientras que los testimonios de los niños y padres desde sus propias posturas, lo confirman.

Pero por otro lado, muchas veces la cámara intenta quedar por fuera de la lógica de los testimonios captando charlas espontáneas entre los niños, actividades de los padres o el baile con la comparsa barrial al final del film y es aquí donde se produce una distancia con respecto a lo que se filma, debido a que la cámara intenta captarlos de la forma “más natural” posible. Este recurso es utilizado por el cineasta para mostrar al espectador cómo se vive en la villa, sus rutinas o las relaciones que conforman entre ellos mismos, como un documento que representa fielmente esa realidad. De esta manera, el espectador puede adentrarse en este mundo y ser testigo directo en lo que es un día en la vida de los vecinos a través de una cámara que registra esa realidad como un agente externo e invisible.

Es así que el film se compone:

- Por un lado, por los testimonios de la maestra y las dos asistentes sociales.
- Por otro lado, los testimonios de los padres de Hugo y de los propios niños que sumados a las imágenes, crean un documento fiel que representa un día en la vida de una familia de la villa de San Fernando, una historia que ejemplifica las miles que se dan dentro de las zonas más marginadas de la sociedad.

Si bien percibimos una referencia al film de Birri en cuanto a la temática y ciertos momentos que se asemejan a la estética visual por él utilizada, como los niños colándose en el tren (Céspedes, 1983, 00:18:30), este trabajo se diferencia precisamente en su forma. En *Los Totos* no se utiliza la voz *over*<sup>51</sup> de ningún narrador extradiegético, sino que la historia es contada por los propios protagonistas y esto se repetirá a lo largo de toda la obra de Cine Ojo. Además, las voces de los personajes son siempre utilizadas como voces en *off*<sup>52</sup> en un principio, para luego ser introducidos en la pantalla y que el espectador conozca a cada uno

---

<sup>51</sup> El término voz *over* o *voiceover* se refiere a una fuente sonora excluida de manera radical de la imagen. Es una voz narradora.

<sup>52</sup> La voz en *off* se refiere a aquella que es producida por una fuente sonora que está excluida de la imagen de manera temporal, por lo que es una escucha acusmática (se escucha la voz sin ver la fuente). Luego esta escucha es desacusmatizada, es decir, se encuentra la fuente sonora visual.

de ellos. Es por eso que consideramos que el uso y la importancia de la palabra hablada aquí es central. Las imágenes acompañan y reflejan lo que los testimonios cuentan y nada tendría el mismo sentido si el espectador no escuchara las voces de sus protagonistas. Si hacemos el ejercicio de mirar el film sin sonido, su significado podría convertirse en algo totalmente distinto a lo que el cineasta intenta mostrarnos, ya que por medio de los testimonios lo que se muestra es una realidad triste, alarmante y preocupante, mientras que las imágenes muchas veces muestran niños alegres que viven su infancia con total inocencia y la alegría de los habitantes que más allá de todas las dificultades que atraviesan asisten a una comparsa, bailan y se divierten. Como sostiene Nichols (1997), las escenas de los films documentales están más organizadas en torno al principio del sonido, o del comentario hablado, que las escenas de ficción.

Si bien hay algunas diferencias con el cine de Birri, podemos notar que sus semejanzas son muchas y no hay un gran cambio a nivel artístico. Como el mismo Céspedes sostiene “en ese momento no tenía preocupaciones de carácter estético” (Toledo, 1995, p. 31), aquí no había una preocupación por lograr un estilo propio, ni tampoco una búsqueda personal, sino que la preocupación aquí era testimoniar, documentar, combatir y denunciar esa realidad social, así como también darles voz a aquellos que no la tenían, legado que había dejado el cine social de los sesenta y que todavía seguía intacto en el hacer de muchos documentalistas. Por otro lado, la ausencia de recursos como el uso del comentario *over* expositivo<sup>53</sup> o el rechazo de la presencia en cámara del realizador, coloca todo el peso y la importancia en la palabra de los personajes, son ellos los protagonistas de este film y quienes guían el relato.

El realizador presenta una distancia con respecto a la realidad representada (salvo en los momentos de las entrevistas), ya que al momento de mostrarnos el día a día de los niños y las familias, la cámara se aleja, intentando que los hechos no se vean afectados por su presencia, de la misma manera que lo hace un documental de observación. Pero a medida que la película avanza, esa distancia comienza a acortarse para quedar eliminada hacia el final donde el realizador comparte el mismo espacio que los bailarines, con su cámara en mano, claramente a la vista de todo el barrio, acercándose y tomando primeros planos, recorriendo el espacio de una manera mucho más fluida que en la primera parte del film, aunque para ese momento la confianza y el acostumbramiento de los vecinos a la presencia de la cámara podría haber quedado eliminada y no afectar a su comportamiento. El uso de este recurso

---

<sup>53</sup>El comentario *over* expositivo se refiere a una voz narradora omnipresente que se encuentra excluida de la escena.

filmico (cámara en mano), característico del cine directo, cobrará una mayor importancia y protagonismo en la posterior obra de Cine Ojo, como veremos a lo largo del análisis.

Si nos centramos en las modalidades planteadas por el teórico cinematográfico Bill Nichols (1997), *Los Totos* comparte características de tres de ellas, aunque una es la predominante. Por un lado, se relaciona con la modalidad de observación ya que no interviene el realizador directamente en escena y se intenta captar la realidad de la manera más objetiva posible, pero se aleja de ella en el momento en el que la argumentación es creada a partir del uso del montaje que relaciona testimonios y vivencias para crear una lógica argumentativa. Además, aquí no se busca resolver ningún conflicto o problema, simplemente descubrir, mostrar y denunciar una realidad abandonada por el estado, los medios de comunicación y la misma sociedad.

Por otro lado, el uso de entrevistas, las miradas hacia fuera de campo que marca la presencia de un otro, y la yuxtaposición de voces, son recursos que nos recuerdan a la modalidad poética la cual utiliza este tipo de maniobras para crear un tono o estado de ánimo, en este caso la tensión, la interpelación hacia el espectador indicando que algo no está bien o que algo hace ruido. Además, el cineasta utiliza música extradiegética para crear los climas que él cree necesarios como sucede en el minuto 00:20:25 en donde una música de suspenso, que aparece en conjunto con la yuxtaposición de voces de las que hablamos anteriormente y combinada con las imágenes, crea un clima dramático. Aunque también hará uso de música diegética como es la comparsa para crear el clima de alegría y festividad en el minuto 00:21:00. La presencia del enunciador se hace evidente en el minuto 00:20:06, momento en el que se repite una frase de la mamá de Hugo en voz *off*, como una manera de remarcar y hacer hincapié en ese pequeño pero fuerte fragmento del relato.

Pero las características que predominan y tienen mayor peso en el film, son aquellas que comparte con la modalidad participativa o interactiva: instala como autoridad textual a los propios actores sociales que aparecen ofreciendo testimonios y vivencias. El montaje se utiliza para mantener la lógica de vistas individuales que forman un todo con respecto al mensaje que el realizador pretende brindar a los espectadores. En esta modalidad surge el encuentro entre realizador y actor social, en este caso en particular a través de las entrevistas que coloca a los entrevistados del lado visible, quedando el realizador oculto, pero indirectamente interpelado por las miradas de los entrevistados que miran a un fuera de campo. Es aquí donde se marca el distanciamiento con Gleyzer o Birri, ya que mientras que en sus filmes una voz *over* y no diegética organiza y relata las historias, aquí son los propios protagonistas quienes narran la situación de marginalidad en la que viven. Toman así

protagonismo en la narración personas capacitadas y con conocimientos como son las dos asistentes sociales y la maestra, pero también entran en escena testimonios de personas que sufren esta situación a diario y en carne propia o los niños que relatan su situación de marginación urbana y las denigrantes condiciones de vida que sufren miles de argentinos en las villas de la capital, lo cual posee sus orígenes en el desempleo, producto de la herencia adquirida de la última dictadura militar y la crisis social, política y económica que desató y profundizó.

En resumen, *Los Totos* se inscribe en la tradición y la línea que promueve *Tire Dié*, recuperando la función testimonial dando a conocer historias de extrema marginalización, pero se aleja de ella en el mismo momento en que no aparece una voz *over*, extradiegética, omnisciente que cuente los hechos. Estos se cuentan a partir de los testimonios de los propios personajes y protagonistas de la historia. Aquí la cámara se inclina por lograr algún grado de objetividad para mostrar y representar la realidad de la manera más transparente posible, aunque a través de los recursos citados, la presencia del realizador se hace presente.

### **Por una tierra nuestra (1985)**

Este filme es el último documental que dirige Marcelo Céspedes antes de comenzar a trabajar con Carmen Guarini y el primero que cuenta con un productor asociado como el Instituto Nacional de Cinematografía y con el patrocinio de una entidad no nacional como es Interamerican Foundation. Comienza así la era de la financiación vía instituciones extranjeras ante la falta de recursos brindados por el propio Estado argentino. Como sostiene Céspedes (1995), este tipo de documentales no contaban con apoyo estatal, ni de la televisión, sumado a la imposibilidad de exhibirse en salas comerciales. El documental se estrena comercialmente en 1985 en la sala de Cine Arte y comienza a verse en estas producciones el interés de su creador por entrar en el circuito oficial de distribución comercial del cine, como sostiene Margulis (2014) retomando a Manetti “en esta etapa de formación del documental, la legitimación del documental se jugaba más que nada a través de las instancias de distribución y exhibición ya que son las que permiten el conocimiento y aceptación de las obras” (p. 150).

A diferencia del film anterior, este es un relato más organizado, con una introducción, un desarrollo y una resolución final, por lo que dividiremos el film en esas tres instancias:

1. Introducción: El film comienza con imágenes que muestran desde una fábrica, hasta personas haciendo fila para entrar a un comedor o una protesta en Plaza de Mayo. Una voz en *off*, quien aparecerá luego en cámara, se refiere al problema de los desalojos, como

una manera de introducir el tema sobre el que tratará el film. Se trata de un cura que muestra desde afuera los hechos dando su versión. Este primer segmento del film termina con el título de la película sobre la imagen del Riachuelo de Quilmes Oeste (información que brinda en el plano siguiente).

2. Desarrollo: El relato se construye sobre un constante ir y venir entre las imágenes y las voces de los testimonios de los propios vecinos y dirigentes, quienes ponen manos a la obra para levantar el barrio en las tierras tomadas y, por otro lado, las imágenes que muestran el trabajo que llevan a cabo mientras que sus voces quedan la mayoría de las veces como voces en *off*. Aquí el uso de la palabra hablada es fundamental para entender parte de la historia, aunque las imágenes tienen un gran peso por sí solas. Como sostiene Aumont (2008) en base a la teoría einsteniana, los diversos elementos sonoros como palabras, ruidos y músicas pueden, según los casos, reforzar las imágenes, contradecirlas o tener un discurso “paralelo”. En este caso las refuerzan.

Los primeros planos son los más utilizados cada vez que se intenta mostrar un dirigente o vecino comprometido con la causa. Por lo general estos personajes están encuadrados en un plano medio corto<sup>54</sup> fijo y estático para, a través de un *zoom in*, ir acercándose cada vez más hasta convertirlo en un primer plano y poner de relieve sus expresiones faciales y los detalles de los gestos, y así por supuesto las emociones y estados de movimiento, generando una mayor intimidad y atención con lo que ese personaje relata.

Cuando llegan las tomas nocturnas, Céspedes incorpora en la postproducción música extradiegética con notas dramáticas para crear un ambiente triste y desolador a través de imágenes que van mostrando el esfuerzo, la dedicación, la pobreza y la necesidad de acceder a una vivienda y una calidad de vida mejor. La cámara aquí cumple la misma lógica que en *Los Totos*: su presencia se hace evidente al momento de las entrevistas, mientras que parece no existir, está alejada y es ajena a las escenas cuando registra las acciones de los vecinos, como es la construcción de las viviendas, como una forma de mostrar lo que sucede más allá de la presencia de una cámara. Un ejemplo es la escena que transcurre desde el minuto 00:05:10 hasta el minuto 00:07:00. En cuanto a lo sonoro se utiliza el recurso del silencio como una herramienta para generar un momento de mayor concentración, expectación o emotividad en la audiencia, ya que como muestra este fragmento, cuando la música termina las imágenes de los vecinos trabajando continúan en un profundo silencio. Además, es el que marca el paso a una nueva escena donde la música nos transmite suspenso y tensión y se

---

<sup>54</sup> El plano medio corto enfoca al personaje a partir del pecho hacia arriba

yuxtapone con los sonidos ambientes de fondo como por ejemplo las personas hablando y el sonido de los martillos que construyen las casas (Céspedes, 1985, 00:18:20), etc.

Por otro lado, este film incorpora un recurso novedoso como son las imágenes de archivo de diferentes diarios de la época con titulares como: “Esta gente quiere un techo”, “Los “sin techo” continúan su asentamiento” y “Gurmendi echó a los últimos 100 obreros. Estos argentinos quieren un techo”. El archivo reemplaza con este uso la voz *over* extradiegética que podría usar el director para establecer su propio punto de vista y así funciona como una marca de la enunciación, un guiño de parte del director quien se coloca del lado de los vecinos apoyando su causa y defendiendo el derecho de todo ciudadano de tener “un techo”.

Luego las imágenes muestran nuevamente la ronda del día anterior donde una mujer comienza a hablar y dar su testimonio de la situación, para pasar rápidamente a las imágenes de la noche y la voz en *off* de otra mujer. La cámara se aleja lentamente mostrándola sentada junto a un hombre y marcando así el fin de un día arduo de trabajo.

3. Resolución: Un día nuevo comienza. La cámara muestra desde lejos, nuevamente sin entrometerse, la nueva vida de estas personas. Las casas ya armadas, las mujeres lavando la ropa, los niños jugando y tomando agua de la canilla, siendo esto una clara referencia al logro de haber colocado una red de agua potable. Los hombres aparecen pintando las maderas de las paredes que conforman sus hogares, al mismo tiempo que se hace presente en el filme y en el barrio la salita donde la gente hace cola para atenderse. Todas estas imágenes están acompañadas por un sonido musical extradiegético que queda acallado por una voz en *off* que nombra a cada compañero que participó en esta lucha. Las imágenes luego muestran que este nombramiento sucede en el contexto de una reunión organizada por el festejo del cumpleaños de uno de los niños del barrio que reúne nuevamente a los vecinos. Aquí la cámara recorre los rostros de felicidad, mediante una panorámica, demostrando el éxito gracias a la unión vecinal. La música vuelve a sonar mientras las voces se van apagando para terminar la secuencia con las imágenes de los hombres que siguen trabajando, a través del uso de planos detalles los cuales enfocan sus manos en acción, manos que se muestran unidas, trabajando por una causa común, mientras que el sonido de unos martillazos de fondo completan y le dan sentido a las imágenes. El uso de planos detalles tiene una función que va más allá mostrar un día de trabajo entre compañeros, ya que resume la idea principal del film: la unión del pueblo puede lograr objetivos impensados, más allá de las coyunturas. Un ejemplo se da al minuto 00:20:56, el cual a través de un plano detalle del mate se transmite la

idea del ser argentino, el compañerismo, la unión y el compartir, en este caso la lucha por tener un techo propio.

El final del film muestra no sólo el logro de haber levantado un barrio en tierras que ellos consideraban con el derecho de adquirir, sino la creación de un marco legal que los defiende, ya que en 1984 el gobierno de la provincia de Buenos Aires promulga la ley de expropiación de los terrenos de Quilmes Oeste dándole así un cierre a esta historia, a diferencia de *Los Totos* donde nada se resuelve.

*Los Totos* y *Por un Tierra Nuestra* tienen muchos rasgos en común. Los temas tratados son similares. Si bien el enfoque es otro, el trasfondo es el mismo: pobreza y desocupación. Pero a diferencia de *Los Totos*, aquí la perspectiva desde la cual se narra ya no es a partir de profesionales de la educación, sino a partir de los propios protagonistas de la historia: habitantes y ocupantes de las tierras de este asentamiento ubicado en San Francisco Solano, partido de Quilmes, acontecimiento que ha tomado mayor relevancia debido a la gran cantidad de familias que intervinieron en esta lucha, siendo así la más trascendental de América Latina.

Para Céspedes, la búsqueda de una estética propia quedaba en un segundo plano, y podríamos decir que esto se ve reflejado a nivel técnico en la falta de nitidez de las imágenes proyectadas. Pero este resultado tiene una causa aún más concreta, ya que también es producto del uso de los recursos que tenían a su disposición, como por ejemplo el material blanco y negro vencido, o la falta de equipos de iluminación que los obligaba a utilizar la luz propia del espacio representado, sobre todo en las tomas realizadas de noche que podrían provocar que el espectador no comprenda bien qué es lo que sucede en la escena.

El uso de la cámara y los planos son similares. Los recursos utilizados se repiten: voz en *off* con imágenes que reafirman lo narrado, testimonios de los protagonistas reales de esta historia quienes cuentan el proceso de esta lucha y los problemas que fueron presentándose en el camino. En ambos casos el director se acerca a los protagonistas al momento de conseguir los testimonios, pero se aleja como una cámara “intrusa”, objetiva, propia de la modalidad de observación que sólo registra los hechos por sí solos.

La relación con el fuera de campo en ambos films se establece mediante las miradas de los personajes quienes muchas veces miran hacia el costado de cámara marcando la presencia del realizador o de un otro que escucha. Incluso hay momentos en que los entrevistados miran a cámara como sucede en el minuto 00:21:10, lo cual puede ser tomado como una imagen sin mucha importancia y espontánea, así como también un recurso para interpelar al espectador. El uso de este recurso demuestra que este tipo de filmes no pretenden

mostrar los hechos de manera transparente como lo hace el cine clásico, sino que aquí hay una construcción, una presencia de cámara, un otro fuera del campo<sup>55</sup> que marca su lugar y su propia mirada con respecto a los hechos, aunque en ambos se evita el comentario *over* y la presencia en cámara del realizador, otorgándole un total protagonismo a los personajes.

En cuanto al uso del sonido predomina el sonido ambiente pero también se utiliza música extradiegética la cual enmarca diferentes momentos del relato, para finalizar con un canto de todos los vecinos y así, demostrar su unión, pero a diferencia de lo que sucederá en algunos de los próximos films, la música utilizada no es creada especialmente para la película, por lo que en esta decisión también podemos notar la falta de una búsqueda estética, subjetiva o personal como lo hace el cine de creación, así como la falta de presupuesto que limita el uso de este recurso.

Ahora bien, *Por una Tierra Nuestra* adquiere características propias que lo diferencian del film anterior. A diferencia de este, se trata de una reconstrucción de los hechos ocurridos en la dictadura en el año 1981 y para poder llevar a cabo este proyecto, Céspedes debió participar de asambleas barriales como una instancia previa al rodaje del film para explicarles a los vecinos su propuesta. Además, intervino un escribano quien se encargó de delimitar, para cada una de las partes, las atribuciones y los derechos (Céspedes, 1995). Es así como este documental incorpora elementos canónicos de los relatos de ficción desde el momento en que es un hecho ya pasado (pero cercano temporalmente, lo que lo diferencia de las producciones de los noventa que retoman hechos de un pasado lejano) que se reconstruye para la cámara, pero comparte con el género documental el hecho de utilizar personajes reales, personas que vivieron realmente ese proceso, con testimonios no guionados (por lo menos en lo que respecta a la historia misma).

Por otro lado, aparece aquí el uso de un recurso ausente en el film anterior: imágenes de archivo, más precisamente imágenes de diarios de la época los cuales se refieren al tema, como hemos aclarado en el punto 2 (desarrollo del film), como una marca de la enunciación y punto de vista del director. Además, este es un conflicto que encuentra resolución el cual se manifiesta al final del film mediante el uso de una placa negra con un texto que informa a los espectadores sobre la promulgación de la ley de expropiación de los terrenos de Quilmes Oeste en el año 1984, durante la presidencia de Alfonsín, haciendo hincapié en el logro de un objetivo común como consecuencia de la organización, colaboración y unión de toda la comunidad. Hay un conflicto que se resuelve.

---

<sup>55</sup> “El fuera de campo está esencialmente ligado al campo, puesto que tan solo existe en función de este; se podría definir como el conjunto de elemento (personajes, decorados, etc.) que, aun no estando incluidos en el campo, sin embargo le son asignados imaginariamente al espectador” (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 2008, p. 24)

En relación a las modalidades de Bill Nichols este film, al igual que en *Los Totos*, se identifica mayormente con la modalidad participativa o interactiva donde la autoridad textual la tienen los comentarios e imágenes de los actores sociales y donde el montaje es utilizado con el fin de mantener una continuidad lógica entre puntos de vistas individuales. Aquí es central el uso de entrevistas, lo que genera una prueba de la argumentación presentada como el producto de la interacción de realizador y sujeto.

Pero también presenta características propias del cine de observación ya que no hay una intervención directa del realizador y por momentos la cámara se coloca desde una lógica “invisible” como si registrara los momentos de construcción de las viviendas alejada de los protagonistas.

### **Hospital Borda. Un llamado a la razón (1986)**

Si bien la formación del colectivo Cine Ojo no tiene una fecha concreta de aparición en la escena cinematográfica, el film *Hospital Borda. Un llamado a la razón* es considerado por muchos (tanto por críticos como por los mismos cineastas) como el trabajo documental que marca su nacimiento. El mismo Céspedes sostiene: “Cine Ojo nace con Hospital Borda si queremos poner una fecha fundacional” (Toledo, 1995, p. 33) y es el primer proyecto realizado conjuntamente por él y Guarini.

El proyecto cuenta con una característica que no se encuentra en los dos filmes anteriores: nace a partir de una propuesta realizada por la Dirección Nacional de Salud Mental en el año 1984 con el objetivo de realizar un documental institucional, además de contar con el apoyo y ser presentado por el Ministerio de Salud Mental y Acción Social. Si bien *Los Totos* nace a partir de la sugerencia de un párroco del barrio, aquí la propuesta viene dada a partir de una institución perteneciente al Estado, lo cual implica un marco de trabajo documental más profesional, la existencia de un presupuesto y el pago a cada uno de los rubros técnicos participantes en el film, marcando así un giro en lo que respecta a la modalidad de producción desde antes de su nacimiento. Éste viene dado a la vez por la búsqueda de una nueva estética, la cual los diferenciará del cine social y político de las décadas pasadas ya que como sostiene Margulis (2014) “es a partir de este film, que los realizadores comienzan a hablar de documental de creación buscando avanzar en la legitimidad del documental a partir de sus particularidades estéticas” (p. 190). Y es así como a pesar de haber sido un film por encargo, Céspedes y Guarini imprimen en él su propio punto de vista subjetivo, lo que lo convierte en un documental de denuncia sobre las

condiciones de vida de los internos del nosocomio. Y es a partir de estas características que Margulis plantea la existencia de un corrimiento de paradigma de producción, así como de una matriz estética.

Por otro lado, al comienzo del film, Cine Ojo advierte la prohibición de la exhibición del mismo sin su autorización: “Solo uso hogareño. Cualquier divulgación sin el permiso de Cine Ojo, dará lugar a acciones legales”, bajo el marco legal de la Ley 11.723<sup>56</sup> y el artículo 172 del Código Penal<sup>57</sup>. Esto también marca una ruptura con los films anteriores de Céspedes y el cine social de los sesenta los cuales eran pensados para su distribución gratuita y donde, por supuesto, no había ninguna advertencia sobre la prohibición en cuanto a su distribución.

Cine Ojo, a partir de este film, comienza a actuar desde todo punto de vista como una asociación civil con sus propias leyes y reglas. Ya no se trata del cine social de décadas pasadas que se subordinaba a “una lógica social (y gratuita), antes que a una de tipo comercial o institucional” (p. 121).

En lo que respecta al tiempo de realización de este proyecto, el mismo llevó alrededor de un año de investigación antropológica y la convivencia con médicos, enfermeros y pacientes durante un mes, mientras que el rodaje se extendió aproximadamente por cuatro semanas. Y es aquí donde se instala el sello propio y personal de Guarini. Como sostiene en una de sus entrevistas “intuía lo que me interesaba: trabajar la realidad desde una apuesta cinematográfica”<sup>58</sup> (Toledo, 1995: 42). Y es en el encuentro entre ambos cineastas que se genera la búsqueda por hacer del documental, no un mero registro objetivo de la realidad, sino un documental de creación<sup>59</sup>. El trabajo se sintetiza en una hora de película (siendo el primer largometraje de ambos cineastas) el cual cuenta cómo es “un día en el Hospital Borda”, de la misma manera que Céspedes organiza el relato en los dos films anteriores. Siguiendo esta línea temporal, hemos decidido dividir el film en tres fragmentos:

---

<sup>56</sup> La Ley 11.723, sancionada el 28 de septiembre de 1933, regula la propiedad intelectual, es decir, el conjunto de derechos de autor, personales (morales) y patrimoniales (económicos) que corresponden a los autores sobre las obras de su creación. Artículo 2: El derecho de propiedad de una obra científica, literaria o artística, comprende para su autor la facultad de disponer de ella, de publicarla, de ejecutarla, de representarla, y exponerla en público, de enajenarla, de traducirla, de adaptarla o de autorizar su traducción y de reproducirla en cualquier forma.

<sup>57</sup> Artículo 172: Será reprimido con prisión de un mes a seis años, el que defraudare a otro con nombre supuesto, calidad simulada, falsos títulos, influencia mentida, abuso de confianza o aparentando bienes, crédito, comisión, empresa o negociación o valiéndose de cualquier otro ardid o engaño.

<sup>58</sup> Toledo, Teresa (1995): *Cine Ojo. El documental como creación*, editado por Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Filmoteca Española, Universidad del Cine. Buenos Aires.

<sup>59</sup> Como sostiene Guarini, el cine documental de creación, o de autor como ella lo llama, se caracteriza por tener una metodología de trabajo con elementos que están muy enraizados con la ficción, sobre todo en el sentido de la subjetividad, la cual está presente al momento de rodar un film, en esa interpretación de la realidad y uno es consciente de esa subjetividad, “la única diferencia estaría dada porque nosotros no utilizamos actores profesionales, sino que son los mismo protagonistas de la realidad los que juegan la acción” (Toledo, 1995, p. 43).

1. La Mañana: luego de la presencia de la placa en negro que advierte al espectador sobre la prohibición de su distribución sin autorización y que luego presenta el film bajo la aprobación del Ministerio de Salud, un fundido en negro da paso a un paneo de papeles acumulados sobre los cuales se presentará el título del film (más adelante veremos la importancia de esta escena).

Un sonido ambiente comienza a introducir al espectador en la historia y el relato comienza a cobrar vida a través de una cámara en mano que sigue las espaldas de una enfermera quien se encarga de despertar temprano a sus pacientes. La cámara seguirá, a lo largo de todo el rodaje, a enfermeros o personal del lugar pero sobre todo a los internos que serán los testigos principales que nos llevarán a conocer hasta los lugares más recónditos del hospital, interviniendo en lo más íntimo de sus vidas, donde el documental deja el ámbito público, para entrometerse en el ámbito privado, tanto de la institución, como de los propios internos (el mejor ejemplo de esto se da en el minuto 00:23:00, donde uno de los pacientes se baña delante de cámara sin ningún tipo de censura por parte de los realizadores). El uso de éste recurso, propio del *cinéma vérité*, se utilizará a lo largo de todo el film.

Los primeros minutos del film no cuentan con ninguna voz en *off* que explique lo que sucede, sino que son las mismas imágenes las que nos muestran e insertan en el espacio y tiempo. Pero al momento de introducir cada uno de los testimonios, el film lo hace a partir de la presencia de una voz en *off* que luego se hace presente delante de cámara, como sucede en los films anteriores. Cuando son los pacientes los que brindan sus testimonios, la cámara está continuamente en movimiento, siguiendo los propios pasos de los internos y muy pocas veces lo hacen mediante la puesta de un encuadre fijo y estático. En cambio, cuando el que habla a cámara es un profesional, en este caso de la salud, siempre lo hace desde su escritorio, sentado, con la cámara estática creando encuadres fijos y enfocándose en un primer plano (de la misma manera que lo hace Céspedes con los testimonios de las profesionales de la educación en *Los Totos*). Esto podría ser un recurso utilizado para diferenciar el peso que tienen esas entrevistas, como si fuera más importante o real lo que sostienen los médicos que los propios pacientes pero veremos que, a diferencia de *Los Totos* donde la importancia de los datos brindados para demostrar la falta de recursos que tienen los habitantes de la villa recae sobre las docentes y la asistente social, aquí sucede algo bastante distinto. La diferenciación de los encuadres entre estos tipos de testimonios solo cumple una función que justamente trata de distinguirlos, pero jamás se desestiman los testimonios de los pacientes, al contrario, las imágenes brindarán al espectador una muestra fiel de las realidades que los pacientes viven y cuentan, o más bien, denuncian ante la cámara. Si bien los testimonios de los

profesionales son más neutros en cuanto a la realidad que se pretende denunciar, y muchas veces se intenta ocultarla, en algunos casos son los propios trabajadores de la salud quienes denuncian el estado en el que se encuentra el Hospital Borda, como por ejemplo los enfermeros. Pero esto no es la regla en este film, sino que los internos llevan el peso de la voz, la denuncia y la verdad.

En este primer bloque del film se produce lo que genera el giro en la mirada y búsqueda estética mediante la aparición de los cineastas en escenas: la aparición de las voces y cuerpos físicos de los creadores del film. La primera intervención se da en el momento que los directores pretenden entrar a filmar el Servicio de Alimentación, momento en que una empleada los frena y es ante esta situación que se muestra a Céspedes en cámara (minuto 00:18:00) y luego sus manos mediante un plano detalle que registra el momento en que el director le entrega a la mujer la autorización que los habilitaba a entrar, aunque ella sigue dándoles excusas (por ejemplo que ya no tiene validez por la fecha en la que fueron autorizados). Después de unos minutos de discusión, o más bien de intercambio de palabras, se puede escuchar al personal diciendo que ante el deterioro de ese sector del hospital prefieren no ser filmados y es aquí donde una pregunta por parte de los mismos empleados marca ese detrás de escena que los directores eligen mostrar: “¿cómo vamos a salir así?” “¿qué van a pensar del Borda?”. Más adelante se volverá a escuchar la voz de Céspedes entrevistando a uno de los pacientes.

2. La Tarde: la segunda parte de este largometraje comienza a través de un *zoom off* que enfoca a un paciente mientras el plano se va abriendo para quedar en pantalla todo el frente del edificio del Hospital. En esta segunda parte, si bien los cineastas siguen mostrando el día a día de los internos, se presentan en mayor cantidad las entrevistas a profesionales, apareciendo en pantalla personas como el director del instituto, Héctor Luna; el director asistente, el Dr. Pedro Ripa; el jefe del sector de psicología social, Luis Sobrecasas y el enfermero Eduardo Ocampo. Si bien en este fragmento se le da lugar a los testimonios de los trabajadores, los cineastas utilizan varios recursos para exponer implícitamente su punto de vista y mostrarle al público de qué lado se encuentran. Uno de ellos, creado por medio del montaje, es el uso de la voz en *off* de Sobrecasas, quien tiene un discurso a favor de la institución, mientras que las imágenes crean un contrapunto, un contradiscurso que muestran la situación deplorable en la que viven sus propios pacientes y apenas finaliza su discurso, aparece en pantalla la madre de uno de los internos (Céspedes y Guarini, 1986, 00:42:10) quien, al borde de las lágrimas, cuenta las malas condiciones de vida que llevan allí y la angustia por no poder llevarse a su hijo a casa y depender de una institución que lo trata de

una manera inhumana y por la que es muchas veces olvidado. Mientras esta madre relata su situación, su voz queda en *off* e imágenes de un interno que camina descalzo por los pasillos y que apenas puede hacerlo solo, demuestran y afirman sus dichos.

Por otro lado, hay una segunda aparición de Céspedes y Guarini en escena, esta vez no solo su mano entregando una autorización, sino ellos de cuerpo entero, golpeando la puerta del Servicio 14 de ex castigo para, nuevamente, poder entrar a filmar. Otra vez sucede lo mismo: un médico sale pidiendo autorización (Céspedes y Guarini, 1986, 00:46:26) y dudando en dejarlos pasar. Se produce un corte y vuelve a aparecer Guarini en cámara insistiendo delante de otro médico llamado Cayetano Szerbo para poder entrar a filmar ese sector. A diferencia de la escena anterior donde no logran registrar imágenes del Servicio de Alimentación, luego de insistir, logran hacerlo (Céspedes y Guarini, 1986, 00:47:08).

Este segundo bloque termina con el testimonio de un interno que critica fuertemente el trato que reciben, pregunta si lo están filmando y tapa el lente de la cámara con su mano como una señal de no querer ser mostrado, dando paso a la tercera y última parte del film.

3. La Noche: este segmento sintetiza el final de un día más en el Hospital Borda. Las imágenes nos muestran cómo comienza a anochecer mientras un interno canta una canción de Charly Garcia, lo que genera un clima de angustia y tristeza. La letra de la canción resume un poco lo que todos allí dentro sufren, piensan y sienten: el querer salir o por lo menos, ser tratados dignamente, pero también la resignación de pensar que no podrán hacerlo:

... *“tuve que enfrentarme a mi condición, en invierno no hay sol.  
Hace frío y me falta un abrigo y me pesa el hambre de esperar”* ...  
... *“Hace cuatro años que estoy aquí y no quiero salir  
Ya no paso frío y soy feliz, mi cuarto da al jardín”* ...  
(Fragmento de *Confesiones de invierno* de Charly Garcia)

El film va llegando a su fin. Los cineastas muestran algunos grafitis en las paredes del instituto que reclaman por su libertad, así como también el enfoque hacia las paredes y ventanas del instituto que se asemejan a las de una cárcel. La canción termina y la imagen muestra a los internos cenando, mirando la televisión tomando mate, compartiendo un momento entre ellos. El plano siguiente muestra a una enfermera que vacuna a uno de los internos, una escena importante en el film, ya que nos lleva de vuelta al principio donde también una enfermera los medica, haciendo alusión a que cada día es un día idéntico al anterior. El día empieza y termina con una dosis de medicación y con el destrato de un

personal y una institución que los hace sentir solo un número en la estadística. Esto podemos conectarlo también con la imagen de fondo de la que hablamos al comienzo en donde se muestra el título del film, la cual muestra una gran cantidad de papeles acumulados y abandonados sobre un escritorio. Ahora aquella imagen adquiere un nuevo sentido, esta vez más profundo y cargado de una importante significación, la cual sumada a la imagen del final completa y le da un cierre a la idea del film.

El documental finaliza mostrándonos a los pacientes acostados en sus camas, algunos leyendo, otros durmiendo o simplemente mirando la nada. La cámara se aleja por el mismo pasillo por el que entró al comienzo, como si saliera del hospital. Las luces se apagan y la cámara retrocede hasta que la imagen queda totalmente oscura.

*Hospital Borda* inaugura el documental de creación, donde la subjetividad de la imagen se hace evidente. La aparición en pantalla de los propios creadores, junto con el uso de una cámara en mano, viva y atenta que participa en la acción y estimula a que los protagonistas de la historia hablen o actúen, marcarán una ruptura con todo el cine documental argentino realizado hasta ese momento. La utilización de la cámara toma un rol fundamental en este registro, ya que no es una cámara estática como se venía utilizando en los dos documentales anteriores (salvo en el caso de la secuencia de la murga en *Por una tierra nuestra*), sino que aquí se presenta un constante recorrido por las instalaciones de la institución psiquiátrica siguiendo los pasos de los internos para adentrarse en los momentos más íntimos, buscando verdades ocultas. Por primera vez la cámara adopta un papel de “intervención directa sobre la realidad política y social del espacio físico de la marginación”<sup>60</sup> (Toledo, 1995: 64). La cámara irrumpe en la realidad social de los pacientes dejando de lado las explicaciones y testimonios profesionales. Como sostiene Céspedes en una entrevista publicada en la edición número 32 de la revista *Film* en 1998, en *Hospital Borda* “uno estaba ahí, esperaba que las cosas sucedieran y, cuando sucedían, las iba acompañando, siempre subrayando por detrás el tema de la denuncia, decir lo que pasaba detrás del muro, darle voz a los que no la tienen, etc.” (Brodersen y Russo, 2007, p. 18).

Los testimonios de los pacientes no son, como en los films anteriores, registrados mediante primeros planos, sino que sus relatos van surgiendo a medida que la cámara acompaña ese andar. Esto puede deberse a que no hay una intención por parte de los realizadores de contar historias personales, sino hacer hincapié del estado en el que se encuentra una institución de salud mental, mediante la recopilación de muchas historias que se entretujan en el entramado social del nosocomio.

---

<sup>60</sup> Toledo, Teresa (1995): *Cine Ojo. El documental como creación*, editado por Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Filmoteca Española, Universidad del Cine. Buenos Aires.

También se hacen presentes en el film las propias voces e imagen de los cineastas, marcando así su presencia y haciendo consciente el acto de producción, como una realidad representada y construida, y no simplemente registrada. Si bien el documental es presentado desde el Ministerio de Salud y Acción Social, serán definitivamente Céspedes y Guarini quienes tomen las riendas del sentido y significado que adquiere el film, brindando su propio punto de vista, a través de una mirada subjetiva y creando un film de denuncia sobre las condiciones en las que se encuentra el hospital y los internos que allí habitan, dejando en evidencia la censura que sufren por parte de los propios profesionales al momento de querer acceder a ciertas áreas del nosocomio, aún teniendo un papel firmado que los autoriza a ingresar a ciertos espacios. Se trata de un trabajo profesional, pero con una mirada política.

En cuanto al uso de códigos gráficos, este film incorpora los didascálicos<sup>61</sup> para marcar lugares y personas, recurso que Céspedes en sus films anteriores no utiliza.

La música seleccionada para ambientar las escenas y el propio relato siempre es diegética, como por ejemplo el bandoneón que toca un paciente o la canción de Charly Garcia que canta otro de ellos, generando climas y dando un mensaje al espectador, con una letra que predomina sobre la melodía, ya que la misma es una clara descripción de los sentimientos y sensaciones que experimentan los internos cada minuto que están allí. La letra refuerza el mensaje que los directores pretenden generar en el espectador, y al ser cantada por uno de los internos, le imprimen mayor fuerza, personalidad e intimidad y un tono melancólico y triste. Sentimiento que también se refleja en la propia imagen la cual se presenta a través de colores fríos y apagados, hecho que sucede por el uso de un sistema de grabación de película particular llamado Eastmancolor<sup>62</sup>, recurso que le imprime a este film dicho efecto. y ayuda a generar en el espectador sensaciones de tristeza, abandono y soledad por el que pasa cada interno del Hospital Borda.

### **Buenos Aires. Crónicas Villeras (1986)**

Este film es el primer largometraje de Céspedes y Guarini realizado en color y 16 mm. el cual comienza como un proyecto en el año 1984 y nace a partir de una investigación socioantropológica que demandó un año de trabajo de campo (al igual que *Hospita Borda*) el

---

<sup>61</sup> Integran todo lo que presenta la imagen (carteles de diálogos, de explicación de contenido, de paso del tiempo, de cambio de lugar, textos introductorios).

<sup>62</sup> Este sistema, introducido por primera vez en 1950, se usó mucho en el cine de dicha década y de los años sesenta, pero tenía un problema: con el paso de los años, los colores se desteñían por una inestabilidad química de la película. A pesar de esto, fue uno de los primeros ampliamente exitosos procesos de «tiraje de una sola tira», y finalmente desplazó al más costoso Technicolor.

cual fue dirigido por la socióloga Victoria Casabona y contó con la colaboración de la antropóloga Alicia Cattáneo, y por supuesto de Carmen Guarini.

A través de este documental los cineastas registran la vida de los habitantes de Villa Retiro y Villa Tranquila y por primera vez participan en su creación la Universidad de Buenos Aires, mediante la Secretaría de Extensión Universitaria, el Instituto Nacional de Cinematografía, la Secretaría de Cultura y la Secretaría de Ciencia y Técnica, junto a la coproducción con Francia a través del Centro Nacional de Cinematografía, el Ministerio de asuntos extranjeros y la productora JBA. Al igual que *Hospital Borda*, el proyecto deja de ser un producto creado a partir del propio incentivo de los cineastas, para comenzar a tener influencias de instituciones ajenas al colectivo, así como productoras extranjeras que colaboran en los proyectos, ante la falta de recursos brindados por el estado.

Al principio del film aparece nuevamente en escena uno de los realizadores, esta vez más sutilmente que en *Hospital Borda* ya que no aparecen directamente delante de la pantalla, sino que es la voz de Guarini la que se escucha dando inicio a una de las entrevistas y marcando explícitamente el tema sobre lo que tratará el film (Céspedes y Guarini, 1986, 00:00:41). En este pequeño fragmento Guarini pregunta (la mujer entrevistada aparece mirando a cámara fijamente sin hablar y su voz se escucha en *off*, mientras la cámara comienza a cerrar el plano para crear un mayor acercamiento hacia el personaje): *¿A usted qué le parece esta idea de hacer una película sobre las erradicaciones?* A lo que la mujer responde: *Es importante que se haga*. Y aquí Guarini re-pregunta para descubrir el motivo de esa importancia: *¿Y por qué es importante?*. La mujer contesta: *Así se entera todo el mundo lo que nos pasó a nosotros, como nos trataron...* La deconstrucción de un documental objetivo y sin alguna marca de una enunciación formal queda claro ya desde el comienzo del film, al igual que la intención de realizar una denuncia sobre este tema, mostrarle al mundo una realidad abandonada por el resto de los medios de comunicación. Además, la presencia de un texto sobre una placa negra que introduce al espectador en el tema, brindando información acerca de la expulsión de muchos habitantes de la villa por parte del gobierno militar y la repoblación de las mismas durante el gobierno de Alfonsín, es un recurso que reemplaza el uso de una voz extradiegética narradora. Pero esto no se extiende durante el film, siendo los habitantes de las villas los dueños de la voz del documental, al igual que sucede en todos los films anteriores.

En lo que respecta a la técnica utilizada, *Buenos Aires. Crónicas villeras* continúa con la lógica del uso de cámara en mano, pero a diferencia de *Hospital Borda*, los testimonios de los protagonistas brindados por medio de las entrevistas formales son presentados mediante

encuadres fijos, mientras que la cámara en movimiento, dinámica y “desprolija” queda reservada para las filmaciones que tienen que ver con mostrar el día a día de estos personajes (al igual que en todos los films anteriores). Un ejemplo se da mientras el camarógrafo acompaña a su trabajo a uno de los protagonistas (Céspedes y Guarini, 1986, 00:04:45). La cámara lo acompaña en su rutina diaria. Lo mismo sucede con el segundo y tercer testigo. En el primer caso, la cámara se encuentra en el interior de su casa para registrar desde el momento que el hombre sale a trabajar y acompañarlo en su recorrida con su camioneta mientras una voz en *off*, que sabemos que es la del personaje, relata parte de su historia cotidiana. En el segundo caso, una mujer brinda su testimonio en voz en *off* mientras la cámara registra su rutina laboral como si no estuviera presente. La lógica se repite: una cámara que parece no existir en el momento del registro de las rutinas de los protagonistas (a diferencia de *Hospital Borda*, donde los personajes saben que una cámara los acompaña), mientras que al momento de las entrevistas, los testigos saben que allí está la presencia de la cámara y un otro que los registra, momentos en los que predominan el uso de primeros planos y los *zoom in* en donde la cámara se acerca a los rostros de los testigos, creando un ambiente más privado e interpelando al espectador que se sumerge en esas miradas.

El espacio se presenta mediante el uso de panorámicas, *zoom off* y planos generales<sup>63</sup> que detallan el lugar habitado y las acciones realizadas por estas personas. Los grandes planos generales<sup>64</sup> son utilizados al momento de establecer ese límite que se irá marcando a lo largo de todo el film entre *villa-ciudad*. La ciudad es representada como el lugar del progreso y el avance, con sus inmensos y modernos edificios y sus extensas autopistas, mientras que el barrio se representa a través de sus humildes construcciones, sus calles de tierra, y los habitantes que cruzan, literalmente, ese límite para asistir a sus empleos.. En ese contraste entre la gran ciudad y las villas de Buenos Aires se instala la lucha por una vivienda digna y la búsqueda de mejores salarios y condiciones de vida. El film comienza y termina marcando, a través de estos planos, el límite entre los privilegiados y aquellos a quienes han erradicado de sus barrios natales, un límite que los habitantes de las villas solo cruzan para ir a trabajar, pero al que vuelven una y otra vez cuando su día laboral finaliza.

Los usos de encuadres contrapicados (Céspedes y Guarini, 1986, 00:07:25) que reflejan esa inmensidad de la ciudad y sus enormes edificios, se establecen como una marca definida de la enunciación, una huella del realizador, lo opuesto al uso del documental como registro de la realidad “objetiva”. Aparece en este film un uso más artístico, poético y

<sup>63</sup> Son planos que abarcan un ambiente completo, donde los personajes y sus acciones son reconocibles. Se muestra la figura y el escenario en su totalidad.

<sup>64</sup> Abarcan un ambiente entero, donde los personajes y sus acciones se pierden para representar y describir el espacio total.

subjetivo de la cámara. Y como en *Por una Tierra Nuestra*, la incorporación de voces yuxtapuestas crea un mensaje apelando a lo poético, para instalar el drama y la emoción, mientras que este tipo de encuadres cumplen una función similar, marcando la potencia y el peso de los gigantes poderosos que “aplasta” a los más vulnerables.

El uso de primeros planos y planos detalles que recorren las viviendas, el barrio y los propios protagonistas, demuestran la creación de un trabajo profundo que logra captar las acciones u objetos más significativos pertenecientes a esa población. A diferencia de otros documentales, en el presente film se aprecia tanto la influencia de un arduo trabajo antropológico que indaga hasta los detalles más íntimos, como el apoyo financiero brindado que permitió llevar a cabo dicha investigación y el logro de la realización de un film a través de una cámara que accede a variados espacios e historias familiares, para contarnos desde la intimidad, el sufrimiento y la lucha por la recuperación del espacio habitacional.

A diferencia de *Por una Tierra Nuestra* que recrea una situación puntual y una resolución final, *Buenos Aires. Crónicas Villeras* lo hace desde el registro de situaciones cotidianas, logrando insertar en el film las costumbres y tradiciones más arraigadas de la población. Además en todos los films analizados, pero especialmente en este trabajo, aparecen objetos o imágenes de personajes que representan el ser argentino. Un ejemplo es el uso del mate, que se repite en todos los films. En este caso, en el minuto 00:30:23, donde podemos ver a una de las protagonistas compartir un mate con su vecina a través de una pared hecha de maderas que funciona como medianera. Pero aquí los directores utilizan algunos elementos más que los identifican con la esencia y el ser argentino, colocando al film en una posición localista y marcando fuertemente el espacio en el que se desarrollan esas acciones y conflictos. En el minuto 00:32:00, luego de un paneo a elementos que decoran el hogar, entre ellos algunas fotos familiares, aparece en pantalla un poster del expresidente Juan Domingo Perón y otro de uno de los dos equipos más grandes del país: River Plate, colocando a los protagonistas dentro de un espacio definido, en un contexto determinado, marcado por la influencia de personajes que han hecho historia en el país.

El uso de la voz en *off* para luego presentar a cada testimonio frente a la pantalla es algo que vemos a lo largo de todos los films de Cine Ojo, incluso en los trabajos de Céspedes de los primeros años de la década, otorgándole a la palabra un valioso lugar en lo que respecta a la creación del relato.

Por otro lado, se incorpora nuevamente el uso de algunas imágenes de archivo de la última dictadura militar, entre ellas un video realizado para la televisión del dictador Jorge Rafael Videla en donde uno de sus hombres anuncia el fin de la intervención del Estado en lo

que respecta a la economía (Céspedes y Guarini, 1986, 00:20:10), para luego pasar a los testimonios de los personajes que fueron apareciendo en la primera parte del film. Este recurso funciona aquí como contrapunto del relato de los testigos y deja al descubierto las promesas incumplidas en relación a la ayuda o beneficios brindados a los habitantes de la villa, un recurso utilizado para crear una fuerte denuncia a las promesas incumplidas del gobierno de facto, un llamado de atención para los nuevos gobernantes, un despertar en el pueblo, y por supuesto, una marca de la enunciación que nos da pistas sobre la posición ideológica de los propios cineastas, donde la subjetividad se hace presente. Esto se refuerza minutos más tarde con videos de archivo sobre la violencia ejercida por los militares en contra de los habitantes de las villas, contraponiéndose al discurso anterior de Videla quien prometía justicia y paz para el pueblo. Las imágenes de archivo en formato de fotografías vuelven a ser utilizadas minutos más tarde (Céspedes y Guarini, 1986, 00:27:50) para ilustrar lo que uno de los testigos relata con su voz en *off*. Es interesante ver como el uso de este recurso en este caso, y a diferencia de las imágenes anteriores, funciona como apoyo visual del relato de uno de los testigos.

Una imagen del tren que cruza por el medio del barrio (Céspedes y Guarini, 1986, 00:26:35), nos recuerda nuevamente a films como *Tire Die* o *Los Toto*, los cuales tratan acerca de temáticas similares: niños y adultos habitando la profunda pobreza, la discriminación y la marginación, pero esta vez con un mensaje algo más esperanzador, con hombres y mujeres que tienen trabajo y luchan por salir adelante. No todo es tan oscuro como años atrás, brilla una luz de esperanza para estos hombres, mujeres y niños que luchan día a día por una vida mejor.

En relación al sonido, el ruido propio del ambiente registrado afecta por momentos la escucha. Si bien hay una preocupación mayor por parte de los cineastas en lo que tiene que ver con la imagen y el sonido, por momentos escuchamos algunas personas dando su entrevista con el sonido ambiente de fondo que “tapa” las voces. Esto muestra que su preocupación por una mejora técnica comenzaba a existir, pero todavía no estaba lograda como sucedería años después. Pero aquí no solo se registra el sonido ambiente, sino que los directores incorporan el uso de música extradiegética la cual ambienta las escenas y genera emotividad en la palabra, un claro ejemplo que muestra los primeros pasos en la búsqueda del uso de recursos de manera consciente y con una intención pensada y planificada.

El film finaliza con la organización de un espacio para la transmisión del documental en el mismo barrio, donde los vecinos se reconocen en la pantalla, creando un encuentro para la reflexión. Los directores marcan a través de estas imágenes la importancia de la

distribución entre los propios vecinos, barrios, escuelas o para todo aquel interesado o protagonista de estas historias, más allá del logro de una exhibición comercial o a través de festivales, dentro de un marco colectivo que recuerda la ideología de los cineastas de los sesenta, donde lo único valioso era la distribución y proyección en espacios como el trabajo, sindicatos, barrios o escuelas. Un acercamiento al cine militante que rescataba y resaltaba la importancia de la proyección entre las bases, con Gleyzer, Getino y Solanas como precursores que hicieron del cine una herramienta para la transformación. Si bien Céspedes y Guarini son claros en su posición de que el cine no transforma la realidad, descubrimos mediante estas imágenes parte de la influencia que han tenido dichos directores.

El film finaliza con el anuncio por parte de uno de los vecinos de la creación de un espacio cultural. Al igual que en *Por una Tierra Nuestra*, el sonido de martillos y serruchos marcarán simbólicamente el comienzo de aquella construcción y el trabajo comunitario como motor para el encuentro de soluciones y el logro de objetivos comunes a la comunidad, en un contexto en el que el apoyo de instituciones estatales brillaban por su ausencia.

### **A los compañeros la libertad (1987)**

En este cortometraje, el cual tiene como productor asociado al Instituto Nacional de Cinematografía, son protagonistas los testimonios de los presos políticos de la última dictadura militar. Como sostiene Alejandro Mouján, quien participó como director de fotografía en este film y en *Buenos Aires. Crónicas Villeras*, este proyecto “nació de la relación establecida con algunos presos políticos que estaban en la cárcel de Devoto” (Brodersen y Russo, 2007, p. 63), en el cual el relato se organiza a través de la historia de vida de una abuela y su nieto (nacido en cautiverio) que viajan desde la provincia de Buenos Aires hasta la cárcel de mujeres ubicada en Ezeiza para esperar la liberación, luego de doce años en prisión, de Hilda Nava de Cuesta, hija y madre. El film muestra también la liberación de su esposo, así como imágenes de presos políticos que esperan por su libertad.

1. El documental comienza registrando, a través de una cámara que simula su “no presencia”, un día especial en la vida de una abuela y su nieto. Esta supuesta no presencia se rompe en el mismo momento en el que aparece una voz en *off* que comienza a relatar la historia de Hilda mientras se muestran fotos familiares. Luego, aparecerá en pantalla la imagen de quien habla: la madre de Hilda. Mediante el recurso del *zoom in*, que junto a la voz en *off* son los más utilizados a lo largo de todos los films de Céspedes y Guarini, la cámara

comienza a acercarse generando una mayor intimidad. La voz en *off* vuelve a ser utilizada luego en el testimonio del niño, para aparecer más tarde en pantalla..

La cámara en mano toma protagonismo nuevamente para acompañar al niño y su abuela durante el viaje en tren hasta la cárcel de Ezeiza, registrando así todo el proceso de liberación de Hilda y su marido.

2.La segunda parte nos invita a conocer algunos de los presos políticos que todavía no han recuperado su libertad a través de una cámara que muestra a cada uno de ellos mediante un paneo el cual se frena por algunos segundos cada vez que uno grita su nombre y apellido presentándose ante la cámara, pero también ante una sociedad y un estado que los ha olvidado. Esta presentación finaliza y aparecen en pantalla imágenes de una de las marchas realizadas en la cual se pide por su liberación y que se combina con el uso de imágenes de aquellos hombres que han sido liberados. Luego, la cámara registra el momento de la salida de Hilda y algunos otros compañeros, en un clima de festejo y una cámara en mano que es parte de aquel momento histórico.

3.En la tercera parte de este film, el cual es presentado mediante la presencia de música, recurso que no solo marca el pasaje de una escena a otra, sino que es utilizado también para ambientar situaciones determinadas, se entrevista a Hilda, a su marido y a un arquitecto que también ha estado preso y ha sido liberado en aquellos días. Aquí la cámara los presenta ante un encuadre fijo que sólo utiliza el *zoom in* para generar esa intimidad o esa identificación con el espectador mediante los primeros planos, los cuales establecen un acercamiento que genera emotividad y empatía hacia los personajes.

La película finaliza con un corte musical que marca el final del film mostrando el mismo paneo de los presos que daban sus nombres al comienzo, pero esta vez podemos ver que si bien es la misma toma, aparecen menos personas en pantalla. Esta elipsis es utilizada para marcar la salida de la cárcel de algunos de ellos pero, al mismo tiempo, indica que muchos otros esperan por la misma resolución. El film finaliza con una placa negra y un texto el cual brinda información sobre los presos políticos<sup>65</sup>.

Este film habla de la herencia de un pasado oscuro, pero siempre a través de una historia anclada en el presente. Como sostienen Céspedes y Guarini, si bien este es un documental de urgencia que se relaciona con un cine militante y testimonial de años atrás, en el análisis sobresalen el uso de recursos similares a los que venían incorporando los directores. Uno de ellos es el uso de una cámara que parece no estar presente al momento de mostrar las acciones que llevan a cabo la abuela y su nieto para llegar a recibir a Hilda, como

---

<sup>65</sup> Información imposible de codificar debido a la mala imagen que brinda la cinta.

si la misma se entrometiera en la casa y en sus vidas para registrar momentos claves. Pero es una cámara estática y presente al momento de registrar las entrevistas. El uso de fotos familiares (Céspedes y Guarini, 1987, 00:03:59) que nombramos al principio, le imprimen emotividad e intimidad a los relatos, ya que a través de este recurso se hace un breve recorrido por la vida de Hilda, desde su niñez hasta el momento que fue encarcelada, al igual que el uso de música extradiegética lenta que ambienta la escena del reencuentro entre Hilda y su hijo (Céspedes y Guarini, 1987, 00:15:41). Pero a diferencia de los films vistos antes como *Hospital Borda* o *Crónicas Villeras* (y aquí resalta su urgencia), este documental no cuenta con una investigación a largo plazo para llevar a cabo su rodaje. Aunque la diferencia más importante con respecto a los films anteriores y a los próximos que analizaremos es que este film funciona como una herramienta de protesta que busca una inmediata solución: la liberación de los presos políticos, rompiendo con la idea que plantean los directores con respecto a que ellos no intentan cambiar la realidad mediante sus trabajos. Este film es la excepción. Desde el título hay un pedido concreto, nombrando a los presos políticos como “compañeros”, marcando una cercanía y el sentimiento de pertenencia y una postura muy clara acerca del conflicto. Los testimonios tienen un claro y marcado valor político y se trata de una película coyuntural que tiene sentido dentro del contexto en la que fue realizada.

### **La noche eterna (1991)**

A partir de este trabajo Cine Ojo ya se presenta como una productora. Es el film más largo hasta ahora analizado, producto de un trabajo que llevó varios años de grabación, ya que comienza a filmarse en el año 1988 y finaliza en 1991, registrando a lo largo de todo este tiempo la lucha de los trabajadores mineros de Río Turbio en el sur del país, y con un trabajo de edición magistral que logra resumir en una hora y cuarto años de rodaje.

El comienzo del film marca fuertemente la línea y punto de vista desde el que trabajarán los directores: hay una clara crítica hacia la televisión a través del testimonio de uno de los mineros de Río Turbio, quien se encarga de dejar en claro el abandono y desidia que sufrieron luego de que su época de auge termine. Este testimonio contrasta con el material de archivo de Sucesos Argentinos<sup>66</sup> que se presenta bajo el título: “Río Turbio”. Un lejano rincón de la patria donde se trabaja por su grandeza”(00:04:26). A través del uso de

---

<sup>66</sup> Fue el primer noticiero cinematográfico argentino de frecuencia semanal, en donde cada cortometraje incluía de siete a diez noticias de un minuto aproximado de duración. Se inauguró en 1938, cuando aún no existía la televisión hasta 1972.

estas imágenes de archivo los directores marcan también su distancia con respecto a este tipo de representaciones de lo real donde los informes eran grabados sin sonido directo, con escenas unidas mediante títulos y una voz *over* extradiegética y enfática que llevaba adelante el relato, organizando y anclando el mensaje. También podríamos pensarlo como un recurso que presenta una ideología afín al gobierno o figura de Juan Domingo Perón por parte de los cineastas, debido a que en el momento en que se realizó ese programa Río Turbio estaba en uno de sus mejores momentos (producía carbón para abastecer a todo el país), pero el testimonio que sigue luego confirma que la incorporación de este archivo es puramente para marcar la distancia con la televisión, ya que el testigo afirma las malas condiciones de trabajo en las que vivían no sólo los mineros en la década del ochenta, sino también durante la era peronista.

La lógica del uso de la cámara sigue siendo la misma: como si no existiera en los momentos que acompaña a los trabajadores en sus actividades cotidianas, a través de una cámara en mano que logra escabullirse, por ejemplo, en el camión donde viajan los mineros hacia su trabajo, mientras que al momento de entrevistar y registrar los testimonios de los habitantes de Río Turbio se utiliza una cámara estática con encuadres fijos, la cual mediante primeros planos resalta los gestos y emociones de los entrevistados.

Los planos generales son utilizados como un recurso para orientar al espectador sobre el espacio en que se producen estos hechos, y los grandes planos generales como separadores entre las secuencias y los diferentes testimonios. A diferencia de los demás documentales, sólo dos o tres de los doce testimonios son mostrados más de una vez en la pantalla. Ya no hay un ir y venir constante entre algunos entrevistados, sino que la historia se construye a través de un tiempo que avanza mediante la aparición de distintos testigos que guían el relato.

Al igual que en *Hospital Borda* se utiliza el zócalo como elemento textual (ubicado en la parte inferior de la pantalla) para indicar el rol o profesión de algunos entrevistados que van apareciendo en escena como por ejemplo Jorge Rivolta, Secretario General (Céspedes y Guarini, 1991, 00:20:18), así como también para ubicar al espectador en tiempo y espacio, desde una protesta en Río Turbio en el año 1988 por lograr mejoras laborales, pasando por la campaña presidencial llevada a cabo allí por Carlos Menem en 1989 en donde el futuro presidente prometía mejoras para el sector y las familias que allí habitaban, hasta las protestas

de los trabajadores contra el intento de privatización de las minas en el año 1990<sup>67</sup>, demostrando que este conflicto venía sucediendo a lo largo de toda la década.

En este film la cámara acompaña el movimiento de los personajes, pero muchas veces queda estática, registrando lo que sucede y dejando que las acciones y las imágenes hablen por sí solas. Hay un constante contraste tanto a nivel visual como sonoro entre el sentimiento de alegría y esperanza que el ex presidente había prometido y el abandono que finalmente sufren los habitantes y trabajadores de Río Turbio. Esto se logra mediante el registro y puesta en escena de imágenes que representan la alegría, como por ejemplo en el acto de Menem que los mismos directores logran registrar en su larga estadía en Río Turbio, con una promesa por una Argentina rica y justa, donde los pobladores llenos de esperanzas lo aplauden de pie (Céspedes y Guarini, 1991, 00:30:58), para instantáneamente contrastar estas imágenes con planos generales que muestran la ciudad completamente nevada, vacía, bajo colores azules de tono frío como recurso estético que marca la soledad y la tristeza de un lugar olvidado (Céspedes y Guarini, 1991, 00:31:53) y con la presencia de un sonido ambiente que refleja el silencio donde solo se escuchan las ráfagas del fuerte viento.

Es así como el uso de archivos es utilizado con una perspectiva crítica, mostrando por un lado la realidad que construyen los políticos de la época en contraste con los testimonios y relatos de los vecinos, marcando así dicha distancia con los medios de comunicación masivos de la época.

Con respecto a la subjetividad propia de un trabajo que se identifica con un cine de creación, se produce la aparición de los directores mediante el uso de la voz *off* al momento de entrevistar a los personajes, quienes guían el relato. Un ejemplo se da al final del film (Céspedes y Guarini, 1991, 00:61:45) cuando Guarini le pregunta a uno de los habitantes cuánto tiempo hace que vive en ese lugar, a lo que él le responde con la pregunta acerca de si lo está filmando y ella lo afirma. Esta escena, que podría haber quedado descartada, es incorporada por los cineastas como una manera de marcar la presencia no solo de la cámara, sino también su propia existencia como cineastas y entrevistadores quienes, por más que no se vean nunca en pantalla como pasa en *Hospital Borda*, están allí inmersos, comprometidos

---

<sup>67</sup> La explotación del yacimiento de Río Turbio comenzó en los años cuarenta y desde ese momento, la explotación del carbón ha sido la principal actividad productiva de la región. La intervención y dependencia del Estado, convirtió a YCF en la presencia simbólica del mismo en la cuenca. Pero a fines de los años setenta su crecimiento comenzó a disminuir hasta estancarse para luego, sufrir las políticas de ajuste estructural debido a la crisis del estado de bienestar, la crisis del petróleo y la preocupación por el medio ambiente, sumado a la reforma del Estado, la importante caída de la inversión y de los salarios desde mitad de la década del ochenta. A pesar de la lucha de los trabajadores, la crisis se acentúa a partir de 1991, momento en el que comienza el proceso de reestructuración, previo a la privatización, hecho que ocurre en el año 1994.

y siendo parte de esa realidad, marcando la propia subjetividad y la presencia de una cámara que construye el relato.

El trabajo de Céspedes y Guarini se basó en registrar parte de un conflicto que venía teniendo lugar hace años, pero que nadie había sacado a la luz. *La Noche Eterna*, a través de los testimonios de los trabajadores de Río Turbio, un ejemplo claro se da en el minuto 00:21:48 que muestra el reclamo (en una de las convocatorias y reuniones que se organizan) de uno de los delegados quien sostiene “*Nosotros no estamos de acuerdo con el achicamiento ni la privatización de la empresa. Es la postura votada democráticamente en el segundo turno*”, así como mediante el registro de las protestas que tuvieron lugar a lo largo de esos años, revela un conflicto que necesitaba visualizarse, un conflicto que ningún otro medio daba a conocer.

El cierre del film se genera mediante un testimonio de uno de los trabajadores, quien sentado desde su cama y bajo la pregunta de Céspedes (Céspedes y Guarini, 1991, 00:75:29) sobre qué piensa que va a ocurrir, sostiene la esperanza de que la situación cambie. Pero bajo una pantalla en negro con el texto de que muchas promesas allí no se han cumplido, sumado al uso de música con notas dramáticas y el documental con su final abierto, le dan el poder al espectador quien tendrá que sacar sus propias conclusiones sobre lo que les espera a los trabajadores y habitantes de Río Turbio.

*La Noche Eterna* se construye a partir del registro directo de situaciones que suceden a lo largo de todos esos años de rodaje (protestas, movilizaciones, visitas de políticos), como una espera larga y paciente que logra captar el conflicto desde todos sus ángulos y perspectivas, como si la cámara estuviera en el lugar y momento indicado cada vez que se presenta un suceso importante, marcando el compromiso de los directores con lo que se registra. El film es un completo y detallado seguimiento por cada uno de los estados por los que ha pasado la empresa pública Yacimientos Carboníferos Fiscales (YCF) a lo largo de los años, marcando nuevamente la ausencia del Estado y de los medios de comunicación, haciendo hincapié en la defensa de la misma como un logro producto de la unión de los propios trabajadores, y no como una solución creada a partir de la intromisión del estado el cual, por el contrario, los abandonó y olvidó como sucedió en cada uno de los conflictos presentados en la obra de Cine Ojo.

Comienza así una renovación del lenguaje narrativo, donde el testimonio y la denuncia son expresados mediante una labor paciente y refinada, con una propuesta fotográfica y la incorporación de música original especialmente realizada para el film, con entrevistas que son puntualmente pensadas y ubicadas en el relato en el momento preciso

entre cada una de las escenas y secuencias. En este documental hay una intención por parte de los directores de mostrar la “modernización” y los cambios que trae consigo la privatización y el desplazamiento de los mineros de sus puestos de trabajo, denunciando así el período que comienza con la política neoliberal y la privatización de los bienes del Estado. En este film queda expuesto el gran cambio político, social y económico de la década de los noventa.

### **La voz de los pañuelos (1992)**

Este trabajo de 1992, el último que produce Cine Ojo dentro de su primera etapa, fue realizado con motivo del quince aniversario de la creación de la Asociación Madres de Plaza de Mayo y con la colaboración de la TV Española y el Instituto Nacional Audiovisual de Francia. Como productores se presenta a la Asociación Madres de Plaza de Mayo y Cine Ojo.

Al igual que muchos de los films analizados anteriormente, este está compuesto por el registro en primera persona de Céspedes y Guarini e imágenes de archivo que son estratégicamente utilizadas (algunas provenían del fondo de documentación de la Asociación de las Madres registrado por militantes sociales y otras de donaciones que las Madres habían ido acumulando) y que muestran acciones recientes de las Madres.

El film comienza con una música intensa, de suspenso y una placa negra con una dedicatoria, “*A Azucena*”, para luego presentar el título del film. La música desaparece y se presenta instantáneamente el testimonio en blanco y negro y en primera persona de M. Cruz de Monteros, una ex detenida desaparecida en Tucumán, víctima de secuestro y torturas durante la última dictadura militar, precisamente en el año 1975, quien se quiebra al momento de relatar su propia experiencia. Pero este testimonio no es registrado por los directores de Cine Ojo, aunque el espectador pueda creer que sí, sino que es una imagen de archivo que llega a ellos, y el cual optan por dejar tal cual recibieron (misma duración). Quien haya sido el creador de este corto fragmento pero tan fuerte a nivel emocional, optó por mostrar el trabajo de post producción y la difícil tarea de registrar un hecho o un recuerdo tan traumático como las torturas y violaciones que sufrió Monteros. El registro de este testimonio es interrumpido cada vez que la mujer se quiebra ante la cámara sosteniendo que no puede avanzar con el relato, producto de la angustia que le produce el recuerdo de esos hechos. En este fragmento se pueden ver tres intentos de tomas, y es en la última en donde Monteros logra desarrollar su narración sin interrupción. Como sostiene Guarini (2009) “esta estrategia formal nos permitió también poner en escena la selectividad del recuerdo en un proceso de

construcción de memoria” (p. 266). Enmarcada en un plano de media figura<sup>68</sup> el espectador puede apreciar con total claridad los gestos y expresiones, como sus manos que se mueven constantemente demostrando el nerviosismo que le genera contar los hechos que vivió. Además se utiliza como técnica de acercamiento y emotividad el recurso de *zoom in* para lograr primeros planos, captando en mayor profundidad sus gestos y emociones y como una manera de interpelar al espectador captando su atención. Este primer testimonio funciona como introducción al tema del que tratará el film: la lucha de las Madres de Plaza de Mayo por encontrar justicia por sus hijos desaparecidos, pero también la lucha por recuperar a sus nietos apropiados.

Luego de un corte abrupto, se presenta nuevamente la música del comienzo con imágenes de los desaparecidos en formato fotográfico que van mostrándose uno tras otro en la pantalla, yuxtaponiendo con imágenes que muestran a los militares, la Iglesia, el triunfo del mundial de 1978 y una entrevista a las Madres de Plaza de Mayo en ese mismo año reclamando por la aparición de sus hijos e hijas, nietos y nietas, rogandoles ayuda a los medios de comunicación, quienes son, en palabras de una de las madres, su última esperanza, creando de esta manera un conjunto de fotografías y videos con un significado muy potente y claro. El uso del blanco y negro en lo que es la introducción es incorporado como recurso que demuestra el drama y la tristeza, pero también como técnica para diferenciar las imágenes del pasado (década del setenta) con las del presentes (comienzos de los noventa), las cuales a través del uso del color nos indican tanto el período actual como también un cambio en la perspectiva de las Madres quienes luchan con la esperanza de lograr su objetivo, dejando de lado la tristeza representada en el relato de Monteros.

Luego la cámara instantáneamente presenta a las madres en la actualidad, reunidas en un living mirando la televisión donde se proyectan las imágenes de una de sus marchas. El relato comienza con el testimonio de una de las Madres quien habla sobre una de sus experiencias en la búsqueda por encontrar a su hijo desaparecido. Esta vez el testimonio se produce dentro del marco de una entrevista, pero la cámara ya no se coloca de frente a la mujer como en los films anteriores, sino que se muestra a la persona de perfil. De esta manera, se rompe la lógica formal donde el personaje muchas veces miraba a cámara o a un otro detrás de escena, para pasar a un relato espontáneo sin la intervención o la presencia evidente de los directores.

Inmediatamente a esta escena, se muestran yuxtaposiciones de diferentes imágenes en blanco y negro como la toma de un plano detalle de los pies de las Madres caminando que

---

<sup>68</sup> Plano que enmarca a la figura desde la cintura hacia arriba.

demuestran cada paso dado en Plaza de Mayo marchando por justicia combinadas con imágenes de los pasos de los militares y sus botas típicas de sus uniformes, lo que crean una contraposición y un mensaje de oposición entre ambas posturas. También se combinan imágenes de allanamientos por parte de estos personajes en las casas de las víctimas y de la Escuela de Mecánica de la Armada e instantáneamente imágenes de las Madres marchando alrededor de la Plaza. Todo esto combinado con música de fondo de notas tenebrosas, creando un clima tenso y terrorífico. La música se corta de repente y aparece el tan famoso discurso de Galtieri en relación a la Guerra de Malvinas *“Si quieren venir que vengan, les presentaremos batalla”*, las primeras marchas de las madres en Plaza de Mayo y la asunción de Alfonsín como presidente. También, se muestra un reportaje por parte de un periodista francés en una de las marchas de las Madres captando el momento que un grupo de personas, por lo que se ve en la imagen todos hombres, les cantan *“que se vayan que se vayan que se vayan”*, resaltando la polarización que se daba en ese momento dentro de la misma sociedad con respecto a este tema. Es decir, los directores no sólo muestran a las Madres en su lucha, sino que construyen un relato a partir del cual se crea una especie de resumen de los años de la dictadura hasta el momento actual, ya que más adelante también aparecerán imágenes de los saqueos producto de la crisis económica así como la asunción de Menem como presidente.

El film continúa con imágenes actuales dentro del espacio físico en el cual las Madres organizan sus actividades, registrando las conversaciones y sus tareas cotidianas en lo que tiene que ver con la causa. La cámara capta los momentos más naturales y reales como por ejemplo el momento en que algunas madres preparan el almuerzo contándole a los directores cómo se organizan en esa tarea, mientras el resto del grupo sigue con las tareas de la asociación. Las Madres se reúnen para organizarse en la lucha por seguir la búsqueda de sus hijos, pero también cocinan, unas a otras, como un acto que demuestra el vínculo que supieron construir a través de todos estos años, el amor y la unión, convirtiéndose en una gran familia con un único objetivo: hacer justicia por sus hijos, encontrar a sus nietos y encerrar a los culpables. A partir del minuto 00:15:50, los directores muestran a una de ellas cocinando, mientras le cuenta a la cámara que ese día le había tocado cocinar a ella, pero que todas participan y ocupan ese rol en los diferentes días de la semana: *“acá la que es española cocina a la española, la que es italiana cocina a la italiana, yo cocino a la española porque es mi ascendencia, pero de todos modos aprendemos un poquitito de cada una...”*.

Se logra una representación de estas mujeres como amas de casa, como madres comunes y corrientes, pero a la vez como incansables guerreras que decidieron dejar todo

para encontrar justicia, conformando desde las bases una gran e importante organización que a través de los años consiguió encontrar algunos de sus nietos y devolverles su identidad.

A diferencia de los films anteriores en este proyecto los cineastas dejan de lado el uso de las entrevistas formales como recurso para narrar una historia y crean el relato a partir del registro de las actividades cotidianas de las Madres, captando las charlas espontáneas que se dan entre ellas. Si bien al principio del film una de las mujeres relata su experiencia frente a cámara, ya no lo hace desde una posición formal y acartonada, sino que el relato es construido dentro de la espontaneidad que se da, por ejemplo, en los momentos que comparten en la cocina. Se muestra así los profundos y arraigados vínculos que supieron construir, registrando sus acciones en el mismo momento en que suceden y no como algo armado y estipulado. Por lo tanto, aquí desaparecen en gran medida las intervenciones de los realizadores en el enunciado (salvo en el minuto 00:16:48 en donde se escucha la voz de Guarini que brinda una opinión sobre la comida).

Luego vuelven a aparecer imágenes en blanco y negro que muestran una marcha más de Madres e inmediatamente imágenes de la asunción de Alfonsín a la presidencia que se entremezcla con sonidos con notas de suspenso y drama para pasar nuevamente a la actualidad de las Madres en sus tareas más burocráticas y de investigación sobre la causa y sus discusiones sobre que imágenes publicar para invitar a la sociedad a cada uno de sus actos en los medios gráficos de comunicación, así como la creación de volantes para repartir por las calles.

Es interesante el archivo que deciden incluir los directores casi al final del film, donde aparece Jorge Rafael Videla en alguna entrevista citando la frase “*todo tiempo pasado fue mejor*” e instantáneamente mientras se congela su imagen se escucha una voz en *off*, que rápidamente el espectador sabrá que se trata de Carlos Menem (aparece luego en pantalla), quien habla y defiende la ley del indulto<sup>69</sup> en defensa directa a los militares (Céspedes y Guarini, 1992, 00:36:06), como una marca que recuerda que si bien han pasado muchos años y que la sociedad se ha convertido en un estado democrático, las injusticias continúan y la lucha sigue viva.

La reunión que se muestra luego, donde las Madres se encuentran en una gran ronda discutiendo asuntos de organización, así como otros relacionados a la asociación, hace

---

<sup>69</sup> Entre 1989 y 1990 fueron sancionados por el entonces presidente de la Nación, Carlos Menem, una serie de decretos, indultando a civiles y militares que cometieron delitos durante el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional, incluyendo a los miembros de las juntas condenados en el Juicio a las Juntas, al Ministro de Economía Jose Alfredo Martinez de Hoz los líderes de las organizaciones guerrilleras en el año 1985.

hincapié en el saber que tienen las Madres sobre la muerte de sus hijos. Ya no los buscan con vida, ahora buscan justicia así como a sus nietos apropiados y la recuperación de su identidad. Son madres empoderadas que no tienen miedo, que se reúnen, organizan, discuten y planean cada paso a seguir en esta lucha, e incluso ironizan sobre las opiniones de aquellos que pretenden apagar su fuerza (Céspedes y Guarini, 1992, 00:43:19).

El film finaliza con las voces en *off* de las mujeres que se combinan con imágenes de las fotos pertenecientes a los desaparecidos que son incorporadas también al comienzo del film y la misma música. Una frase de Milán Kundera (escritor checo) resume todo lo dicho hasta aquí: “*La lucha por el poder es la lucha de la memoria contra el olvido*”. Las fotos desaparecen pero las voces de las Madres siguen sonando mientras se presentan los títulos finales.

El film se crea a partir de un ida y vuelta entre, por un lado, los primeros momentos de las madres como un grupo de mujeres que se reunían alrededor de la Plaza para protestar y pedir por la aparición con vida de sus hijos y, por el otro, la época actual y contemporánea al momento del rodaje en donde se muestran organizadas, empoderadas y sin miedo a partir de una mirada más intimista y hogareña. Aquí, los directores no buscan resaltar únicamente su lucha, sino sus vidas cotidianas, mostrándose desde el lado maternal, como mujeres y madres que decidieron unirse para convertirse, con el paso de los años, en una de las instituciones más importantes de la Argentina<sup>70</sup>. Este trabajo marca el comienzo e inaugura lo que será el cine documental de los noventa, el cual se conoce con el nombre *documental de memoria*, un cine que relata y se enfoca en la lucha de las Abuelas, tomando como temática los acontecimientos ocurridos en el pasado que se recuerdan en el presente, a diferencia del cine anterior de Cine Ojo, el cual trata temas que suceden en el momento en que se registran.

Al igual que en *La noche eterna*, aquí es evidente la preocupación por una búsqueda estética, fotográfica y con música original realizada para la película. Se hace un uso consciente y con un propósito de elementos como el color, utilizando el blanco y negro para remitir al pasado y el color para referirse al presente, pero también el blanco y negro como muestra de la tristeza y desesperación y el color que denota un estado de esperanza, organización y empoderamiento. Comienzan a encontrarse indicios de la preocupación por hacer del uso de los recursos que brinda el cine, una manera de narrar y relatar la historia.

Con respecto a las modalidades planteadas por Bill Nichols, el trabajo de Cine Ojo sigue compartiendo algunas características de la modalidad de observación en el momento que no hay intervención de los directores registrando la realidad por medio de una voz

---

<sup>70</sup> Institución que continúa la lucha por encontrar con vida ya no a sus hijos, sino a sus nietos, siendo conocidas como las Abuelas de Plaza de Mayo y recuperando hasta el día de hoy 130 nietos.

extradiegetica omnisciente, sino que la vida cotidiana se presenta tal cual aparece frente a la pantalla, pero se aleja de esta modalidad en el momento en que se percibe la presencia del realizador dentro del mismo discurso que realiza, no solo mediante la escucha de sus voces en un fuera de campo como entrevistadores, lo que hace consciente al espectador de su presencia, sino también por sus apariciones en pantalla, produciendo una interacción entre realizador y sujeto, así como por el nacimiento en los últimos años de una preocupación por comenzar a hacer de los recursos propios del cine, un uso consciente y con un propósito pensado, planificado y definido.

Es por eso que en el trabajo de Cine Ojo empezará a predominar características propias de la modalidad participativa o interactiva que plantea Nichols, al no ocultar el proceso de producción, aunque la autoridad textual queda en manos de los propios protagonistas. Pero también predominarán en estos trabajos técnicas propias de la modalidad reflexiva, donde no sólo se habla sobre el mundo histórico representado, sino que también se hace referencia a los problemas y preguntas que surgen al momento de representarlo, mostrándonos como se habla de ese mundo. El ejemplo más claro es el del film *Hospital Borda*, donde los directores exponen ante la audiencia algunas de las dificultades que se les fueron presentando durante el rodaje para acceder y registrar ciertos espacios. Aquí el documental es considerado como una construcción y una representación del mundo que rompe con la realidad objetiva que muchos documentalistas han logrado instaurar, entrando así en el mundo del documental de creación, que va en búsqueda de una mirada estética y subjetiva que logre diferenciarse del cine de las décadas pasadas.

## CONCLUSIONES

A partir del análisis del presente corpus hemos desentrañado algunas de las lógicas de producción de la obra de Cine Ojo, donde pudimos apreciar los cambios a nivel cinematográfico que fueron también acompañados de un cambio de época.

Como primera conclusión, podemos decir que cada personaje entrevistado se da a conocer al espectador mediante una voz en *off* para luego presentarlo ante cámara, lo que indica la importancia que se le da a la palabra de cada uno de los testimonios. Además, el uso de esta voz diegética que pertenece al cuerpo encarnado protagonista de cada una de las historias y el rechazo al uso de una voz en *off* extradiegética de un narrador externo y omnisciente, marca que lo importante aquí son las historias y argumentos de los propios protagonistas, que guían el relato, brindando al espectador una ventana al mundo. Pero al mismo tiempo, al comenzar a mostrarse en pantalla los propios directores, o mismo la escucha de sus voces al momento de entrevistar a los personajes (recursos que comienzan a utilizarse a partir del film *Hospital Borda. Un llamado a la razón*), marcan la presencia de una subjetividad que intenta romper con el documental propiamente de observación que se autoproclamaba transparente y objetivo. Este giro en la producción del documental señala también un cambio de época en la cual ya no era necesario esconderse por el miedo a ser perseguido, secuestrado y asesinado, sino que la vuelta democrática vino acompañada de la pérdida del temor a hablar, denunciar y mostrar las problemáticas más urgentes de la sociedad. Pero también hay una revalorización del lugar del testimonio directo de quienes sufren, ya sea los internos del Hospital Borda, los habitantes de las villas miseria, los trabajadores de Río Turbio o las Madres de los desaparecidos en la última dictadura militar. Se valora el lugar del testimonio directo, de la propia experiencia por sobre el conocimiento experto de historiadores, sociólogos, maestras o asistentes sociales como sucede en *Los Totos*, aunque este film no deja de lado los testimonios de los propios habitantes, tanto adultos como niños.

Por otro lado, hay una recuperación del cine antropológico que había tenido sus inicios décadas pasadas, la cual se ve reflejada en las largas y profundas investigaciones que el equipo realiza antes del rodaje de cada producción (salvo en el caso de *A los compañeros la libertad*), investigaciones que al momento del registro y edición de cada uno de los films se combina con la herencia militante de Céspedes y aquel cine testimonial y de denuncia que supo tener lugar en las décadas de 1950 y 1970.

Cine Ojo logró ser un híbrido buscando un despertar en la sociedad, un cambio de consciencia, junto con un trabajo antropológico que supo registrar lo más profundo de la vida de cada grupo humano que participó en cada película. Pero a diferencia de los documentales sociales y políticos de Fernando Birri, Cine de la Base y Cine Liberación, a Céspedes y Guarini no les interesaba crear documentales a partir de una postura política o militante, por lo que el concepto de “colectivo” ya no denota la presencia de documentalistas unidos por una lucha política en común que va en búsqueda de la denuncia de urgencias sociales, sino que este concepto adquiere ahora su sentido a partir de la búsqueda de la institucionalización y profesionalización del documental. Ya no importa solo el mensaje sino la forma, la estética, la búsqueda de un documental de creación que pudiera, a partir de su construcción, hablar del mundo de una manera más poética, en búsqueda de las emociones, acercándose en algún punto al discurso propio de la ficción, pero donde el proceso de producción no quede borrado y negado sino expuesto y resaltado. Si bien *Por una Tierra Nuestra* es un trabajo realizado por Céspedes previo a la conformación de Cine Ojo, puede ser vista como el antecedente de un cine que comienza a tener una visión diferente, utilizando recursos propios de la ficción como la incorporación de música extradiegética para crear ciertas atmósferas, o el uso de imágenes de archivo que refuerzan la idea del film, es decir, que no solo hay un registro de la realidad, sino que existe una intervención concreta del realizador. Sin embargo, la intención que supo tener el cine militante de décadas pasadas de cambiar las realidades de ciertos sectores de la población y la indignación por el desprecio y olvido de muchos de ellos, se hace presente en este y en todos los films que componen el trabajo de Cine Ojo. No olvidemos que es el cine de Birri el que coloca por primera vez la mirada en los sectores sociales marginados mediante una plena libertad de expresión y a través de una mirada crítica popular e independiente, con el objetivo de producir un cine nuevo y revolucionario, convirtiendo a la Argentina en el primer país de América Latina en tener una formación específica en este género.

Por otro lado, adquieren real importancia los problemas individuales como colectivos de los protagonistas y las vivencias subjetivas de los realizadores dentro del film (el ejemplo más claro es la aparición en cámara de Guarini y Céspedes en *Hospital Borda*) y comienza a tener mayor valor la puesta en escena de un punto de vista acerca de un tema determinado, que la propia realidad representada, y es aquí donde toma color el término “documental como creación”, aquel que apuesta por nuevas miradas y subjetividades, y eso se refleja en cada una de las obras de Cine Ojo. Pero no hay que olvidar que la intención de lograr un salto en la calidad y la propuesta estética, la cual se aprecia mayormente en *La Noche Eterna* y *La Voz*

*de los Pañuelos* (films que cuentan con un importante trabajo de fotografía y música creada especialmente para cada documental), está acompañada también del deseo de alcanzar los estándares de producción requeridos a nivel internacional por la televisión y el cine comercial, ya que la Ley de Cine de 1994 obligaba a cumplir con ciertos requisitos para entrar en el circuito de exhibición en las pantallas cinematográficas.

Con respecto a la relación que podemos establecer con los documentales políticos de los noventa, en los films analizados no hay una distancia temporal con respecto a lo que se filma, sino que hay una búsqueda de construir el relato anulando esa distancia, donde cada una de las historias son contemporáneas y suceden al mismo tiempo que la cámara las registra. Pero esta metodología comienza a cambiar con *La Voz de los Pañuelos*, en donde si bien la temática se refiere a la problemática actual de las Abuelas de Plaza de Mayo que buscan justicia y la recuperación de sus hijos, hijas, nietas y nietos, ya no son problemáticas propias de la época como sucede con los otros films, sino que comienzan a traerse al presente temáticas que sucedieron en el pasado, inaugurando lo que será en los noventa el cine documental de memoria. Además, los directores adoptan un camino en el cual intentan despojarse del uso de las entrevistas formales y donde su presencia en pantalla (ya sea mediante su aparición o la escucha de sus voces) comienza a desaparecer. A pesar de estos cambios, la voz protagonista del relato sigue estando en manos de los personajes que aparecen en el film, teniendo suma importancia el testimonio de la experiencia de los propios protagonistas de la historia.

Por otro lado, entre *La Noche Eterna* y *La Voz de los Pañuelos*, hay un cambio en lo que respecta al propósito con que se utilizan las imágenes de archivo. Mientras que en el primer documental se utilizan como un recurso que funciona como contrapunto con los testimonios de los trabajadores, en el segundo la presencia del material de archivo utilizado (el cual pertenece a la colección de Madre) demuestra una forma de hacer propio el registro audiovisual desde la propia experiencia de militancia.

Con respecto a lo sonoro, desde *Los Totos* se puede apreciar un uso consciente del recurso musical para generar climas y emociones, así como también contrapuntos entre imagen y sonido. Si bien desde un principio Céspedes es consciente de la importancia del uso de la música en un film, y el valor añadido de lo sonoro del que habla Michel Chion, es a partir de *La Noche Eterna* que los directores comienzan a apostar por la creación de un registro sonoro propio y original para cada película. Y aunque esto sucede a partir de la década del noventa, momento en que los directores apuestan nuevamente a una mejora en relación al sonido y lo estético para entrar en la lógica comercial, en *Hospital Borda*, los

directores hacen un uso original del sonido musical al utilizar como creador de emociones y atmósferas sonidos que nacen desde la misma película: el ejemplo más claro es el canto por parte de un interno de una canción de Charly Garcia, o la música de un bandoneón que toca una mujer, entrando así en la categoría de música empática de la que habla Chion, aquella que expresa directamente su participación en la emoción de la escena en función de códigos culturales.

Siguiendo las modalidades o estrategias argumentativas planteadas por Bill Nichols, Cine Ojo es un puente que genera la ruptura en el uso de algunas modalidades pasadas para comenzar a incorporar otras que serán, más adelante, adoptadas por el cine documental de memoria, propio de la década del noventa. Mientras se deja de lado la modalidad expositiva característica de documentales del cine social de los sesenta como *Tire Dié*, en la cual una voz omnisciente representa el conocimiento universalizado y es el que guía el argumento del propio film, comienzan a adoptarse el uso de modalidades como la participativa o interactiva donde la autoridad textual la tiene la palabra de los actores sociales mediante el uso del montaje que se propone mantener una lógica entre puntos de vista individuales y donde, por lo tanto, es central el uso de entrevistas. El documental de los ochenta también toma algunas características propias de la modalidad reflexiva, como el hecho de buscar romper con la realidad objetiva que suponen algunos defensores del documental, anunciando que cada film es una construcción y una representación del mundo.

A partir de la sanción de La Nueva Ley de Cine de 1994, el cine documental en general comenzó a organizarse institucionalmente y, los films de memoria en particular, terminarán adquiriendo una perspectiva autobiográfica mediante la adopción de la modalidad performativa, debilitándose la lógica de las colaboraciones debido al apoyo e intervención estatal como sostén de la producción cinematográfica nacional, con una ley que quintuplicó el monto del Fondo de Fomento, destinado al subsidio de películas nacionales, protegiendo así a la industria cinematográfica nacional, en un contexto donde el Estado paradójicamente se retiraba de sus funciones de regulador de la mayoría de los sectores de interés público.

En relación a la industria cinematográfica, si bien sólo se valoraba el formato 35 mm., aparecieron en la década del ochenta los cineclubes y el circuito de festivales los cuales supieron darle lugar al formato 16 mm, lo que les permitió a los cineastas incorporar la técnica de la cámara en mano y sonido sincrónico para generar a través de las imágenes un efecto de mayor veracidad y fidelidad sumado a la posibilidad de acompañar a cada uno de los personajes en sus actividades diarias sin tener problemas de movilidad a causa del equipo técnico. Esto es una clara referencia a la influencia del cinéma vérité en el que el director

puede participar dentro de la acción, el cual desea acceder a aquellas verdades ocultas. Céspedes y Guarini no solo deseaban hacer un cine intimista, sino también imprimirle a cada una de las obras su marca subjetiva, su propia presencia, mostrando que el arte de la cinematografía no se da por sí sola, como por arte de magia, sino que se produce a partir de un trabajo desde la pre y post producción, mediante construcciones que representan la realidad, pero que no son la realidad misma. Entre el mundo histórico y la creación de un film se genera todo un trabajo de reconstrucción de aquellos entramados sociales e historias personales que luego, a través del montaje y edición, logran una obra no solo cinematográfica, sino también artística. Esto viene acompañado del deseo por parte de los propios directores de hacer del documental un arte que no sea menospreciado solo por el hecho de pertenecer a este género, sino que pueda ser valorado e insertado en el mercado en una lógica de distribución comercial, haciendo de esta práctica una práctica institucionalizada y profesionalizada. Y si bien hubo algunos estrenos comerciales como *Los Totos*, su presencia en cartelera no duró más de una semana, lo que impulsó a los directores a luchar por hacer del documental una rama más del arte cinematográfico comercial. Como dijimos anteriormente, el término *colectivo* ya no representa una lucha social y política en conjunto, sino que hace honor al hecho de una búsqueda compartida en relación a la institucionalización, profesionalización y especialización del género que se da a nivel estético, técnico y financiero. Recordemos que si bien los realizadores estaban fuertemente involucrados con mostrar sus realidades en el documental, al mismo tiempo, eran parte de esta realidad que los obligaba a desplazarse geográficamente, a involucrarse con nuevos temas, trabajos y nuevos colegas que, sobre todo en el caso de Carmen Guarini, fue un disparador y la forma de conocer nuevas formas de representar la realidad. Es también un momento de transición hacia una búsqueda de nuevas estéticas y nuevas formas de narrar, donde el miedo por aparecer en cámara ya no existe. Es el momento de registrar y mostrar algunas de las realidades doblemente marginadas: por el estado y por los medios de comunicación como la televisión, un espacio que rechazaba la presencia de este tipo de documentales.

Para finalizar, diremos que en la primera etapa de Cine Ojo podemos encontrar las influencias cinematográficas de un hombre formado en la militancia que supo ver en el cine social de Birri un modelo a seguir, hablamos claro está de Marcelo Céspedes, y a la vez todo el poder de las influencias del cine antropológico y europeo que supo integrar y combinar a la perfección Carmen Guarini. Además, por primera vez la mirada está puesta en los sectores sociales marginados mediante una plena libertad de expresión y a través de una mirada

crítica, popular e independiente. Incluso el modo de producción da un giro, estableciendo una metodología de trabajo horizontal en la cual la toma de decisiones es llevada en conjunto por el grupo. Por último, espacios como la universidad, el barrio o la escuela se transforman en espacios de circulación de este nuevo cine. Su objetivo fue producir un cine nuevo y revolucionario y con su creación, Argentina será el primer país de América Latina en tener una formación específica en este género. Cine Ojo supo acompañar y ser parte de aquella transición política, económica y social, la cual desembocó en una renovación de las producciones cinematográficas y en la búsqueda de nuevas emociones y valores estéticos, pero que no logró despegarse por completo de algunas características propias de un cine social, político y militante de décadas pasadas. Proponemos abarcar, como una futura investigación, las producciones de Cine Ojo de la década del noventa.

## REFERENCIAS

- Aguirre, Jesús María (2016): “La escritura filmica según Christian Metz” en Revista Comunicación N° 175. En <http://gumilla.org/biblioteca/bases/biblo/texto/COM2016175.pdf>
- Allen, Robert C. y Gomery, Douglas (1995): “Redacción de la historia del cine”, en *Teoría y práctica de la historia del cine*. Paidós, Barcelona (245-268).
- Aprea Gustavo (2008): “Las políticas estéticas” en *Cine y políticas en Argentina: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. 1a ed. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, Biblioteca Nacional, Buenos Aires.
- Aprea, Gustavo (2015): *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*, 1a ed., Manantial, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Aumont, Jacques y Marie, Michel (1990): *Análisis del film*. Editorial Paidós, Buenos Aires.
- Aumont, Jacques, Vernet, Marc y Marie, Michel (2008): *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Editorial Paidós, Buenos Aires.
- Bernini, Emilio (2007): “El documental político argentino. Una lectura” en Sartora, Josefina y Rival, Silvina (Eds.): *Imágenes de lo real: La representación de lo político en el documental argentino*. Librería, Buenos Aires (21-34).
- Bordwell, David y Thompson, Kristin (1995): *El arte cinematográfico*. Paidós, Buenos Aires.
- Brodersen, Diego y Russo, A. Eduardo (2007): *Cine Ojo: un punto de vista sobre el territorio de lo real*, 1a ed. Ediciones Gráficas Especiales, Buenos Aires.
- Cangi, Adrián (2007): “El rostro en el documental como drama político” en Sartora, Josefina y Rival, Silvina (Eds.): *Imágenes de lo real: La representación de lo político en el documental argentino*. Librería, Buenos Aires (35-50).
- Cassetti, Francesco (1991): *Cómo analizar un film*. Ediciones Paidós, Buenos Aires.

- Chanan, Michael (2003): “El documental y la esfera pública en América Latina. Notas sobre la situación en América Latina (comparada con cualquier otro sitio)” en *Secuencias. Revista de Historia de Cine* 18 (22-32).
- Chion, Michel (1993): *La audiovisión Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós Comunicación, Buenos Aires. En [https://monoskop.org/images/0/09/Chion\\_Michel\\_La\\_audiovision\\_Introduccion\\_a\\_un\\_analisis\\_conjunto\\_de\\_la\\_imagen\\_y\\_el\\_sonido.pdf](https://monoskop.org/images/0/09/Chion_Michel_La_audiovision_Introduccion_a_un_analisis_conjunto_de_la_imagen_y_el_sonido.pdf)
- Claudia Feld y Jessica Stites Mor (compiladoras) (2009): “El derecho a la memoria y los límites de su representación. Carmen Guarini” en *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Editorial Paidós, Buenos Aires.
- Entel, Alicia (1994): *Teorías de la comunicación*. Editorial Docencia, Buenos Aires.
- García Díaz, Noemí (2008): “Jean Rouch. Crónica de un “cine de verdad” en Ortega, María Luisa y García, Noemí (Eds.): *Cine directo: Reflexiones en torno a un concepto*. T&B/ Festival Internacional de Cine de Las Palmas, Madrid (75-84).
- Gaudreault, Andre y Jost, Francois (1995): *El relato cinematográfico*. Ediciones Paidós, Buenos Aires.
- Geertz, Clifford (1987): *La interpretación de las culturas*. Editorial Gedisa, Buenos Aires, Barcelona.
- Getino, Octavio (1995): *Las Industrias Culturales en la Argentina*. Páginas 255 a 301. Colihue, Buenos Aires.
- Hammersley, M. y P. Atkinson (1994): *Etnografía. Métodos de Investigación*. Paidós, Barcelona.
- Manetti, Ricardo (1994): “Cine testimonial”, en España, Claudio (compilador), *Cine argentino en democracia 1983/1993*. Fondo de las Artes, Buenos Aires.

- Margulis, Paola (2010): *Entre el compromiso y la institucionalización. Un acercamiento al documental argentino producido en la década del ochenta*, doc on-line en [http://www.doc.ubi.pt/08/artigo\\_paola\\_margulis.pdf](http://www.doc.ubi.pt/08/artigo_paola_margulis.pdf)
- Margulis, Paola (2014): *De la formación a la institución. El documental audiovisual argentino en la transición democrática (1982-1990)*. Imago Mundi, Buenos Aires.
- Mendez, Josue (2006): Entrevista a Birri en el Festival de Cine Latinoamericano de Providence. Disponible en <https://www.cinencuentro.com/2008/07/02/entrevista-con-el-cineasta-fernando-birri/>
- Mestman, Mariano (2008): “Testimonios obreros, imágenes de protesta. El directo en la encrucijada del cine militante argentino” en Ortega, María Luisa y García, Noemí (Eds.): *Cine directo: Reflexiones en torno a un concepto*. T&B/ Festival Internacional de Cine de Las Palmas. Madrid (141-149).
- Metz, Christian (1972): *El cine: ¿lengua o lenguaje?* En AA.VV. *La semiología*. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.
- Metz, Christian (1974): “El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico” en *Lenguajes*, año 1 n° 2. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.
- Metz, Christian (2001): *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Editorial Paidós, Buenos Aires.
- Metz, Christian (2002): *Ensayos Sobre La Significación en El Cine Volumen 1: 1964-1968*. Paidós, Barcelona.
- Mitry, Jean (1963): *Estética y psicología del cine. I. Las estructuras*. Editorial Siglo XXI, Buenos Aires.
- Mitry, Jean (1990): *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*. Editorial Akal, Madrid.
- Nichols, Bill (1997): *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós, Barcelona.

- Nichols, Bill (2013): *Introducción al documental*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Palacio, Manuel (2005): “El eslabón perdido. Apuntes para una genealogía del cine documental contemporáneo” en Torreiro, Casimiro y Cerdán, José en *Documental y vanguardia*, Madrid, Cátedra (161-184).
- Schwarzbock, Silvia (2007): “Las bases no van al cine. Sobre los documentales políticos de Raymundo Gleyzer y el Cine de la Base” en Sartora, Josefina y Rival, Silvina (Eds.): *Imágenes de lo real: La representación de lo político en el documental argentino*. Librería, Buenos Aires (71-84).
- Steimberg, Oscar (1998): *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Atuel-Colección del Círculo (tercera edición), Buenos Aires.
- Steimberg, Oscar (2013): *Semióticas: Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Editorial Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- Taquini, Graciela (s.f): “Memoria y Omisiones” en <http://www.gracielataquini.info/pdfs/preloran.pdf>.
- Toledo, Teresa (1995): “Introducción” en *Cine Ojo: el documental como creación*, en colaboración con la Filmoteca Española y la Universidad del Cine (Buenos Aires).
- Verón, Eliseo (1984): *Semiosis de lo ideológico y el poder. La mediatización*. En revista Espacios N° 1. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires.
- Verón, Eliseo (1996): “El sentido como producción discursiva” en *La Semiosis Social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Editorial Gedisa, España.
- Verón, Eliseo (2004): “Diccionario de lugares no comunes” en *Fragmentos de un tejido*. 1° ed. Editorial Gedisa, Barcelona.
- Vertov, Dziga (1923): Estenograma abreviado de la intervención de D. Vertov en un debate en la ARRK en <http://www.docacine.com.ar/bios/vertov.htm>

Winston, Brian (2011): “La maldición de lo “periodístico” en la era de lo digital”, en Labaki, Amir y Mourao, María Dora (Comp.): *El cine de lo real*, Buenos Aires: Colihue (15-22).

**PELÍCULAS**

Céspedes, M. (Director). (1983). *Los Totos* [Film].

Céspedes, M. (Director). (1985). *Por una tierra nuestra* [Film].

Céspedes, M. y Guarini, C. (Directores). (1986). *Hospital Borda* [Film].

Céspedes, M. y Guarini, C. (Directores). (1986). *Buenos Aires. Crónicas villeras*  
[Film].

Céspedes, M. y Guarini, C. (Directores). (1987). *A los compañeros, la libertad* [Film].

Céspedes, M. y Guarini, C. (Directores). (1991). *La noche eterna* [Film].

Céspedes, M. y Guarini, C. (Directores). (1992). *La voz de los pañuelos* [Film].

## ANEXO

### Los Totos



Minuto 00:01:15



Minuto 00:02:00



Minuto 00:06:12



Minuto 00:14:22



Minuto 00:18:30

## Por una Tierra Nuestra



Minuto 00:05:15



Minuto 00:18:20



Minuto 00:20:56



Minuto 00:21:10

## Hospital Borda. Un llamado a la razón

EL PROGRAMA QUE  
A CONTINUACION SE OFRECE  
EN EL PRESENTE VIDEO-  
CASSETTE, ESTA SOLAMENTE  
AUTORIZADO PARA SU USO  
HOGAREÑO.  
CUALQUIER OTRA APLICA-  
CION QUE SE HAGA DEL  
MISMO TAL COMO REPRODUC-  
CION, DUPLICACION, DIVUL-  
GACION TOTAL O PARCIAL A  
TRAVES DE COPIA, EDICION,

EXHIBICION PUBLICA Y/O  
EMISION SIN LA EXPRESA  
AUTORIZACION ESCRITA DE:  
**CINE OJO**  
DARA LUGAR A LA INICIA-  
CION DE ACCIONES LEGALES  
DEL AMBITO PENAL Y CIVIL,  
POR INFRACCION A LA LEY  
11723 Y AL ARTICULO 172 DEL  
CODIGO PENAL.

Comienzo del film



Minuto 00:18:00



Minuto 00:23:00



Minuto 00:42:00



Minuto 00:46:26

**Buenos Aires. Crónicas villeras**



Minuto 00:07:25



Minuto 00:20:00



Minuto 00:26:35



Minuto 00:27:50



Minuto 00:07:25



Minuto 00:30:23



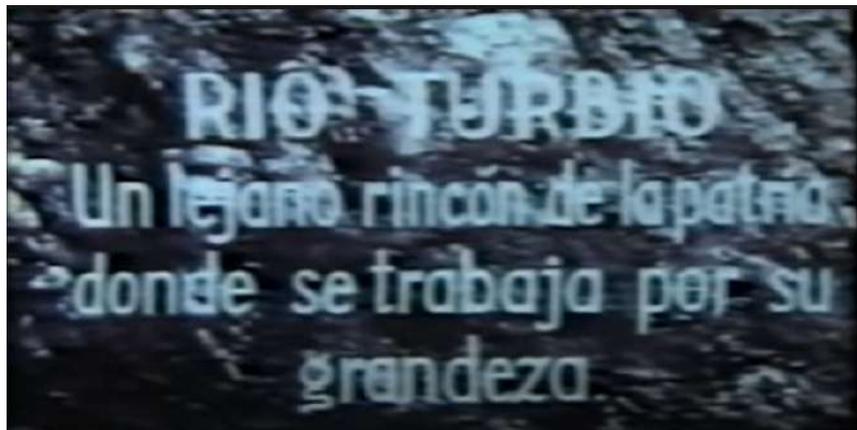
Minuto 00:32:00

## A los compañeros la libertad



Minuto 00:03:59

## La Noche Eterna



Minuto 00:04:26



Minuto 00:20:18



Minuto 00:30:58

## La voz de los Pañuelos



Minuto 00:15:50