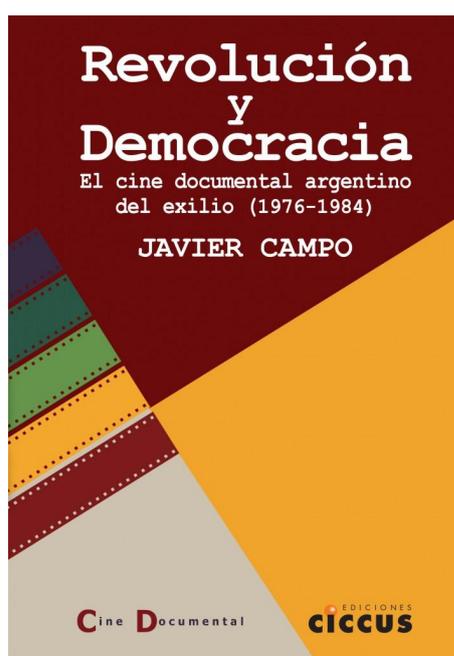


**Sobre Javier Campo. *Revolución y democracia. El cine documental argentino del exilio (1976-1984)*. Buenos Aires: Ciccus, 2017, 208 pp., ISBN 978-987-693-709-2.**

Por Pablo Piedras \*



Hasta la aparición del libro de Javier Campo, el cine documental argentino del exilio había sido un objeto de conocimiento mayormente subvalorado. El acercamiento existente a estas obras resultaba fragmentario y parcial y, tal vez, las propias características del fenómeno sean las que justificaban esta tendencia: el desarraigo de los cineastas, la producción en condiciones precarias, los escasos canales de divulgación de las obras, la compartimentación y dispersión geográfica de los realizadores, son caracteres que permiten explicar ciertas dificultades para relevar, rescatar y analizar el corpus de este periodo. Otro elemento que debe considerarse con atención es la factura técnica y las cualidades estéticas de los documentales más reconocidos de la etapa (1976-1984). Por citar solo dos ejemplos, *Las AAA son las tres armas* (Cine de la Base, 1977) y *Persistir es vencer* (Cine de la Base, 1978) son films cuyas narrativas y medios técnicos están notoriamente marcados por sus condiciones de producción. La precariedad de sus materiales, de sus soluciones de puesta en escena, de sus estrategias narrativas, se halla indisolublemente unida a los derroteros sufridos por los realizadores y militantes para lograr escapar del país y los contextos de urgencia comunicacional en que fueron creados. En la textura audiovisual de estas películas se inscribe –como testimonio, como denuncia, como síntoma– las

huellas indelebles de una coyuntura de persecución política y desaparición forzada de personas por parte de un Estado genocida. El primer gran mérito que detenta el libro de Campo es evitar la tentación de efectuar un análisis centrado en aspectos sociológicos, políticos e históricos de las obras del exilio y examinar rigurosamente sus valencias estéticas y discursivas con una sistemacidad y método poco frecuentes en los estudios sobre historia del cine argentino.

Aunque desde su título este volumen señala su interés en el periodo más álgido del exilio argentino, lo cierto es que el autor propone un análisis extendido del cine documental político desde su momento de mayor radicalización y visibilidad (*La hora de los hornos*, Cine Liberación, 1968) hasta fines de la década de los ochenta con los documentales del grupo Cine Ojo y de Andrés Di Tella. El criterio de periodización y, en cierta forma, la hipótesis general del libro se concibe de la siguiente manera: si bien la historiografía tradicional señala la existencia de tres períodos delimitados para reflexionar sobre el cine político de la época (1968-1976, 1976-1984 y 1984-1989), estos tres momentos representan, antes que una historia articulada de las formas cinematográficas y de las tramas de la historia social, una división suscitada fundamentalmente por las transformaciones políticas e institucionales que atravesó la Argentina. En cambio, de acuerdo con Campo, deberíamos pensar en “dos grandes bloques que, teniendo como punto de no retorno el bienio 1978/1979 concentran dos tipos de producciones cinematográficas de diferente signo político y formal” (160-161). Estos dos bloques se caracterizan por la preponderancia de las narrativas revolucionarias, en la primera etapa, y por el surgimiento y la consolidación de narrativas democrático-humanitarias en la segunda etapa. La estructura de capítulos del libro, en los cuales se desarrolla un análisis que bascula prodigiosamente entre los aspectos formales y contextuales de las obras, se ocupa de profundizar y justificar metódicamente la hipótesis antedicha.

El autor vehiculiza su análisis en términos amplios a través del ensamblaje de dos grandes campos teóricos: los nuevos estudios sobre cine documental y los estudios históricos, políticos y sociales sobre el periodo de la investigación. Merece destacarse que, como se verá más adelante, *Revolución y democracia* se introduce, como probablemente ningún otro libro sobre documental argentino lo hizo anteriormente, en la teoría del cine documental (prioritariamente de orden anglosajona: Nichols, Waugh, Renov, Plantinga, Cowie, Chanan y Kahana, entre otros) para actualizar sus conceptos nodales en el examen cercano de los films de su corpus.

Muy pronto, en la Introducción, el autor propone una definición precisa sobre documental político argentino que le será funcional para delimitar su objeto de estudio:

Todo aquel [cine] que, apelando a un discurso histórico basado en registros sobre lo real convencionalizados como de *no ficción*, mencione partidos o movimientos políticos o personajes de la política nacional y/o exponga tópicos asociables a cuestiones del debate público argentino en imágenes (movilizaciones, protestas, personajes, simbología) o relatos (presencia de palabras como 'revolución', 'democracia', 'dictadura', 'capitalismo', 'socialismo', 'colonialismo', 'dependencia', 'subversión', etc.) (17).

Se constata que la justificación del corpus refiere a la posibilidad de reconocer en las obras tópicos asociados a la política como acción transformadora antes que como concepto susceptible de debate filosófico. No obstante, la operación que efectuará en los capítulos subsiguientes, como hemos anticipado, se despega de los análisis exclusivamente enfocados en las temáticas de los films para concentrarse en cómo estas figuras discursivas de lo político se encarnan en formas, modos y retóricas específicas del cine documental.

El capítulo 1 se denomina “De la espada a la palabra. El marco sociopolítico”. Aquí se exploran teórica e históricamente las dos nociones que articularán la transformación de los discursos del documental político argentino durante los años del exilio. La primera matriz refiere a las narrativas revolucionarias que dominaron el cine de no ficción político desde el año 1968 hasta 1978/1979, estas, según Vezzetti “han durado lo que duraron las organizaciones y la cultura, el sistema de creencias que sostenían esa estrategia” (27). Los films que componen este ciclo –del cual *Ya es tiempo de violencia* (Enrique Juárez, 1969) podría resultar un ejemplo representativo– despliegan explícitamente en sus tramas discursivas apelaciones a la revolución “por venir”, mediante una interpretación interesada de los signos de la coyuntura y del pasado reciente, sobre los cuales se vislumbra un horizonte de cambios radicales, generalmente impulsados por la acción violenta. La matriz de las narrativas democrático-humanitarias, según Crenzel, es aquella que “convocaba, desde un imperativo moral, a la empatía con la experiencia límite sin historizar el crimen ni presentar vínculos entre ‘el ejercicio del mal, sus perpetradores y sus víctimas’” (33). En esta línea se ubica un film como *Todo es ausencia* (Rodolfo Kuhn, 1984).

En este mismo capítulo el autor acomete, de forma sintética y solidaria con sus objetivos, un problema que ha sido un auténtico atolladero para los estudios históricos sobre audiovisual: la relación entre documental y política. Tras un repaso por diversas concepciones contemporáneas sobre dicha cuestión, probablemente la propuesta de “mímesis política”, acuñada por Jane Gaines, sea aquella de mayor potencial cognitivo: los films documentales políticos propulsan que “un cuerpo (el de la pantalla) señala al otro [el de los espectadores] ‘que hay que hacer cosas’” (35).

En el capítulo 2, titulado “Antes y después de la dictadura y el exilio”, se efectúa una semblanza crítica de las etapas que preceden y continúan el fenómeno del documental en el exilio. A través de un efecto de pinzas, Campo recapitula los

principales modos que esos films intentaron persuadir e interpelar a los espectadores a través de la puesta en práctica de estrategias narrativas “abiertas” o “formales”. De acuerdo con Carl Plantinga, las primeras se caracterizan por construir relatos más opacos a interpretaciones unívocas que requieren mayor trabajo de las audiencias y abren zonas de pluralidad de sentidos. Las segundas remiten a una perspectiva en que la obra se cierra sobre sí misma mediante del uso de voces over autoritativas que dejan poco espacio para la intervención crítica del espectador. Puesto que son dos períodos (sobre todo el primero) que han tenido una intensa fortuna crítica e historiográfica, el autor promueve un análisis desembarazado de los tópicos recurrentes sobre el documental político y organiza una grilla de interpretación de los textos filmicos en la que se consideran ciertas polaridades nodales para comprender sus pactos comunicativos con las audiencias: unilateralidad-pluralidad, personal-colectiva, subversión-terrorismo de Estado (narrativas revolucionarias) o justicia-impunidad (narrativas democrático-humanitarias (49-64).

El conjunto de documentales del exilio, que consta de once películas, es abordado en el capítulo 3, “La resistencia. El documental político argentino entre 1976 y 1984”, el más extenso del volumen. Es interesante que la legitimidad de concebir como un corpus con autonomía relativa y entidad propia los films del exilio argentino es una discusión que se lleva a cabo en una nota al pie a partir del contraste con la posición de Carmen Guarini, para quien el éxodo en sí de cineastas no es una condición suficiente para llegar a plasmar un cine del exilio del importancia. En una línea similar se ubica Peter Schumann, quien también cuestiona la relevancia del caso argentino en comparación con el chileno, debido a la profusión, multiplicidad estética y continuidad del segundo. El argumento de Campo para sostener la entidad del cine argentino del exilio repara, no ya en el contraste con otras cinematografías o en factores puramente cuantitativos, sino en la diacronía del documental político argentino desde el año 1968. Para el autor, el corpus del exilio cobra

especial relevancia porque es equivalente al del periodo del cine político militante anterior a 1976, al que pocas veces se le ha negado identidad (65).

La peculiaridad de este capítulo radica en la exhaustividad del análisis textual, profundamente ligado a la especificidad del discurso documental y en lo novedoso de algunos films hallados por Campo para hacerlos dialogar bajo la categoría de cine del exilio. Películas muy poco conocidas como *Montoneros, crónica de una guerra de liberación* (Cristina Benítez y Hernán Castillo, 1976, pseudónimos de Ana Amado y Nicolás Casullo), *Las vacas sagradas* (Jorge Giannoni, 1977)<sup>1</sup> y *Tango* (Jorge Cedrón, 1979), junto con otras que, tal vez, han recibido mayor atención académica como *Cuarentena, exilio y regreso* (Carlos Echeverría, 1983) o *Malvinas, historia de traiciones* (Jorge Denti, 1983) son incorporadas en un análisis comparado para desbrozar los modos en que construyeron sus sistemas explicativos de la historia y sus formas de interpelar a los espectadores. El esquema de voces narrativas, el lugar de las imágenes de archivo, las claves enunciativas de los testimonios son la materia textual que el autor discrimina en múltiples variantes y categorías, dando cuenta de la complejidad inherente de este conjunto de películas muchas veces desatendidas en las historias del cine.

En las Conclusiones de su libro, Javier Campo, además de la recapitulación de rigor de las diferentes ideas y problemas desarrollados a lo largo del texto, se explaya en una reflexión historiográfica de largo alcance sobre los procesos de continuidad y ruptura del cine documental durante el período 1968-1989, demostrando la relación compleja aunque determinante entre acontecimientos de la historia pública y cambios en los modos de representación de la no ficción audiovisual.

---

<sup>1</sup> Film que se aborda sobre la base de referencias de archivo puesto que no se cuenta con copia del mismo.

I M A G  F A G I A

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual  
www.asaeca.org/imagofagia - N°18 - 2018 - ISSN 1852-9550

---

\* Pablo Piedras es Doctor en Filosofía y Letras con orientación en Teoría e Historia de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Se licenció en Artes Combinadas en la misma institución. Se desempeñó como codirector del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE) y como Profesor visitante de la Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA, Brasil). A través de su investigación doctoral se ha especializado en los estudios sobre cine documental. Es autor de *El cine documental en primera persona* (Paidós, 2014), y coautor, entre otros, de los libros *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano* y *Páginas de cine*. Fue coautor y editor, junto a Ana Laura Lusnich, de los libros *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-2009)*, Vol. I y II. Es profesor de la cátedra de Historia de cine latinoamericano y argentino (Carrera de Artes, FFyL, UBA) e Investigador asistente del CONICET. Dirige la publicación semestral Revista Cine Documental. E-mail: [pablo.piedras@yahoo.com.ar](mailto:pablo.piedras@yahoo.com.ar)