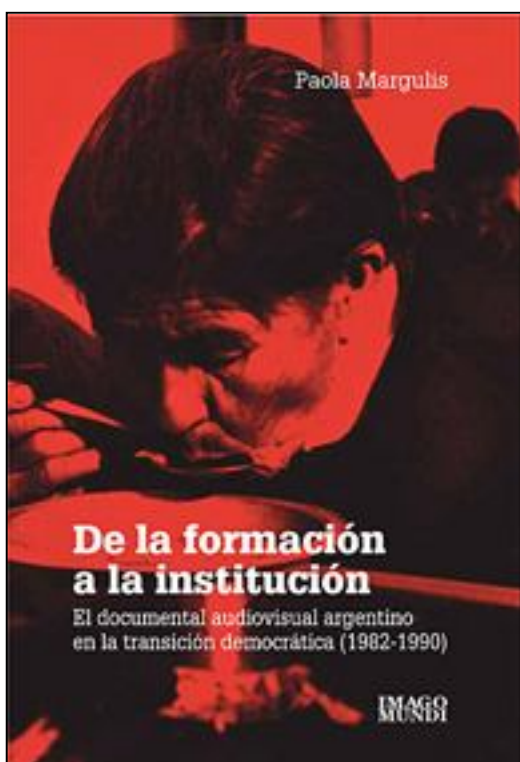


**Sobre Margulis, Paola. *De la formación a la institución. El documental audiovisual argentino en la transición democrática (1982-1990)*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2014, 256 pp., ISBN 978-950-793-182- 6.**

por Javier Campo\*



La historia del cine documental argentino aún se encuentra en sombras. Pero gracias al esfuerzo de algunos investigadores se van iluminando sus piezas, aparentemente dispersas pero fuertemente conectadas. Tal es el caso de Paola Margulis, que con *De la formación a la institución. El documental audiovisual argentino en la transición democrática (1982-1990)*, su tesis de doctorado en Ciencias Sociales (UBA), presenta el complejo panorama del cine de lo real durante un período de profundos cambios. La autora nos

recuerda el valor de este cine en los ochenta, cuando por primera vez films documentales llevaron una gran cantidad de público a las salas comerciales. Un fenómeno marginado de los estudios de cine que han preferido, generalmente, hacer hincapié en momentos críticos estereotipados, como los setenta o los comienzos del presente siglo. Sin profundos trabajos de análisis como antecedente y base sobre la cual construir hipótesis; Margulis se valió de documentos, notas de prensa y, principalmente, la realización de entrevistas a realizadores y productores que engrosaron las filas del hacer documental. Un trabajo abnegado para reconstruir historias que no figuran más que en las vetas de memorias personales.

El título del libro remite al uso que la autora da del concepto de Raymond Williams, formación. Y admite que entre los diferentes tipos de agrupamientos de cineastas, videastas y equipos de realización se pueden rastrear algunos factores que contribuyeron a la institucionalización del documental argentino. Asimismo, la organización de los capítulos lo demuestra, de la descripción y análisis de experiencias cinematográficas y televisivas que son la excepción en el panorama nacional (y lo siguen siendo hasta el día de hoy cuando, al menos en cuanto a la televisión de “aire”, se ha desplazado la investigación y realización documental fuera de la órbita institucional), hasta el proceso de profesionalización que transitaron Marcelo Céspedes, Carmen Guarini y Carlos Echeverría.

De los films más vistos (como *La república perdida*) a los que tuvieron muy poca difusión, realizados en el marco de escuelas de cine; de los realizadores que luego tendrán una larga carrera y estrenaron por aquellos años sus primeras obras (a los mencionados se deben sumar Eduardo Mignogna y Tristán Bauer, entre otros) a los nombres de técnicos empleados de las televisoras. Margulis brinda un panorama que, si bien tiene en cuenta quienes influenciaron a las siguientes generaciones, no escatima en nombres y datos que hacen a la historia del documental cinematográfico y televisivo (y cinematográfico para la televisión). Por otra parte presta especial atención a los cambios tecnológicos que se dieron en los ochenta, principalmente debido a la introducción del soporte video, que repercutió de diferentes formas en la TV y el cine. En cuanto al vínculo entre estos dos medios destaca formas de trabajo que luego fueron dejadas de lado. Tal como la autora indica, “el motor de estos proyectos acotados [...] proviene de áreas de gobierno y de instituciones a ellas vinculadas. Así, no se observa en la televisión posdictadura un genuino interés por incorporar al documental en tanto tal, sino más bien [...] sirvió como vehículo de abordaje de determinadas temáticas que la política cultural del gobierno radical estaba interesado en difundir.” (p. 106)

Es decir, los programas documentales realizados por Mignogna, Clara Zappettini y Roberto Vacca / Otelo Borroni (analizados en profundidad como casos representativos de las diversas formas de producción) avanzaron trabajosamente en un medio televisivo ya hostil a ese tipo de propuestas, “imponiendo un estilo allí donde la lógica institucional tendió siempre a imponer una práctica” (p. 108), asignando los mismos equipos técnicos, de trabajo y tiempo a las realizaciones documentales que a un programa de cocina.

La espinosa cuestión sobre el proceso de profesionalización de los cineastas presenta varios interrogantes, como nudos problemáticos: ¿la profesionalización va en sentido de restringir la resistencia, escepticismo, político del cine documental (presente en nuestro medio al menos desde la Escuela de Santa Fe en adelante)? ¿En qué sentido y medida la dictadura destruyó efectivamente archivos audiovisuales (más allá de la desidia pública y privada campante en todo momento en la Argentina)? ¿En qué constó el “rechazo” del video por parte de los cineastas? Interrogantes que nos interpelan, a los investigadores principalmente, y que Margulis contribuye a dejar planteados.

Es para destacar el rastreo de elementos que nos permiten ver a las asociaciones de realizadores como una “comunidad de practicantes”, recuperando el concepto de Bill Nichols, que apunta hacia “la generación de un espacio de desarrollo para el documental” (p. 162). Espacio en el que florecen tres áreas que, articuladas, permiten vislumbrar la profesionalización del documental argentino: la experticia técnica, la producción de documentales como una actividad rentada (de la cual “vivir”) y la exploración del lenguaje audiovisual (p. 168). Estas tres áreas se desarrollan e imbricaron más cabal y expresamente en la trayectoria de Cine Ojo (Guarini y Céspedes) y de Echeverría. Margulis recupera, con justicia, la trayectoria de estos realizadores, hoy referentes, fundamentando ese pasaje de la formación a la institución:

La mutación de Cine Ojo de un grupo a una casa productora no se dio en forma abrupta, sino que responde a un proceso. Más precisamente, se trata de la paulatina transformación de una formación en una entidad que hacia la actualidad cuenta con el aval de entes oficiales nacionales e internacionales, y el reconocimiento por parte de sus pares, la crítica y el público especializado. (p. 178)

Y en cuanto a Echeverría la historia tiene sus particularidades pero similares aristas significativas. “Su obra funciona –destaca Margulis– como una marca en el proceso de especialización e institucionalización del documental” (pp. 202-203). Se formó profesionalmente en el exterior, aprendiendo de los mejores técnicos y viendo / discutiendo las mejores obras documentales; trabajó para la televisión en realizaciones documentales en el marco de un modelo de producción que se volverá corriente para América Latina en el siglo XXI, pero que ya era explorado en Europa con anterioridad; e hizo uso del soporte video en paralelo al uso de material fílmico. Como afirma la autora, casos de profesionales antes de la profesionalización. El campo documental argentino no debe olvidar colocarlos en un lugar de referencia.

En las conclusiones, Margulis reafirma el valor de las formaciones para la especialización del documental argentino. Además de ser “espacios de iniciación” para muchos documentalistas, éstas intentaron “contrarrestar indirectamente la carencia de reconocimiento institucional por parte de un organismo central, como el INC (Instituto Nacional de Cinematografía)” (p. 230). Este interés en el reconocimiento de la actividad documental decantará en la organización de asociaciones formales de profesionales por la defensa y visibilización de problemáticas particulares de este tipo de cine. Sin formaciones no hubiese habido comienzo del proceso paulatino que contribuyó a la especialización que permitió que un grupo de practicantes se denominaran a sí mismos como documentalistas.

Por último, Margulis ubica en un lugar importante un evento realizado en el Goethe Institut de Buenos Aires (“Medios del Norte-Imágenes del Sur. Primer encuentro Argentino-Alemán sobre Producción, Distribución, Coproducción y Fomento del Cine Documental”) a fines de 1989, con cuya descripción concluye el libro. “El nivel de reflexividad sobre la misma instancia de producción, tanto como las discusiones que propició, dan cuenta de la densidad que empezaría a asumir el sector” (p. 236). El rol del Estado en la financiación del documental y su relación con los canales de televisión como casa productora o de fomento fueron algunos de los tópicos atravesados por los implicados en los debates (prácticamente todo el arco de documentalistas más activos en esa década). En resumidas cuentas, la ausencia de planes de fomento y la presencia de penurias “expone sintomáticamente la conjunción de avances, estancamientos y retrocesos que trae aparejado en su desarrollo, el proceso de especialización e institucionalización del documental” (p. 238). Margulis finaliza así su libro dando cuenta de que el desarrollo del cine de lo real ha sido progresivo / positivo, pero aún faltaban, faltan, muchas batallas por dar luego de esa década formativa, los tan valiosos ochenta.

---

\* Javier Campo es investigador en cine doctorado en Ciencias Sociales (Universidad de Buenos Aires). Becario del CONICET. Codirector de la revista *Cine Documental*. Editor asociado de *Latin American Perspectives*. Profesor de Estética cinematográfica (UNICEN). Autor de *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política* (2012), compilador de *Cine documental, memoria y derechos humanos* (2007) y coautor de *Directory of World Cinema. Argentina* (2014), *World Film Locations: Buenos Aires* (2014), *Una historia del cine político y social en Argentina* (2009 y 2011) y *Reflexiones teóricas sobre cine contemporáneo* (2011), entre otras publicaciones. Miembro del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (FFyL-UBA) y del Instituto de Investigaciones Gino Germani (FCS-UBA).