

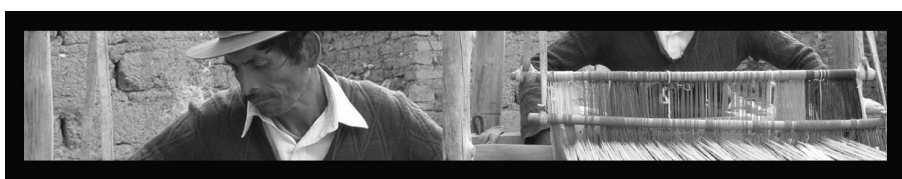
Departamento Cine y Tv.  
Universidad Nacional de Córdoba

**Tesis de Licenciatura**

# **EMITERIO**

**UN DOCUMENTAL / UN ENCUENTRO**

**Diego Seppi / José Tabarelli**



*“Filmar como abstraer, cortar, sacar de la realidad lo que entra en el film, no dejar que todo entre, hacer dudar de lo que entra como de lo que no entra, en una palabra, separar, cortar, agrietar el mundo con el film.”*

**Jean-Louis Comolli.**

## **- Índice**

Prólogo.....	4
Ficha Técnica.....	5
Objetivos.....	6
Generales.....	6
Específicos.....	6
Introducción.....	8
Tema.....	10
Tratamiento / Criterios.....	11
Los Personajes.....	14
El Personaje Principal / Emisorio .....	14
Personajes Secundarios.....	14
Elisa Sambrano .....	14
Aurelia Díaz.....	15
Metodología.....	16
Marco Teórico.....	17
Introducción al Marco Teórico.....	17
Revisión Histórica del cine documental.....	18
El fervor inicial: El cine de Lumiere.....	18
El desarrollo de un lenguaje.....	19
Robert Flaherty	
La cámara participante.....	19
John Grierson	
Elaboración creativa de la realidad.....	20

Dziga Vertov	
El ojo maquinal- El cine ojo.....	22
Los años 60 / Cinèma Vèritè.....	25
Jean Rouch / La cámara como agente catalizador.....	25
Introducción a la experiencia	
cinematográfica latinoamericana.....	27
Una experiencia latinoamericana:	
el documental en Argentina.....	30
Fernando Birri	
“Por un cine nacional, realista, crítico y popular”.....	30
Cine Liberación / Getino y Solanas	
La politización del arte y de la vida.....	33
Raymundo Gleyzer	
Cine de la Base- El cine militante.....	37
Jorge Prelorán / El documento humano.....	41
Reflexiones Finales / La Experiencia de Producción.....	44
Bibliografía y otras fuentes.....	56
Páginas de Internet.....	58
Películas consultadas.....	58

## **- Prólogo**

Los siguientes escritos son el marco conceptual que acompaña al producto audiovisual “Emiterio”. “Emiterio” es un documental y es un encuentro: encuentro de los realizadores con Emitterio y encuentro de Emitterio con los espectadores.

Consideramos de gran interés el acercamiento a cualquier cultura diferente a la propia, en este caso una cultura aborígen, teniendo la posibilidad de interactuar con pobladores locales y compartir la experiencia de una producción audiovisual. El proceso de producción de nuestra película nunca fue directo ni llano y sin dificultades. Fue y sigue siendo un camino en el que se cruzan diversos intereses, afectos, posiciones en el que nosotros como realizadores pudimos vivir una experiencia que deja, sobre todo, mucho de aprendizaje, tanto en lo audiovisual como en lo humano. Creemos que, de la misma manera, tanto la familia de Emitterio Gutiérrez como el resto de los pobladores de San Isidro han podido compartir con nosotros nuevas formas y diferentes visiones, generándose así un intercambio mutuo.

Esperamos y queremos firmemente que esta película sea tomada por la comunidad de San Isidro y en especial por la familia de Emitterio Gutiérrez como propia y que pueda ser un espacio en el cual la gente que nos abrió sus puertas se reconozca en un espacio de identificación.

## **- Ficha Técnica**

**“Emiterio”**

**Documental - 30 min.**

**Dirección:** Diego Seppi / José Tabarelli

**Fotografía y Cámara:** Diego Seppi

**Sonido:** José Tabarelli

**Edición:** Diego Seppi / José Tabarelli

**Soporte Original:** DVCpro / Mini Dv

**Director de Tesis:** Oscar Moreschi

## **- Objetivos**

### **- Generales:**

-Construir una producción audiovisual de carácter documental que de cuenta de un encuentro entre Emiterio Gutiérrez y su familia, la comunidad aborígen de San Isidro y nosotros como realizadores.

-Rescatar las características y valores de culturas aborígenes andinas que subsisten con plena identidad y que hoy resultan casi ajenas a nuestros modos de vida urbanos subsumidos en las nuevas concepciones de la globalización.

-Elaborar un video documental de observación con elementos de historia de vida.

-Indagar acerca de diferentes propuestas teóricas existentes sobre el cine documental y seleccionar entre ellas los aportes útiles para aplicar a nuestro proyecto

### **- Específicos:**

-Establecer una comunicación vincular de confianza y respeto con Emiterio Gutiérrez y su familia que posibilite un acercamiento profundo y esencial a su mundo íntimo e idiosincrático, haciendo trascender una sabiduría, formas de vida comunitaria y mundos personales hoy ignorados en las prácticas utilitarias del neocapitalismo y la posmodernidad.

-Analizar y exponer las características de la producción de tejidos en telar en San Isidro como prácticas inmemoriales conservadas hasta la fecha como oficios y fuentes de sustento

-Generar un relato audiovisual con los elementos visuales y sonoros pertenecientes a la cotidianeidad de Emiterio Gutiérrez, informante clave y eje de narración del relato mostrándolo en estrecha relación con su lugar, paisaje, trabajo y vida afectiva dentro de su contexto de producción de sentido.

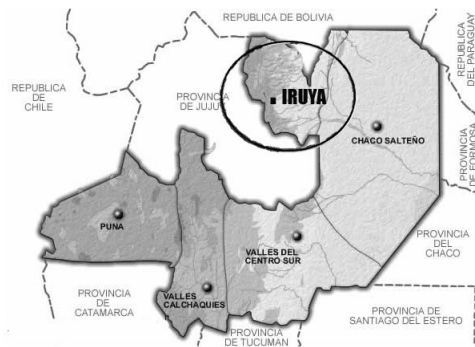
-Indagar sobre el rol que cumple la mujer, tanto en el seno familiar como en el contexto social de Emitterio Gutiérrez, entendiendo su acción como determinante en el desarrollo social en San Isidro.



## - Introducción

Dejando atrás la Quebrada de Humahuaca en la provincia de Jujuy y después de sortear las alturas de la Cordillera Oriental salteña, se encuentra Iruya, cabecera del departamento salteño del mismo nombre que esconde tras sus imponentes cerros diferentes asentamientos, pueblos y comunidades de origen prehispánico. Tres horas de camino por “la playa”, como llama la gente del lugar al lecho del río, separan San Isidro de Iruya. En tiempo de invierno se puede acceder a San Isidro en camionetas que circulan por una huella abierta a los costados del Río San Isidro y en tiempo de verano son los burros mulas y caballos los encargados de transportar la mercadería y los elementos necesarios.

- *Mapa Argentina y detalle Prov. De Salta / Ubicación Iruya*



“Centro Aborigen San Isidro, Finca El Potrero” es el nombre oficial de esta comunidad de aproximadamente 300 personas que se caracteriza por su actividad del tejido artesanal en telar y su organización comunitaria.

San Isidro se encuentra enclavado en el corazón de la Cordillera Oriental salteña y tiene una relación socioeconómica muy fluida con la localidad de Iruya. Esta última ha experimentado un auge turístico a nivel nacional por su belleza cultural y paisajística en

el transcurso de los últimos diez años. Por este motivo es que San Isidro, hace aproximadamente 5 años, ha empezado a recibir una pequeña cantidad de turismo filtrado del que llega a Iruya. Esta llegada de turismo nacional e internacional ha dinamizado el mercado de la artesanía del telar propiciando ventas directas que facilitan a los pobladores de San Isidro, comprar los alimentos de la canasta básica de los cuales no son productores como por ejemplo aceite, azúcar, sal, etc.

Si bien Iruya es un asentamiento originariamente español creado como un centro comercial de relevancia para el comercio y la expansión de la colonia española, la mayor parte de las comunidades que componen su territorio, entre ellas San Isidro, tienen una ascendencia aborígen, un antepasado indígena que sobrevive pleno a pesar de haber sufrido el exterminio feroz del proceso colonizador.

La producción de tejidos en telar en San Isidro es idiosincrática ya que es una tradición heredada de generación en generación y es la fuente actual de trabajo de muchos de sus pobladores. El tejido es trabajo de los hombres ya que demanda una fuerza física importante y el hilado es llevado a cabo por las mujeres que preparan el hilo para su posterior tejido en el telar. La característica que distingue a San Isidro de todos los otros productores de tejidos en telar en el resto del país, es la forma en que ellos practican el hilado. La pushka y la rueca, que son los dispositivos clásicos de hilado en todo el norte argentino, dejan su lugar al torno hidráulico, mecanismo que aprovecha el agua del río para impulsar un sistema de paletas rotatorias que a su vez, mediante un sistema de poleas, hacen girar la quishma en la cual se van armando los iuchos, que luego serán los ovillos para el tejido. San Isidro es el único lugar en el país en el que el hilado se practica en este tipo de sistema hidráulico cuyo origen exacto se desconoce pero se presume que surge como una mixtura de técnicas aborígenes y formas españolas introducidas en el siglo XVIII.

Emiterio es un artesano que divide su actividad laboral entre el tejido de ponchos, barracanes y mantas y el trabajo de la tierra, sembrando alimentos tanto para su familia como para sus animales. Su esposa Elisa es la encargada del hilado y acabado de los ponchos, junto a sus hijos que aportan al trabajo familiar diario.

## **- Tema**

“Emiterio” es un acercamiento a una cultura aborígen del noroeste salteño que surge como una de las tantas identidades originarias latinoamericanas ignoradas y olvidadas por un contexto social urbano que las desvaloriza y las discrimina.

El telar de Emiterio Gutiérrez nos habla de una tradición de tejeduría y de una sabiduría que se transmite de generación en generación. A través de los distintos pasos que supone la confección de un tejido en telar, iremos descubriendo un mundo construido a partir de un encuentro entre los realizadores y el personaje que lleva adelante esta película: Emiterio Gutiérrez. San Isidro-Iruya nos recibe con la imponente belleza de su paisaje y la interminable grandeza de su cultura.

## **- Tratamiento / Criterios**

Los tres ejes narrativos sobre los que se estructura el relato de “Emiterio” son, por un lado, la voz en off de Emitterio, por otro, las distintas instancias del proceso de tejeduría en telar y, por último, el recorrido de Emitterio Gutiérrez río arriba en su trayecto hacia San Isidro.

Como criterio general de realización, siempre optamos por desfragmentar las unidades espacio-tiempo, intentando proponer una sucesión no necesariamente lineal de los hechos con el objetivo de presentar al espectador un tipo de información que más bien genere preguntas antes que certezas, preguntas que funcionen, a su vez, como disparadores para una recepción activa de nuestra película.

Así, por ejemplo, el recorrido de Emitterio por el río está dividido en tres partes, al comienzo, al centro y al final del documental, y las distintas actividades del tejido artesanal como el urdido, la atada, el hilado, aparecen presentados como espacios relevantes en la cotidianidad de Emitterio pero están dispuestos sin un afán explicativo ya que no constituyen un fin en si mismo.

Bill Nichols, en su libro *La representación de la realidad* propone una diferenciación de cuatro modalidades de representación documental. Acordamos con Nichols en el sentido de que es imposible encasillar una película documental dentro de una modalidad de representación única ya que en la mayoría de los casos, los mecanismos utilizados tanto como los efectos generados, operan en distintos niveles y responden a elementos de diferentes modalidades al mismo tiempo. “Emiterio” se presenta dentro del marco de un documental de observación, aunque también apela a otras operaciones de representación, pertenecientes a otras modalidades. La decisión de proponer una narración de perfil de observación responde a una voluntad de construir un relato que sea conducido por el propio protagonista de esta historia, Emitterio Gutiérrez que con su voz en off va acompañando las imágenes y dando progresión al relato en el que nosotros (como realizadores) permanecemos “ocultos” en cuanto a nuestra “aparición en cámara”, aunque siempre presentes en cuanto a nuestra mirada.

En el desarrollo de la película, se encuentra una sola entrevista con Emitterio en la cual lo vemos hablando en plano, con sonido sincrónico. Esto sucede al comienzo del film y se debe a una necesidad de presentar al personaje “cara a cara” con el público para, a partir de allí, poder continuar en una relación más directa y cercana entre el personaje y

los espectadores. Esta entrevista está planteada en el lugar de trabajo de Emiterio. La postura que supone el tejido en telar fue sumamente favorable ya que pudimos combinar la necesidad de hacer una entrevista a Emiterio hablando en plano, y la posibilidad de continuar con el desarrollo de la película al mismo tiempo, mostrando por primera vez a Emiterio trabajando en su telar.

Las decisiones en cuanto al contenido fueron determinadas en gran medida por nuestro trabajo previo en el campo (*ver apartado final “Reflexiones finales / La experiencia de producción”*) y gran parte también durante el trascurso del rodaje con decisiones consensuadas con Emiterio. Su participación tuvo una significación importante al sugerir escenas que luego serían fundamentales en la organización del montaje final como por ejemplo la secuencia del recorrido río arriba hacia San Isidro y su posterior relato sonoro.

Con respecto a la banda sonora, se pueden diferenciar, dos climas trabajados a lo largo de la trama. Uno es el que cuenta con la voz en off de Emiterio y las imágenes de los distintos momentos, y otro es el que se introduce cuando se da entrada a las distintas coplas de la banda de audio. La aparición de la copla, imprime un clima que nos devuelve una resonancia poética diferente al resto de las escenas. El ambiente trabajado en el momento de aparición de las coplas está buscado desde una cadencia más lenta mediante el uso de un montaje que ofrece un tiempo de reflexión al espectador.

Con respecto a la imagen, se trabajó con un criterio de proximidad al personaje. Los planos cortos y la altura normal de la cámara responden a este criterio. Las tonalidades que buscamos fueron variando dependiendo de la época del año en cuestión ya que el rodaje comprendió distintas estaciones del año, tal como mencionamos anteriormente.

A la hora de introducir un proceso o una nueva actividad de Emiterio, optamos por mostrar primero planos cortos de un fragmento “del todo” y luego planos más amplios y explicativos que ayuden a la comprensión. Esto guarda estrecha relación con la intención ante citada de romper con una linealidad que no genere ningún tipo de preguntas al espectador. La premisa fue jugar con un “fuera de campo” activo, pensamos que de esta manera se puede estimular al espectador a completar un mapeo de la escena, dando lugar a su pensamiento y reflexión.

El registro de sonido fue sin duda fundamental en el desarrollo del guión y del rodaje. Siempre se focalizó la conversación con Emiterio desde su individualidad. Se procuró generar climas intimistas desde el audio, fortalecidos en gran medida por la voz off. Una duda constante fue la necesidad o no de un posterior subtítulo debido a la dificultad

que podría generar el entendimiento de la voz de Emiterio. Finalmente se optó por subtítular el audio ya que sin este recurso, muchas partes hubieran sido de dificultosa audición y, a su vez, ese factor hubiera sido en detrimento de una clara recepción de la imagen. Esta opción fue consensuada con Emiterio en una etapa anterior al montaje.

La música de la película, tanto las coplas como los instrumentos, es producto de un registro de manifestaciones pertenecientes a la tradición popular de San Isidro. De esta manera, la banda sonora fue trabajada enteramente con sonidos propios del lugar. Se destacan en la película los principales instrumentos que se tocan en San Isidro; la corneta, la quena y la caja. Dado su potencia expresiva y su fuerza estética, también se hace especial hincapié en una forma musical de alto arraigo cultural no solo en San Isidro sino también en el resto del norte argentino: la copla. En dos oportunidades la copla sirve como introducción de una nueva unidad temática en la película.

## **- Los Personajes**

### **- El Personaje principal / Emiterio**

Emiterio Gutiérrez es un tejedor oriundo de San Isidro. Vive allí con su esposa Elisa Sambrano y dos de sus hijos, Juana y Saturnino. El resto de sus hijos se han independizado y uno vive en San Isidro (Iruya) y otro en Capital Federal.

La personalidad de Emiterio despertó gran interés por parte del grupo dado su doble condición de tejedor y de animador encargado de officiar la celebración de la iglesia católica en San Isidro. Emiterio se desempeña en esta función reemplazando la presencia del cura oficial que debido a las características geográficas del lugar, no se hace presente más que una vez al mes. Al mismo tiempo, Emiterio es el encargado de instruir a los chicos y adolescentes en catequesis, labor que realiza de manera voluntaria desde el año 1998.

La idea de retratar a Emiterio como personaje central de nuestra película surge como una necesidad de focalizar el relato con la elección de un sujeto específico que actúe como un informante clave en base a su larga experiencia en el lugar, sus variadas funciones sociales, sus oficios, y que disponga del respeto de su comunidad. También se tuvo en cuenta su facilidad en el uso de la palabra para explicar situaciones de su vida cotidiana.

### **- Personajes Secundarios**

#### **-Elisa Sambrano**

Elisa es la esposa de Emiterio. Su función dentro del seno familiar es preponderante. Es la encargada de organizar las tareas diarias y de aportar con su trabajo del hilado, gran parte del sustento. Su mirada certera se complementa con la fuerza y el carisma de Emiterio para dirigir la vida familiar. Estos aspectos nos llevaron a tomar una decisión que luego no pudimos llevar a cabo: dar más lugar a Elisa del que había tenido en un primer desarrollo del guión, con la importancia que implica retratar la figura de la mujer en el contexto del mundo de nuestra película. Por un motivo de enfermedad de Elisa en el mes de mayo, nos vimos imposibilitados de concretar la idea de su mayor participación.

## **-Aurelia Díaz**

Aurelia es hilandera y es tía de Emitterio. Nuestra relación con ella comenzó en nuestras primeras visitas a San Isidro. Posteriormente, y ante la imposibilidad de filmar el torno hidráulico (elemento distintivo de San Isidro) con Elisa Sambrano (esposa de Emitterio) debido a un inconveniente de salud, propusimos la idea de filmar el torno con Aurelia. Ella es la mujer de mayor edad (85 años) que actualmente sigue trabajando en el torno en San Isidro. Este hecho, sumado a su parentesco con Emitterio, nos llevó a pensar la importancia de incluir a Aurelia en el documental.



## **- Metodología**

La forma de trabajo estuvo definida por los viajes a San Isidro, tanto de producción como de rodaje. En los tiempos de permanencia en Córdoba, se trabajó en la producción del proyecto y en la investigación del tema.

Fueron cuatro viajes de rodaje de aproximadamente quince días cada uno ( en febrero, abril, mayo y agosto de 2005) y tres viajes de producción, (noviembre y enero de 2004 y diciembre de 2005 ) incluyendo el viaje final de presentación de la película en San Isidro.

La observación participante fue una técnica utilizada en los tiempos de estadía en San Isidro, con distintos niveles de aplicación. Consistió fundamentalmente en una relación de convivencia con la familia de Emeterio y con el resto de los pobladores del lugar y un intercambio permanente de costumbres y conocimientos.

Previamente a comenzar el rodaje, se convocó a una reunión con la comunidad con el objeto de proponer nuestra idea de realizar un documental en San Isidro y someterla a la opinión de sus pobladores. (*ver apartado final “Reflexiones finales / La experiencia de producción”*)

En el rodaje, se realizaron grabaciones de imagen y sonido por separado para luego proceder a la construcción de unidades espacio-temporales surgidas de la combinación de ambos registros.

El registro de imagen se realizó en video digital con dos formatos, miniDV y DVcp. El sonido se grabó separadamente en DAT.

En cuanto a la producción, el proyecto contó con una Beca de Iniciación en la Investigación de SECYT, UNC., que significó un aporte importante para la financiación de nuestro trabajo, junto al otorgado por la Secretaría de Turismo de Salta y el Departamento Cine y Tv, UNC.

## **- Marco Teórico**

### **- Introducción al Marco Teórico**

En el momento de pensar un marco teórico para nuestro trabajo, consideramos importante revisar los aportes fundamentales que han hecho distintos cineastas a lo largo de la historia del cine documental tanto en sus realizaciones como en sus propuestas teóricas.

Comenzando por los pioneros (Flaherty, Grierson, Vertov ) revisamos después la historia del desarrollo del lenguaje específico de este género cinematográfico y luego nos introducimos en la realidad latinoamericana enfocando el análisis en su batalla política y filosófica de los años 60 y 70 y el papel decisivo que jugaron los cineastas documentalistas argentinos en dicho proceso.

Del estudio de la historia del cine documental sobresalen posiciones, alternativas estéticas, fundamentaciones políticas y formas de entender y hacer cine documental que fueron marcando etapas e imprimiendo su sello histórico.

Luego de hacer una interpretación de la producción de dichos cineastas en su contexto, trazaremos ejes de reflexión basándonos en los temas que consideramos centrales en la producción de cine documental y a la vez, relacionándolos con nuestra propia experiencia.

## **- Revisión histórica del Cine Documental**

### **- El fervor Inicial: El cine de Lumiere**

Como corolario de diversos intentos, paralelos en el tiempo, de lograr la reproducción de imágenes en movimiento, Louis Lumiere irrumpe en 1895 con su nuevo invento que llegaría para revolucionar la época: el cinematógrafo.

Desde sus comienzos, el cine de los hermanos Lumiere mostró un perfil netamente documental. Las “vistas de actualidad” y los primeros noticieros cinematográficos revelaban formas de vida documentadas por el cinematógrafo. Esta actividad de registro fílmico que comenzó como un divertimento de feria, poco a poco fue perfilándose como la gran carta comercial para la empresa familiar. Conscientes del gran interés que el cinematógrafo despertaba en los espectadores, los Lumiere no tardaron en expandir su emprendimiento con horizontes internacionales. Dado que contaban con la exclusividad del diseño y la fabricación del cinematógrafo, enviaron operadores de cámara y proyectoristas que recorrieron países y continentes fortaleciendo el primer monopolio en la historia del cine.

Sus primeros rollos como *La salida de los obreros de la fábrica* (1895), *La llegada del tren a la estación* o *El regador regado*, entusiasmaron de manera espectacular a las masas que asistían al cine para ser testigos de la novedad del siglo.

Más que la invención del cine (como apunta J.L. Comolli), la novedad de 1895 significó la creación del espectador como sujeto del cine.

El cine de los hermanos Lumiere carecía de un lenguaje cinematográfico complejo y elaborado ya que se limitaba sólo al registro de los hechos, aunque engendraba la semilla de un arte que hasta la actualidad sigue ofreciendo infinitas posibilidades. En la génesis de sus primeras películas, se escondían las raíces del noticiario cinematográfico y, en algunos casos las del film antropológico.

## **- El desarrollo de un lenguaje: Flaherty / Grierson / Vertov**

### **- Robert Flaherty -la cámara participante-**

*Nanook, el esquimal* suena como un ícono del cine documental. Robert Flaherty, su autor, debe ser reconocido como un pionero que se adelantó para concebir el primer film documental en el que se da cuenta de un uso de un lenguaje cinematográfico más elaborado que comenzaba a desarrollarse.

Flaherty era un explorador de territorios del norte de Canadá que trabajaba junto a su padre en busca de yacimientos de minerales en la región nórdica de la bahía de Hudson. Esta actividad lo llevó a interesarse en la vida esquimal y luego, por pedido de su jefe, comenzó a filmar sus itinerarios en forma de diario de viaje. Rápidamente esta actividad ganó espacio en su vida hasta convertirse en la mayor preocupación de este incipiente cineasta. En 1914 y 1915 filmó distintos aspectos de la vida esquimal, material con el que montó una película que despertó mucho interés en el público de New York, donde Flaherty presentó su primer material. Pero, a pesar de haber tenido una excelente recepción, él no estaba plenamente conforme con lo que transmitía. Es así que se propuso hacer una película más intimista, focalizada en la realidad de una familia esquimal y recuperando las costumbres de la vida antes de la llegada de la civilización. La observación participante fue una técnica que por más que Flaherty desconociera, tal como la concebimos hoy, fue aplicada intuitivamente como estrategia de familiarización con los personajes y con el mundo de los esquimales. En el rodaje de *Nanook el esquimal*, Flaherty conformó su equipo técnico en colaboración de los esquimales que lo acompañaron durante toda su producción. La participación de los protagonistas en el proceso de trabajo fue una constante. Flaherty revelaba los rollos filmados para luego proyectarlos a la familia de Nanook y recibir sus apreciaciones y sugerencias.

Como técnica realizativa, no dudó en reconstruir fragmentos de la realidad para mejor representarla. Repitió acciones en busca de tomas satisfactorias sin conflictuarse por abandonar la “pura” realidad.

Crítico del cine hollywoodense y de los formatos preestablecidos y acartonados de los “grandes estudios”, se propuso crear un film que rompiera con los cánones estipulados y presentara a los desconocidos esquimales como las “estrellas” de su película.

“(…) en *Nanook*, en *El hombre de Aran* y en *Sabú*, yo y mis colaboradores hemos intentado captar el espíritu de la realidad que queríamos representar, y por eso hemos ido, con todas nuestras máquinas, a los tugurios nativos de los individuos que habíamos elegido -esquimales, isleños de Aran, hindúes -y hemos hecho de ellos, de sus ambientes y de los animales que los rodeaban, las "estrellas" de los films realizados”<sup>1</sup>.

Con respecto a la intención con la que filmó *Nanook*, Flaherty escribió en sus apuntes:

“No me propongo hacer películas sobre lo que el hombre blanco ha hecho en los pueblos primitivos... Lo que deseo mostrar es el antiguo carácter majestuoso de estas personas mientras ello sea aún posible, antes de que el hombre blanco destruya no sólo su carácter sino también el pueblo mismo. El vivo deseo que tenía de hacer *Nanook* se debía a mi estima por esa gente, a la admiración por ella; yo deseaba contarles a los demás algo sobre ese pueblo.”<sup>2</sup>

Posteriormente a la realización de *Nanook*, Flaherty rodó varias películas que siguieron en la línea y enriquecieron su estilo. Su aporte al lenguaje cinematográfico y al género documental en particular fue determinante para posteriores realizadores.

### **- John Grierson** **- elaboración creativa de la realidad-**

Considerado como el padre del movimiento documentalista inglés, Grierson trabaja con claras influencias del cine de Robert Flaherty y la experiencia rusa con Vertov y Eisenstein como máximos exponentes. Propone un cine reflexivo y de acción directa sobre la realidad inglesa después de los estragos de la primera guerra mundial y las consecuencias de una prominente industrialización.

“De alguna forma, para evitar las guerras, teníamos que presentar la paz bajo un aspecto emocionante. Es una noción sencilla que siempre me ha servido de

---

<sup>1</sup> Flaherty, Robert; artículo La función del documental (1939); Fuente de Internet: [www.documentalistas.org.ar](http://www.documentalistas.org.ar).

<sup>2</sup> Barnouw, Eric; *El documental, historia y estilo*; Gedisa; Barcelona, 1998.

propaganda desde entonces: hacer que la paz sea emocionante”.<sup>3</sup>

Nacido en Escocia, John Grierson estudió en Inglaterra y vivió tres años en Estados Unidos donde conoció y estudió particularmente la obra de Flaherty y de Eisenstein, para regresar luego a Inglaterra y fundar en 1927 la Unit Film en el seno de la Empire Marketing Board que se convertiría en la semilla de la escuela documental inglesa.

Grierson consideraba a Flaherty como el padre del documental pero a la vez se diferenciaba profundamente de su figura y su postura cinematográfica.

“Flaherty ha sido uno de los grandes maestros cinematográficos y cada uno de nosotros se ha enriquecido con su ejemplo, pero he de agregar que se habría enriquecido mucho más si se hubiera abstenido, en definitiva, de seguirlo”.<sup>4</sup>

“Cuando Flaherty nos dice que es algo diabólicamente noble pelear por el sustento en un desierto, usted puede observar, con alguna justicia, que le preocupa más el problema de la gente que pelea por su sustento en medio de la abundancia. Cuando llama su atención al hecho de que la lanza de Nanook parece grave cuando apunta hacia arriba y rígida cuando combate hacia abajo, usted puede observar, con alguna justicia, que ninguna lanza, por mucha bravura con que sea esgrimida por el individuo, habrá de dominar a la morsa enloquecida de las finanzas internacionales”.<sup>5</sup>

En 1929, Grierson presenta “*Drifters*”, su primer film de gran aceptación que mostraba la realidad de un grupo de pescadores de la costa británica. El acento estaba puesto en el proceso industrial de la pesquería y profundizaba una mirada directa sobre su sociedad. De esta manera, Grierson se separaba aún más de la figura de Flaherty al enfocar la atención sobre los problemas de su propia sociedad. “*Drifters*” resultó revolucionaria al poner en el centro de la escena a trabajadores comunes, obreros urbanos, ignorados hasta ese momento por la cinematografía inglesa.

---

<sup>3</sup> Rabiger, Michael; Dirección de documentales; Instituto Oficial de Radio y Televisión. España; Madrid, 1989.

<sup>4</sup> Barnouw, Eric; op. cit.

<sup>5</sup> Grierson, John; artículo Postulados del Documental – Fragmento del texto publicado originalmente en tres artículos (1931 a 1934) ; Fuente de Internet: [www.documentalistas.org.ar](http://www.documentalistas.org.ar)

Contra la postura romántica adoptada por Flaherty de conocer comunidades remotas y rescatar sus vidas no civilizadas, Grierson se proponía hacer que...

“... los ojos del ciudadano se apartaran de los confines de la tierra para fijarse en su propia historia, en lo que ocurría ante sus narices, el drama de lo cotidiano”.<sup>6</sup>

En este punto radicaba el gran interés de Grierson por la cinematografía rusa. El *Cine-Verdad* de Vertov y el drama realista de Eisenstein con su carácter pro revolucionario marcaron el estilo de la obra del movimiento documental inglés. Según Michael Rabiger, Grierson afirmaba que el arte debía funcionar como un martillo y no como un espejo y atribuyó deliberadamente al cine, un carácter propagandístico.

“No tengo demasiado interés en el cine en tanto que tal... Considero al cine como una tribuna y lo utilizo como propaganda; y esto lo afirmo sin vergüenza, puesto que entre las filosofías aún mal definidas del cine las distinciones groseras son necesarias... El cine lo considero como un medio, como la escritura, pudiendo tomar varias formas y asumir diversas funciones”.<sup>7</sup>

Finalmente, rescatamos la interpretación de Grierson sobre la función del cine documental como “elaboración creativa de la realidad”<sup>8</sup>

## **- Dziga Vertov**

### **-El ojo maquinal- el Cine Ojo-**

“De todas las artes, para nosotros, la cinematografía es la más importante”. Las palabras de Lenin subrayaban el papel fundamental que cumplía el cine en el desarrollo del gobierno revolucionario ruso que necesitaba, para terminar de sepultar al régimen zarista, imponerse definitivamente en un territorio tan extenso a nivel geográfico como a nivel cultural. Con un alto grado de analfabetismo, parecía ser el cine el único medio capaz de llegar directamente a la población posibilitando una rápida comprensión del

---

<sup>6</sup> Barnouw, Eric; op. cit.

<sup>7</sup> Medrano, Adela; Un Modelo de Información Cinematográfica: El documental Inglés; A.T.E; Barcelona 1982

<sup>8</sup> Birri, en sus escritos sobre la escuela documental de Santa Fe, habla sobre la concepción del documental según John Grierson; Birri, Fernando; La escuela documental de Santa Fe; Editorial Documento del Instituto de Cinematografía de la U.N.L; Santa Fe 1964

mensaje propuesto. La necesidad imponía un cine de propaganda que reflejara la realidad soviética.

El movimiento futurista nacido en Italia a comienzos del siglo XX marcaba el compás de la época. La adoración por la máquina y el dinamismo industrial invadía también el campo de las artes. La exaltación del movimiento era un eje fundamental de esta vanguardia y las palabras de Dziga Vertov hablan claramente de esta influencia;

“Soy un ojo filmico, soy un ojo mecánico, una máquina que os muestra el mundo solamente como yo puedo verlo”.<sup>9</sup>

Vertov comenzó a ligarse con la actividad cinematográfica trabajando en la mesa de montaje del Semanario filmico del Comité de Cine de Moscú. Años después, fundó junto a dos colaboradores el *Kino-Pravda* (Cine-Verdad), un noticiario filmico que se ocupaba de mostrar el fluir de la vida desde una mirada directa y única: la del ojo cinematográfico. Un ojo mecánico que era capaz de verlo todo, incluso más allá del poder del ojo humano. Igualmente, Vertov señalaba que no alcanzaba con mostrar la vida simplemente:

“...Pero no basta con mostrar fragmentos de verdad en la pantalla, partes separadas de verdad. Esas partes deban organizarse temáticamente para que el todo también sea una verdad”.<sup>10</sup>

Paralelamente a su actividad como director del *Kino-Pravda*, Vertov realizó una tarea teórica importante al dejar documentado en manifiestos su pensamiento respecto a la función de la cinematografía.

“La historia del *Cine-ojo* fue la de una lucha implacable para modificar el curso de la actividad cinematográfica, para dar un nuevo énfasis a la película en la que no se actúa, frente a la película en la que actúan actores, para sustituir la *mise en scène* por el documento, para salir del proscenio del teatro y entrar en el campo de batalla de la vida misma”.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Barnouw, Eric; op. cit.

<sup>10</sup> Barnouw, Eric; op. cit.

<sup>11</sup> Barnouw, Eric; op. cit.



El montaje fue el eje central del trabajo del *Cine-Ojo*. Vertov afirmaba que cualquier film estaba en proceso de montaje permanentemente y en todas las etapas de su realización, desde la elección del tema, pasando por el rodaje y hasta su finalización. Al respecto reflexionó en uno de los manifiestos centrales del *Cine-Ojo*;

“Yo monto cuando elijo mi tema (al elegir uno entre los millares de temas posibles), yo monto cuando observo para mi tema (efectuar la elección útil entre las mil observaciones sobre el tema), yo monto cuando establezco el orden de paso de la película filmada sobre el tema (decidirse, entre mil asociaciones posibles de imágenes, sobre la más racional, teniendo en cuenta tanto las propiedades de los documentos filmados como los imperativos del tema en cuestión)”.<sup>12</sup>

Ya bajo el régimen de Stalin, Vertov produce *El Hombre de la Cámara* (1929), uno de sus últimos trabajos documentales que funciona como un coletazo en su carrera profesional. En este film, Vertov hace un uso deliberado del artificio y la puesta en escena, elementos que anteriormente él mismo rechazaba. Al respecto Jean Louis Comolli escribe:

“*El Hombre de la Cámara* es uno de los films menos realistas de la historia del cine, menos “documentales”, menos “filmados de improviso”. Lejos de los programas de los “Kinoks” resumidos en las presentaciones de comienzos de cada película, aquí todo o casi todo es producto de una puesta en escena, cortado, concertado, agenciado, preparado. Lo cual no impide a “lo real” (hecho que sorprende, disminuye o desborda toda narración, todo cálculo) atravesar sin inconvenientes la escena perfectamente montada”.<sup>13</sup>

En *El Hombre de la Cámara*, Vertov hace hincapié en la figura del camarógrafo que registra los acontecimientos de la vida soviética incluyendo la máquina en la misma realización: “Vemos cómo se elabora una película y al mismo tiempo vemos la película que se está haciendo”. (BARNOUW, 1998).

---

<sup>12</sup> Dziga Vertov: El “cine ojo” y el “cine verdad”; Colombres, Adolfo; Cine Antropología y Colonialismo; Ediciones Del Sol-CLACSO; Buenos Aires, 1985.

<sup>13</sup> Comolli, Jean Louis; Filmar para Ver, escritos de teoría y crítica de cine; Ediciones Simurg, Cátedra La Ferla; Buenos Aires, 2002

*El Hombre de la Cámara* es, sin lugar a dudas, un planteo revolucionario que se adelanta a su época y propone un planteo narrativo sumamente novedoso para los comienzos del siglo XX. Esta película y su trabajo anterior en los años del *Kino-Pradva* constituyen una parte fundamental de su aporte al lenguaje cinematográfico y al cine documental en particular.

## **- Los años 60 Cinèma Vèritè / la experiencia antropológica.**

### **- Jean Rouch -la cámara como agente catalizador-**

Jean Rouch fue el precursor de una corriente de cine antropológico que marcó un camino y a la vez generó fuertes controversias. En la década del 60, filmó una serie de documentales que retrataban rituales y costumbres del África negra que eran totalmente desconocidos para la “civilización” blanca y europea.

A pesar de haber realizado importantes aportes a la metodología de trabajo en los films etnográficos como el hecho de abordar una mirada global de las costumbres y rituales africanos o la inclusión y formación de técnicos indígenas que posteriormente seguirían filmando por sus propios medios, su mirada sobre África fue duramente discutida. Uno de los precursores del cine en Argelia, Renè Vautier, argumentaba “que las películas antropológicas sobre África eran films de propaganda contra un pueblo colonizado”.<sup>14</sup>

Posteriormente a sus películas etnológicas sobre rituales de tribus africanas acompañadas de un comentario de una voz en off explicativa grabada por él mismo o por algún “experto”, Rouch comenzó a experimentar un formato diferente, utilizando en la banda de audio, las palabras de los mismos protagonistas, lo cual imprimía un valor agregado al relato. Para este momento, en distintos países se trabajaba en el desarrollo de un sistema de sonido portátil que permitiera la grabación de sonido directo y la utilización de una cámara de cine más pequeña y liviana que permitiera salir a la calle con un equipo ligero y así poder mover la cámara con mayor libertad. Al respecto, Rouch comentaba sobre la acción del Cinèma Vèritè:

---

<sup>14</sup> Colombres, Adolfo; op. cit.

“...Vertov había previsto, con la llegada del film sonoro, la posibilidad de grabar en sonido sincrónico, con lo que abriría un nuevo capítulo del Cine Ojo, que se convertiría de este modo en Cine Ojo y Oído. Y esto es, efectivamente, lo que hoy estamos intentando”.<sup>15</sup>

De esta manera, Rouch toma la experiencia de Vertov y la actualiza según las pautas de un nuevo orden mundial en el que, pasadas las dos guerras mundiales, se intentaba volver la mirada sobre temáticas humanas y sociales. Es en este marco que la antropología visual toma gran relevancia en la década del 60. Rouch, sostenía que la cámara cinematográfica tenía que convertirse en un agente catalizador que contribuyera a la precipitación de una crisis que, a su vez, fuera constructora de una nueva realidad. Así, el cineasta debía actuar como un provocador de la acción. Bajo este mismo precepto, defendía el campo de acción de una antropología visual;

“Hagamos una comparación entre la antropología clásica y la antropología visual. En la primera usted toma un profesional de una prestigiosa universidad y lo envía a un lugar remoto, donde la gente no usa el lenguaje escrito. Por el solo hecho de tratarse de una investigación, los pobladores se sienten incómodos y su rutina se trastoca. Cuando el informe está completo, los antropólogos vuelven a su Universidad, escriben sus informes y posiblemente obtienen distinciones. ¿Cuál es el resultado para aquellos que fueron investigados? Ninguno; la irrupción del antropólogo no les arroja beneficios. La gente no lee el informe. Con una cámara se puede obtener un resultado más fructífero, la película puede mostrarse a la gente, que puede así discutirla y tener acceso a lo que les ha sucedido. Por malo que el film sea les permitirá reflexionar sobre sí, y les dará una oportunidad de verse desde cierta distancia.”<sup>16</sup>

*Crónica de un Verano* (1961) es la película emblemática de Rouch, realizada junto al antropólogo Edgar Morin. El objetivo era hacer un film de perfil antropológico que retratara esta vez a “la tribu parisina” creando el primer “fresco sociológico”. En este caso, se trataba de enfocar la mirada sobre la misma ciudad de París y sus habitantes con un planteo innovador entrecruzando elementos de la ficción con los del documental. Rouch y Morin deciden incluir en la realización el proceso de producción en la misma trama de la película.

---

<sup>15</sup> Jean Rouch en *¿El cine del futuro?* Colombres, Adolfo; op.cit.

<sup>16</sup>Entrevista a Jean Rouch, por Dan Georgakas, Udayan Gupta y Judy Janda en Colombres, Adolfo; op.cit.

Al comienzo de *Crónica de un Verano*, se puede observar a los realizadores dirigiendo unas entrevistas y preguntándose sobre aspectos realizativos del film. De esta manera, Rouch se despega, aún más, de una voluntad de falsa objetividad perseguida por el cine documental en sus distintas manifestaciones. Al mismo tiempo, se acerca al pensamiento de Jean Vigo (al que consideraba como uno de los padres del cine etnográfico por su *A propos de Nice* (1929), quien, al referirse al cine documental, prefería hablar de “punto de vista documentado”.<sup>17</sup>

## **- Introducción a la experiencia cinematográfica Latinoamericana**

El Nuevo Orden Mundial nacido de los desastres de la Segunda Guerra mostraba un panorama de dominación global por parte las potencias del primer mundo. Lo que en algún momento se llamó colonialismo, se había transformado ahora en una nueva forma de control político-económico: el imperialismo o neocolonialismo. A esta opresión ejercida por los estados centrales se le opuso un movimiento contra-hegemónico que reivindicaba libertades censuradas desde distintos frentes. La resistencia vietnamita y las independencias de países africanas son ejemplos que encuentran su corolario en la revolución cubana de 1959.

En este marco surge en América Latina un “cine de intervención política”<sup>18</sup> que encuentra su auge en las décadas del 60 y 70, apoyado por los antecedentes mundiales de movimientos revolucionarios a nivel político y cinematográfico. La experiencia documental inglesa con la figura de John Grierson, el cine ruso en su etapa revolucionaria, el Neorrealismo italiano, el Free Cinema y la Nouvelle Vague francesa fueron claras influencias para los nuevos lineamientos cinematográficos en Latinoamérica.

Las cinematografías nacionales de Argentina, Bolivia, Cuba, Brasil y demás países latinoamericanos, se sucedieron en medio de conflictos políticos y realidades nacionales regidas por gobiernos militares o semi democráticos que obligaron a los grupos artísticos opositores a pasar a la clandestinidad. La persecución en contra de toda manifestación que se opusiera al régimen imperialista se hizo presente en todo América

---

<sup>17</sup> Colombres, Adolfo; op.cit.

<sup>18</sup> Getino, Octavio y Velleggia, Susana; El cine de las historias de la revolución; Grupo Editorial Altamira; Buenos Aires 2002.

Latina, en un plan sostenido práctica e ideológicamente por la nueva potencia mundial, Estados Unidos.

En Cuba, apenas asumido, el gobierno revolucionario crea el Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica con el propósito de fomentar la producción de un cine contra-hegemónico en apoyo a la revolución. Esta primera experiencia marcaría el camino de muchos jóvenes cineastas latinoamericanos persuadidos de la necesidad de romper con la dominación estadounidense.

Santiago Álvarez es el documentalista más prolífico de esta etapa del cine cubano. Comenzó su carrera como director del Noticiero ICAIC para luego producir una serie de cortometrajes documentales de alto impacto político y cinematográfico entre los cuales se destacan, *Now* (1965) sobre la discriminación racial en Estados Unidos, con formato de video clip, y *L.B.J* (1968) sobre los mecanismos de violencia política ejercida por Estados Unidos.

Un aporte teórico para la reflexión sobre el cine en los países subdesarrollados es el de Julio García Espinosa con su ensayo más conocido, *Por un Cine Imperfecto* (1970) en el que expresaba los fundamentos de la necesidad de un nuevo cine que ya no se rige por los patrones del “buen gusto” y en el cual lo que importa no es la calidad de un purismo técnico ni la realización personal del artista, sino el contenido y la realización del artista como un revolucionario, enmarcado en un proceso colectivo.

En Brasil, se desarrollaba el *Cinema Novo* de la mano de Nelson Pareyra dos Santos con *Vidas Secas* (1963) y Glauber Rocha con *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964). Este movimiento buscaba ser una alternativa al cine de “efecto fácil” como lo definía Glauber Rocha refiriéndose al cine-espectáculo. Éste, sintetizó su pensamiento en *La estética de la Violencia*, un documento que tuvo gran repercusión entre los intelectuales y cineastas latinoamericanos;

“Podemos definir nuestra cultura como una cultura del hambre. Ahí radica la trágica originalidad del Cinema Novo frente a la cinematografía del mundo entero: nuestra originalidad es nuestra hambre, de la que proceden todas nuestras miserias. La expresión cultural auténtica del hambre es la violencia. La estética de la violencia es revolucionaria, no primitiva. En esta fase, incluso el colonizador deberá prestar atención al colonizado. Sin embargo, esa violencia no es dictada

por el odio, sino por el amor, por un amor de la acción,  
del cambio.”<sup>19</sup>

En Bolivia, el desarrollo de un proyecto cinematográfico tuvo estrecha relación con el proceso revolucionario de 1952 que llevó al poder al Movimiento Nacionalista Revolucionario. Este gobierno llevó adelante políticas de nacionalización de la minería, otorgamiento de derechos civiles a la población indígena, fortalecimiento de sindicatos de trabajadores y en ese marco creó, en 1953, el Instituto Cinematográfico Boliviano.

El documental tuvo vital importancia en el cine boliviano de esta etapa revolucionaria. Jorge Sanjinés es uno de sus mayores exponentes. Su primer largometraje fue la película *Ukamau* (1966), film que dio nombre a un grupo de realizadores que luego produjeron *Sangre de Cóndor* (1969) sobre la acción criminal de un centro de maternidad montado por norteamericanos con el fin de esterilizar a mujeres campesinas que trabajaban en la zonas rurales de Bolivia.

Uno de los aportes más importantes de Jorge Sanjinés es esta lucha contra la opresión y la violencia practicada por la cultura blanca para con los pueblos aborígenes bolivianos.

En la realidad del nacimiento de un nuevo cine latinoamericano, Argentina jugó un papel clave con el aporte de realizadores del documental que llegaron para hacer oír sus voces y luchar por una renovación política, económica y cultural.

## **- Una experiencia Latinoamericana: El documental en Argentina**

### **- Fernando Birri**

#### **-“Por un cine nacional, realista, crítico y popular”-**

“...Ponerse frente a la realidad con una cámara y documentarla, documentar el subdesarrollo. El cine que se haga cómplice de ese subdesarrollo, es subcine”.<sup>20</sup>

A mediados de la década del 50 nace, de la mano de Birri, la idea de fundar la primera escuela de cine documental en medio de una cinematografía nacional que no daba

---

<sup>19</sup> Glauber Rocha en Getino y Vellegia; op. cit.

<sup>20</sup> Birri, Fernando; La escuela documental de Santa Fe; Editorial Documento del Instituto de Cinematografía de la U.N.L; Santa Fe 1964

cuenta de la problemática latinoamericana y que basaba sus argumentos en una irrealidad manifiesta respondiendo directamente a los intereses de la cultura dominante. En este marco surge la Escuela Documental de Santa Fe, que propone una formación federal para el nacimiento de un nuevo cine latinoamericano.

“Esta idea nace en medio de una cinematografía en desintegración, cultural e industrial. Y nace para afirmar un objetivo y un método. Este objetivo era una cinematografía realista. Este método, una formación teórico-práctica”.<sup>21</sup>

Birri, desde joven impulsor y practicante de la poesía, completó sus estudios de cine en el *Centro Experimentale di Cinematografia* en Roma donde tuvo estrecho contacto con el movimiento neorrealista italiano, promotor de un vuelco hacia temáticas sociales, con una estética realista despojada de formalismos academicistas, construyendo un cine en la frontera del documental con la ficción.

De regreso a Argentina, Birri trabaja en el desarrollo de un Instituto de Cinematografía que comienza a funcionar como un órgano de la Universidad Nacional del Litoral. La propuesta era tomar la experiencia del Neorrealismo italiano para aplicar su filosofía dentro de la problemática de la realidad latinoamericana. No se trataba de copiar un estilo europeo sino de encontrar una estética propia que pudiera dar cuenta de propias necesidades y propias denuncias en el desarrollo “de una experiencia contra el subdesarrollo cinematográfico en Latinoamérica” (BIRRI, 1964)

“La función revolucionaria del documental social en Latinoamérica es dar una visión realista de su pueblo”.<sup>22</sup>

Paralelamente, en Brasil, Glauber Rocha se alinea en esta misma posición con respecto al cine brasileño;

“Nosotros no queremos ser Eisenstein, Rosellini, Bergman, Fellini, Ford, nadie, nuestro cine es nuevo porque el hombre brasileño es nuevo y la problemática de Brasil es nueva y nuestra luz es nueva, por esto

---

<sup>21</sup> Birri, Fernando; op. cit.

<sup>22</sup> Birri, Fernando; op. cit.

nuestras películas ya nacen diferentes de los cines de Europa”.<sup>23</sup>

La dificultad económica para emprender simultáneos proyectos cinematográficos hacía del fotodocumental, una técnica que se adecuaba perfectamente a la necesidad de trabajar en una ejercitación teórico-práctica intensiva a bajo costo.

Así, el fotodocumental se convirtió en el eje del trabajo de los comienzos de la Escuela Documental de Santa Fe. Esta metodología tenía una doble función; como realización en si misma, proponiendo una visión de un aspecto de la realidad, y también, como una libreta de apuntes para futuras películas documentales en el caso de que el proyecto se continuara en una producción cinematográfica posterior.

Los fotodocumentales realizados en la escuela de Santa Fe, reflejaron una urgencia por retratar temas sociales con un carácter de fuerte denuncia;

“... nos preguntarán porqué no hemos hecho por ejemplo el convento de San Francisco, en el sur de la ciudad, o los jacarandás del norte... Podemos contestarles que la técnica del fotodocumental, en principio, no excluye una posibilidad similar, pero que nos comprendan en nuestra urgencia por poner esta técnica al servicio de preocupaciones mucho más inmediatas...”.<sup>24</sup>

Para entonces nace *Tire dié* (1960), la primera “encuesta social filmada”, en una primera instancia como un fotodocumental y luego desarrollado como mediodmetraje, en lo que fue la primera realización fílmica de la Escuela Documental de Santa Fe. *Tire dié*, dirigida por Fernando Birri y realizada por un equipo técnico de más de 80 alumnos y profesores durante tres años consecutivos, relataba la historia de un grupo de chicos marginales de la ciudad de Santa Fe que acudían a las vías del tren, para esperar una moneda de los pasajeros. A través de entrevistas se denunciaba la situación de abandono social a la que estos chicos eran sometidos.

La presentación de *Tire dié* despertó un gran interés y reunió a más de 4.000 espectadores, procedentes de distintos sectores sociales, de los cuales muchos nunca habían tenido contacto con un ámbito universitario.

---

<sup>23</sup> Getino, Octavio y Velleggia, Susana; op. cit.

<sup>24</sup> Birri, Fernando; op. cit.



“Siempre hemos sostenido que el film debe empezar en la realidad y terminar en la realidad. Con esto queremos decir que apoyándose como punto de partida en la realidad que nos rodea, el film se cumple – después de un complejo proceso de elaboración – sólo al proyectarse frente a la realidad de los espectadores reunidos frente a una pantalla, para mejorarlos con respecto a lo que eran antes que entraran a ver ese film”<sup>25</sup>

Así como el grupo aseguró que ningún espectador debería ser el mismo después de ver sus películas, también afirmó que ningún realizador latinoamericano debería ser el mismo después de realizar un film.

Birri sostenía que la necesidad latinoamericana imponía abocarse en una “teoría y praxis de una poética de transformación de la realidad”.<sup>26</sup> *Tire dié* funcionó decididamente en este sentido, dando una visión cruda y despojada del subdesarrollo latinoamericano. Fue una realización terminada bajo las dificultades de una producción independiente de bajo presupuesto. Pero siempre se pensó en términos positivos de manera de convertir esta dificultad en un arma expresiva.

“Las limitaciones técnicas de toda índole, para nosotros, cinematografistas latinoamericanos, deben transformarse en nuevas soluciones expresivas, si no queremos correr el riesgo de quedar paralizados por ellas”.<sup>27</sup>

Después de *Tire dié*, Birri deja la dirección de la Escuela de Santa Fe por presiones gubernamentales pero continúa trabajando en relación con la escuela. En 1961 se filma *Los Inundados* (1961), primer film argumental de la Escuela de Santa Fe que se constituye como film-manifiesto de la institución. *Los Inundados* rompe con los cánones temáticos de los films narrativos nacionales producidos hasta el momento e investiga límites entre el documental y la ficción. *Los Inundados* también encuentra su génesis en un fotodocumental realizado por estudiantes de la escuela, para luego desarrollarse como proyecto filmico colectivo. El libro cinematográfico es una adaptación de un cuento de Mateo Booz, escritor santafesino, que cuenta las vicisitudes de una familia que padece una de las repetidas inundaciones en la provincia de Santa Fe.

---

<sup>25</sup> Birri, Fernando; op. cit.

<sup>26</sup> Filmoteca Española, “Fernando Birri”; Ediciones Cátedra; Madrid, 1996.

<sup>27</sup> Birri, Fernando; Fuente de Internet: [www.otrocampo.com](http://www.otrocampo.com)

En clave de sátira, se muestran las promesas incumplidas del gobierno de turno y las estrategias de cada sector social para sacar ventaja de la situación.

La etapa final de la obra de Fernando Birri está marcada por la fundación y dirección de la Escuela Internacional de Cine y TV de Tres Mundos, en Cuba. Este proyecto fue realizado junto a otros pensadores latinoamericanos con el objetivo de ampliar el horizonte del Cine Latinoamericano.

La absoluta vigencia de la obra de Birri sobre todo al pensar en *Tire Dié* y *Los Inundados* es admirable y desgarradora al mismo tiempo, al comprobar que la realidad de la miseria y el subdesarrollo en América Latina es aún la misma e incluso mayor.

### **- Cine Liberación**

#### **- Getino y Solanas – la politización del arte y de la vida-**

El contexto internacional marcado por la revolución cubana y la lucha expansionista del imperialismo estadounidense sumado a la experiencia de la Escuela Documental de Santa Fe con la obra de Fernando Birri en Argentina y las ideas de Glauber Rocha formuladas como “*La Estética de la Violencia*”, en Brasil, crean las condiciones de gestación, del grupo *Cine Liberación* conducido por Fernando Solanas y Octavio Getino. Con la presentación internacional de su primer largometraje documental *La Hora de los Hornos*<sup>28</sup> (1968) en Pesaro, Italia, se da comienzo a una intensa actividad cinematográfica-política tanto a nivel práctico como teórico en el marco del que se convertiría en el principal colectivo de cine político argentino de las décadas el 60 y 70. La intención era poder “utilizar el cine como un arma política y cultural”<sup>29</sup> con el objetivo central de romper con la dominación cultural, económica y política ejercida por la cultura dominante en detrimento de la cultura nacional. La acción cinematográfica debía constituirse en un acto de liberación de la dependencia neocolonial;

“El pueblo de un país neocolonizado como el nuestro no es dueño de la tierra que pisa ni de las ideas que lo envuelven; no es suya la cultura dominante, al

---

<sup>28</sup> El título “La hora de los hornos” es tomado de un poema del intelectual cubano José Martí sobre el proceso independentista en Cuba. “Es la hora de los hornos y no ha de verse más que la luz” José Martí

<sup>29</sup> ALLEN, Robert y GOMERY, Douglas en *La exhibición del cine militante*; Mestman, Mariano; Fuente de Internet; [www.otrocampo.com](http://www.otrocampo.com)

contrario, la padece. Sólo posee su conciencia nacional, su capacidad de subversión. La rebelión es su mayor manifestación de cultura. El único papel válido que cabe al intelectual, al artista, es su incorporación a esa rebelión, testimoniándola y profundizándola”.<sup>30</sup>

A pesar de la obra esclarecedora de Fernando Birri, la mayor parte de la cinematografía argentina de la década del 60 seguía presentando un alejamiento con respecto a los problemas del subdesarrollo latinoamericano y se distanciaba de la realidad proponiendo argumentos evasivos en sintonía con patrones extranjeros que fomentaban un cine-espectáculo sin dar lugar a la reflexión ni a la participación del espectador. *Cine Liberación* se propuso organizarse para formar una red de contra-información, una red clandestina que operara con libertad respecto de las exigencias del gobierno de la dictadura militar autodenominada "Revolución Argentina" (1966-1973).

“La descolonización del cineasta y del cine deben ser hechos simultáneos en la medida en que uno y otro aporten a la descolonización colectiva (...) .El cineasta se siente por primera vez libre. Dentro del sistema, descubre, no cabe nada; al margen y contra el sistema cabe todo, porque todo está por hacerlo.”<sup>31</sup>

Para el grupo, el eje de acción era la liberación política y por ello entendían que el cineasta antes que un artista, debía ser un político que concibiera su obra como un acto de militancia dando lugar a una “politización del arte y de la vida”<sup>32</sup>

“Nuestro compromiso como hombres de cine y como individuos de un país dependiente no es ni con la cultura universal ni con el arte, ni con el hombre en abstracto; es ante todo con la liberación de nuestra patria, con la liberación del hombre argentino y latinoamericano”.<sup>33</sup>

Cine Liberación tuvo una alineación política con los sectores sindicales del peronismo de izquierda con los que se abocó a una tarea de difusión de sus películas en centros barriales, organizaciones sindicales y reuniones políticas, en las cuales se discutían los

---

<sup>30</sup> Getino y Solanas en *El Tercer Cine*; Getino, Octavio y Velleggia, Susana; op. cit.

<sup>31</sup> Getino y Solanas en *El Tercer Cine*; Getino, Octavio y Velleggia, Susana; op. cit.

<sup>32</sup> Getino y Solanas en *El Tercer Cine*; Getino, Octavio y Velleggia, Susana; op. cit.

<sup>33</sup> Getino y Solanas en *El Cine del proceso, Estética de la Muerte*; Wolf, Sergio; apunte de cátedra Cine y TV Argentina y Latinoamericana, UNC; 2002

contenidos del film y su proyección política inmediata. La tarea de difusión clandestina de películas y escritos de Cine Liberación fue un punto determinante sobre el cual giraba toda su experiencia, entendida como un cine de causas, con el objetivo de promover la acción y la formación de conciencia del espectador.

"Lo que define a un filme como militante y revolucionario no son solamente la ideología ni los propósitos de su productor o su realizador, ni aún siquiera la correspondencia existente entre las ideas que se expresan en el filme y una teoría revolucionaria válida en determinados contextos, sino la propia práctica del filme con su destinatario concreto: aquello que el filme desencadena como cosa recuperable en determinado ámbito histórico para el proceso de liberación".<sup>34</sup>

De esta manera, el film ya no podía ser evaluado separadamente de la relación que establecía con sus espectadores y específicamente sus logros concretos en la práctica política.

En uno de sus postulados teóricos más importantes, "*Hacia un Tercer Cine*", el grupo *Cine Liberación* elaboró teóricamente el camino hacia un Tercer Cine, de ruptura y descolonización cultural. Este cine debía construirse a través de un compromiso político y una actitud de superación del primer y segundo cine.

El *Primer Cine* era entendido como la manifestación cinematográfica de la cultura dominante, un cine de imitación de los modelos hollywoodenses. Este tipo de cine era el que dominaba la industria con meros fines comerciales fomentando un público pasivo y una despolitización de la cultura dominada que generaba un espectador concebido como un anónimo-consumidor.

El *Segundo Cine* estaba emparentado con el cine de autor y suponía un avance con respecto al *Primer Cine* ya que introducía "una visión no estandarizada de la vida"<sup>35</sup>, además de generar aportes al lenguaje cinematográfico dando cuenta de una búsqueda por parte de distintos autores. Sin embargo, *Cine Liberación* también rechaza al *Segundo Cine* al advertir que "éste mantiene un punto en común con el primero consistente en que ambos son cines de efectos y no de causas".<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> Getino, Octavio y Velleggia, Susana; op. cit.

<sup>35</sup> Getino, Octavio y Velleggia, Susana; op. cit.

<sup>36</sup> Getino, Octavio y Velleggia, Susana; op. cit.

Jean-Luc Godard, a mediados de la década del 60 reflexionaba sobre el peligro que corría el cine de autor o *Segundo Cine* (para *Cine Liberación*) que ante la voluntad de crear condiciones productivas propias en competencia con las del modelo dominante, corriera el riesgo de “quedar atrapado en el interior de la fortaleza al intentar conquistarla”.<sup>37</sup>

El *Tercer Cine* estaba destinado a realizar una tarea de destrucción-construcción. Destrucción de las condiciones y estructuras que regulaban el mercado cinematográfico establecido por el cine dominante estadounidense, y construcción de un camino revolucionario al convertir al cine en un “arma para la lucha”<sup>38</sup>.

“(…) Se acabó la contemplación estética porque la estética se disuelve en la vida social (…)”<sup>39</sup>

El tercer cine es el que “...abordando la lucha por la liberación nacional, la incomunicación, la relación amorosa o cualquier tema que enfoque, lo haga con profundidad, con una visión absolutamente libre y no condicionada. Un cine realizado con la misma libertad de quien empuña una lapicera y escribe. Cine adversario de cuanta ley venga a coartar su existencia”<sup>40</sup>

Dentro del Tercer Cine, se establece la categoría de Cine Militante entendido como aquel que se compromete directamente con una determinada rama política y se asume plenamente como instrumento y apoyatura de la misma.

En este sentido, *La Hora de los Hornos* es el ejemplo más contundente del grupo. Con tono revolucionario, la película ofrece una visión de la América Latina neocolonizada y de las luchas obreras opositoras al sistema, haciendo un alegato firme a la organización de la resistencia y la necesidad de cambio social. Por medio de intertítulos de gran tamaño se refuerzan las ideas expuestas en las distintas escenas con didascalias como “El imperialismo aspira a exterminar los pueblos de América Latina” o “Latinoamérica = La Patria Grande, El Continente Inconcluso”. Durante todo el film se citan ideas de intelectuales de izquierda como las de José Martí o John William Cooke quien sostenía que el peronismo debía transformarse en un movimiento auténticamente revolucionario en lo social. También hay citas a pasajes de *Tire Dié* de Fernando Birri entendido como

---

<sup>37</sup> Jean-Luc Godard en, Getino, Octavio y Velleggia, Susana; op. cit.

<sup>38</sup> Getino y Solanas en, Getino, Octavio y Velleggia, Susana; op. cit.

<sup>39</sup> Getino y Solanas en, Getino, Octavio y Velleggia, Susana; op. cit.

<sup>40</sup> Getino y Solanas en, Getino, Octavio y Velleggia, Susana; op. cit.

el padre del cine de testimonio social latinoamericano y fragmentos de *El Cielo y la Tierra* de Joris Ivens, realizador holandés considerado como el pionero del cine político a nivel mundial.

*La Hora de los Hornos* se divide en tres partes. La primera esta dedicada "al Che Guevara y a todos los patriotas que cayeron por la liberación de indoamérica", la segunda "al proletariado peronista, forjador de la conciencia nacional de los argentinos y la última "al hombre nuevo que nace en esta guerra de liberación".

La distribución de *La Hora de los Hornos* se realizó por medio de una red clandestina de centros sindicales, organizaciones barriales y centros culturales. El objetivo era generar debates que movilizaran al espectador, sacándolo del lugar pasivo y descomprometido al que lo había acostumbrado el cine industrial en particular y todos los discursos culturales dominantes del momento en general.

La coyuntura definía la necesidad práctica políticamente. Por este motivo es que en muchas oportunidades se proyectaban distintas partes de *La Hora de los Hornos* dependiendo del sector social que asistía a la presentación. También se interrumpía la proyección para detenerse a debatir un tema específico y posteriormente se continuaba con el visionado. Estas formas alternativas de difusión revelan la vital importancia de esta etapa que se consideraba como el eje central de la acción del cine militante.

### **- Raymundo Gleyzer** **-Cine de la base – El cine militante-**

"Nosotros no hacemos films para morir, sino para vivir, para vivir mejor. Y si se nos va la vida en ello, vendrán otros que continuaran..."<sup>41</sup>

Raymundo Gleyzer es quizás el realizador argentino más importante del cine político junto a Fernando Solanas a pesar de la persecución ideológica que lo obligó a mantenerse en la clandestinidad durante la mayor parte de su producción cinematográfica y a la escasa difusión de sus películas durante la restauración democrática y la actualidad. Raymundo Gleyzer defendió una posición que generó fuertes controversias al situarse en contra, tanto de las políticas imperialistas como de los postulados de las distintas ramas del peronismo. La sucesión de gobiernos de facto y

---

<sup>41</sup> Raymundo Gleyzer en; Peña Fernando; El Cine Quema; Ediciones La Flor; Buenos Aires, 2000.

democracias militarizadas desde el año 1966 persiguieron la acción de este realizador apostado en las filas del PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores) a través de su intervención en la FATRAC (Frente Argentino de Trabajadores de la Cultura). Este hecho también generó el rechazo de los militantes del peronismo revolucionario y entre ellos, del grupo *Cine Liberación* que si bien compartía el fin antiimperialista, no lo concebía sin el apoyo ciego a Juan D. Perón.

Raymundo tuvo distintas etapas en su carrera que terminó drásticamente con su secuestro en mayo de 1976 y posterior desaparición física perpetrada por el gobierno militar del llamado “proceso de reorganización nacional”.

Su primer período se caracteriza por la realización de producciones de carácter informativo para la televisión argentina y trabajos etnográficos compartidos con Jorge Prelorán. *Quilino, Ocurrido en Hualfín* y *Ceramiqueros de Taslasierra* son los films más importantes en esta etapa, que dan cuenta de un encuentro del cineasta con realidades de pueblos del interior atravesados por la pobreza y la marginación. La relación con Prelorán no dejó de generar fisuras entre los dos realizadores dada la voluntad de Gleyzer de enfocar las temáticas desde una crítica a las políticas de la marginación y la negación de Prelorán a entrometerse en un cine político del cual temía no poder escapar en sus futuras realizaciones.

En la madurez de su carrera cinematográfica, su compromiso político se distanció de la posición del grupo *Cine Liberación* ya que Gleyzer nunca consideró a Perón como un referente válido en su lucha.

En una carta al cineclubista mexicano Carlos de Hoyos, Gleyzer se manifestaba con respecto a esta distancia:

“Getino y Solanas, desde su óptica peronista, niegan en los hechos la lucha de clases en Argentina. Y solo sacan a relucir su papel de brazo cinematográfico de Perón, que, como tal vez tú no sepas, es un viejo decrépito que desde Madrid imparte las más diversas y contradictorias órdenes a sus seguidores (el 70% de la población). El hecho de que Getino y Solanas apuntalen la “estrategia” de Perón, con su política pendular, no es sino una evidencia más de la poca confianza que tienen en la fortaleza del proletariado argentino y su capacidad de crear (...)”.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Raymundo Gleyzer en; Peña Fernando; op. cit.

Pero, a pesar de esta diferencia, el objetivo central de liberación del régimen capitalista era compartido con *Cine Liberación* y otras organizaciones de izquierda. En lo particular, Raymundo entendía que el cine debía ser usado como “un arma de contra-información”<sup>43</sup> para llegar a las bases del pueblo en el camino de su lucha por la toma del poder.

En su juventud, Gleyzer trabajó como fotógrafo para luego ingresar a la escuela de Cine de la Plata que se encontraba en su etapa de formación, en el año 1962. Ya desde el comienzo de sus trabajos universitarios, se comprometió fuertemente con la problemática latinoamericana, realizando parte de su producción documental en países como Brasil y México. En este último filmó “*México, la revolución congelada*” (1970) junto a Juana Sapire y Humberto Ríos, sobre la realidad sociopolítica mexicana de los años 70 abordando la historia de la revolución mexicana de 1910 y su falta de sostén ideológico para consolidarse luego de la victoria, “*México...*” es “la historia de una revolución sin ideología”<sup>44</sup>.

La urgencia de su cine, al igual que otros movimientos latinoamericanos y argentinos, lo llevó a dejar en un segundo plano las discusiones formales sobre el lenguaje cinematográfico y abocarse a la producción de un cine militante que sólo cerraba su círculo de producción al abrir el debate y provocar discusiones tendientes a la transformación revolucionaria de la vida social.

*Los Traidores* (1973) se introduce en la realidad de la burocracia sindical argentina, denunciando las maniobras corruptas de la dirigencia gremial peronista que, luego de alcanzar el mando en los gremios, traiciona al pueblo en una ambición de obtener mayor poder y mayor capital económico olvidándose y traicionando las necesidades y las luchas populares.

Con *Los Traidores*, Gleyzer incursiona en la ficción al encontrar dificultoso el camino del documental para retratar esta realidad que cuenta con pocos documentos filmicos, y por otra parte, considerar que el gran público está acostumbrado al relato ficcional y que un documental podía tener eficacia en discursos breves pero no en largometrajes, en los cuales el exceso de información podría dispersar la atención de los espectadores. La propuesta era elaborar un discurso sencillo, con estructuras narrativas clásicas que permitan el acceso de la base popular al film.

---

<sup>43</sup> Raymundo Gleyzer en; Peña Fernando; op. cit.

<sup>44</sup> Raymundo Gleyzer en; Peña Fernando; op. cit.



El rodaje de *Los Traidores* se desarrolló en la clandestinidad debido a la censura imperante y se estrenó en el festival de Pesaro, Italia en 1973 de la misma manera que lo había hecho años antes *La Hora de los Hornos*.

Para esta fecha Gleyzer ya señalaba la necesidad de afrontar la lucha cinematográfica enmarcada dentro de una organización política que pudiera hacer frente al sistema opresor.

“(…) Solos –ya sea individualmente o en grupo- y desligados de la tarea concreta de la toma del poder, somos incluso un elemento fácilmente digerible por la burguesía, que acecha con su metodología capitalista para recuperarnos. Y le queda lugar aún para nosotros. Es cuestión de elegir: estar jodidos con el pueblo o hacer un trabajo completamente inefectivo”.<sup>45</sup>

Paralelamente al rodaje de *Los Traidores*, Gleyzer filmó *Ni olvido ni perdón* (1972), un cortometraje documental que aportaba la contracara de la versión oficial sobre la masacre de Trelew, en la que 16 presos políticos fueron fusilados por fuerzas militares del gobierno de Lanusse, luego de ser atrapados en un intento de fuga. La realización fue el fruto de una necesidad urgente de esclarecer la masacre y se completó rápidamente a pocos días de ocurridos los fusilamientos.

En 1973 se crea *Cine de la Base*, una organización dirigida por Gleyzer que nuclea a un grupo de realizadores y tiene la finalidad de continuar y dar mayor impulso la tarea de difusión y creación de circuitos clandestinos alternativos iniciada tiempo atrás sin una sistematización. De esta manera se crearon centros de *Cine de la Base* en algunas ciudades del interior del país y se generó un circuito de distribución para *Los Traidores* que ya estaba terminada. Nerio Barberis (compañero de Raymundo), en el libro de Fernando Peña, *El Cine Quema*, dice que una vez que *Los Traidores* estaba terminada, Raymundo no tenía ningún interés en que la película se diera en una sala ya que la película tenía que llegar a la base popular y la base no iba al cine. Entonces, la película debía circular por villas, sindicatos y demás organizaciones populares.

Para estos años, muchos intelectuales y artistas de izquierda ya habían optado por el exilio ante una represión que se hacía cada vez más violenta e impune. Raymundo siempre pensó que debía continuar su lucha desde dentro y finalmente no abandonó su

---

<sup>45</sup> Raymundo Gleyzer en; Peña Fernando; op. cit.

militancia política en un momento en el que la Triple A reprimía y asesinaba deliberadamente en el marco del gobierno “democrático” de María Estela Martínez de Perón.

Dos meses después de la instauración del golpe militar del 24 de marzo de 1976, Raymundo Gleyzer fue desaparecido por las fuerzas armadas. Cientos de reclamos de sus familiares y de organismos internacionales que pedían por su liberación, nunca obtuvieron respuesta.

### **- Jorge Prelorán -El Documento humano-**

Jorge Prelorán es el cineasta argentino más importante de la rama del documental de perfil etnográfico, aunque él prefiere catalogar sus films como “documentos humanos” más que como cine etnográfico o antropología visual ya que no busca una aproximación objetiva a las realidades que retrata sino más bien una visión subjetiva en la que predominan la emoción y la relación humana con sus personajes.

“En cuanto si el cine que hago puede catalogarse como etnográfico, debo advertir que no. No soy etnólogo, ni sociólogo ni antropólogo. Realizo mis trabajos a la inversa de un científico. Entro en contacto con uno, dos o tres individuos y trato de sumergirme en sus problemas y con estos problemas se forma el universo de estas personas, de vidas similares y diferentes a las nuestras. En general, los trabajos antropológicos son racistas, por dos razones: 1) porque la antropología empezó siendo una ciencia racista, para tratar de controlar a los dominados; y 2) porque los antropólogos son gente sofisticada, muy culta, en el sentido urbano de la civilización. Van y miran, ¿qué les llama la atención? Las cosas y hechos distintos.”<sup>46</sup>

Así, se aprecia como el cine de Prelorán “opera a la inversa del análisis etnográfico, antropológico o científico, que se mueve en la esfera del estudio de las culturas y las costumbres en general”<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> Prelorán habla de Prelorán en; Colombes, Adolfo; op. cit.

<sup>47</sup> Prelorán habla de Prelorán en; Colombré, Adolfo; op. cit.

El primer ejemplo de esta forma de trabajo es *Hermógenes Cayo* (1975), el film más importante de toda su obra, un documental basado en la vida de un indio imaginero del altiplano jujeño. Lo novedoso de este tratamiento es la forma de construcción de la trama por la relación de la banda sonora y la banda de imágenes.

“El estilo de cine que hago resulta de las limitaciones de mi equipo, que no me permite grabar y filmar a la vez, Por lo tanto, no puedo grabar diálogos, y la cuerda de mi cámara me limita a tomas de 20 segundos. Pero lo fundamental de la primera etapa de mi trabajo consiste en grabar mucho, durante varias veces al año. Luego filmo de a ratos siguiendo la estructura que me dicta lo grabado.”<sup>48</sup>

Los límites que le impone su equipo se conviertan en herramientas expresivas fundamentales, la voz de Hermógenes narra en primera persona los avatares de su realidad, sus preocupaciones y sus problemas. Se suprime el relato externo de un locutor ajeno a la realidad de personaje.

Adolfo Colombres, en el prólogo de *Cine, Antropología y Colonialismo*, apunta al respecto;

“Decía Galeano que hacemos todo lo posible para que el pueblo no sea sordo, pero que actuamos como si fuera mudo. Hablamos por él y llamamos a eso cultura popular, sin darnos cuenta que no es más que paternalismo estético y político, usurpación populista de la palabra, que sigue dejando al oprimido en el silencio y fuera de la acción, y por lo tanto también fuera de la historia, en la que sólo podrá entrar como “objeto liberado”. Pero no hay nada en verdad más revolucionario que dar la palabra al colonizado, al explotado, para que nos muestre su realidad tal cual es, con todas las grandezas y miserias de su humanidad, sin deformaciones interesadas en ilustrar otros postulados”.<sup>49</sup>

A lo largo de su carrera, Prelorán realizó más de 50 documentales que muestran el costado menos conocido de argentina, realidades aborígenes, familias de vidas solitarias y entornos aislados de la civilización. Siempre se postuló a favor de los marginados y

---

<sup>48</sup> Prelorán habla de Prelorán en; Colombres, Adolfo; op. cit.

<sup>49</sup> Colombres, Adolfo; op. cit.

“de los que no tienen voz”, para que ellos puedan expresarse a través de canales a los cuales no tienen acceso fuera de la civilización.

“El estilo de mi segunda etapa cinematográfica puede definirse por eso: “ponerme al servicio de ellos”. Les facilito el micrófono para que se expresen.<sup>50</sup>

“Lo importante pasa por el hecho de prestar voz e imagen a los que no la poseen”<sup>51</sup>

Hay en estas declaraciones, un vicio de una actitud etnocéntrica que, según pensamos, no coincide plenamente con la propuesta de su filmografía pero que igualmente marca un resabio de viejas prácticas discriminatorias tan comunes en la historia del cine antropológico.

Jean Louis Comolli se distancia del pensamiento de Colombres y Galeano y opina al respecto;

“Temo, por ejemplo, que los cineastas que se dicen y se ponen en posición de “dar” –sobre todo documentalistas, es verdad; y especialmente aquellos que, de corazón, se proponen “dar la palabra a los que no la tienen”, no hagan otra cosa que reiterar el lugar del amo, el gesto del poder. Porque no se trata de “dar” sino de tomar y ser tomado, se trata siempre de violencia: no de restituir a algún desposeído de lo que yo posea decidiendo que a él le falta, sino de construir con él una relación de fuerzas en la cual, seguramente, corro el riesgo de resultar tan desprovisto como él”.<sup>52</sup>

Encontramos acertadas los argumentos de Comolli sobre la relación que debería establecerse entre realizador y sujeto pero pensamos que hay que evaluar el pensamiento de Prelorán en el marco del contexto de su obra y el aporte determinante que ésta significa para la cinematografía argentina y latinoamericana.

---

<sup>50</sup> Prelorán habla de Prelorán en; Colombres, Adolfo; op. cit.

<sup>51</sup> Prelorán habla de Prelorán en; Colombres, Adolfo; op. cit.

<sup>52</sup> Comolli, Jean Louis; *Filmar para Ver*, escritos de teoría y crítica de cine; Ediciones Simurg, Cátedra La Ferla; Buenos Aires, 2002

## **- Reflexiones finales / La experiencia de producción**

A mediados de 2004 surge la idea de filmar un documental en la zona de Iruya como nuestro trabajo de tesis de licenciatura. La motivación nace de la experiencia de uno de los integrantes del grupo de conocer Iruya a mediados de 2001 y del interés de ambos en comenzar con un proyecto documental en una zona de población aborigen.

Distintas ideas comenzaron a recorrer caminos que nos llevaron a pensar en un documental sobre las características de una feria que se lleva a cabo en Iruya, una vez por mes, con motivo del día de cobro de los jubilados que llegan desde localidades cercanas (y no tanto) a Iruya. Como describimos en la introducción de este trabajo, esta zona del noroeste salteño, se caracteriza por su geografía montañosa de altura que esconde numerosas poblaciones de origen indígena. En la actualidad, Iruya se ha transformado en una ciudad que mira más a Salta Capital y a San Salvador de Jujuy que hacia adentro de su propio departamento, fruto de un proceso de urbanización que comenzó en 1980 acompañado de un crecimiento turístico de relevancia nacional.

En noviembre de 2004 hicimos el primer viaje a Iruya con el objetivo de comenzar a observar y a confirmar posibles líneas de trabajo con respecto a nuestro tema, que tenía como eje central a la feria antes mencionada. Llegados a Iruya, esperamos el momento de la concentración que sería al día siguiente a nuestra llegada. Finalmente pudimos ver, a la madrugada, el inicio de los preparativos de los puesteros y el desarrollo de la feria durante todo el día. Estábamos dispuestos a observar e interactuar con el fin de poder esquematizar la información y contrastarla con nuestras expectativas. El resultado fue inapelable: la feria de Iruya no revestía para nosotros el interés que habíamos presupuestado y la idea inicial de trabajar un guión basado en los recorridos de distintos jubilados de localidades del interior de Iruya, hacia la feria y su posterior regreso, se desmoronó dando paso a la segunda opción de nuestro “viaje de bautismo” que significaba contactar a Mariana Quiroga, una profesional salteña que trabaja en la zona coordinando un programa del PSA (Programa Social Agropecuario) y que en ese momento se encontraba en Iruya. La conexión venía por parte de Luis Hocsman, un antropólogo al que habíamos conocido en Córdoba cuyo trabajo doctoral en antropología se había centrado en el estudio comparativo de dos poblaciones campesinas del departamento Iruya: Colanzulí y San Isidro. Fue así como llegamos junto a Mariana Quiroga y su grupo de trabajo a San Isidro. En el trayecto pudimos

apreciar la inmensidad del paisaje y recordar valles, montañas y senderos conocidos en el primer viaje en 2001. Una camioneta nos llevó desde Iruya a San Isidro ya que aún estaba marcada la huella para vehículos que acompaña el lecho del río y que se borra con las primeras lluvias a fines de noviembre o comienzos de diciembre de cada año. Todas nuestras referencias del lugar eran que San Isidro se caracterizaba por ser una comunidad de tejedores y algunas impresiones surgidas de la lectura del trabajo de Luis Hocsman. De todas maneras, nuestro interés por conocer y comenzar con una experiencia de producción se iba apuntalando con el paso de los días.

En San Isidro conocimos a Herminio Mamani, el vicepresidente de la comisión directiva de la Finca El Potrero, división política de gobierno aborígen que nuclea a varias comunidades incluida San Isidro. Compartimos con Herminio nuestra idea de filmar un documental y con su visto bueno, quedamos en regresar en un tiempo de un mes aproximadamente, en lo que sería nuestro segundo viaje.

Una vez en Córdoba, reformulamos el proyecto de acuerdo a las nuevas ideas surgidas del primer viaje y lo presentamos en una convocatoria de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Facultad de Filosofía y Humanidades en su programa de becas de iniciación en la investigación que otorga becas a proyectos de Tesis de licenciatura. Las características de nuestro trabajo nos obligaban a buscar formas de financiación que nos permitieran afrontar costos muy altos para sólo dos personas.

Pasaba diciembre de 2004 y nos encontrábamos comenzando con el proyecto. Planificábamos nuestro próximo viaje para enero de 2005 con el objetivo de continuar conociendo el lugar e ir trabajando en una aproximación con la gente y definir cuestiones como posibles personajes, estructura narrativa, temáticas a abordar, etc.

Ya para este momento manejábamos la opción de construir un relato audiovisual que se enmarcara en lo que se conoce como documental de observación. Bill Nichols plantea en su libro *La representación de la realidad* una división en cuatro modalidades documentales de representación. En la modalidad de observación prima la descripción de lo cotidiano, dando especial lugar al fluir de los acontecimientos y ocultando el artificio cinematográfico. Esto es, camuflar la presencia del realizador y proponer una sensación de que los acontecimientos siguen su orden lógico frente a una cámara que lo registra. Con el tiempo fuimos reflexionando acerca de la posición del realizador y la voluntad de “esconder” esa presencia. Pensamos que la mirada del cineasta está siempre presente y no hay motivo por el cual pretender escapar de una toma de posición. De esta forma, de ningún modo creemos que el registro audiovisual sea un

reflejo directo de la realidad sino que entendemos que se establece como una representación, una construcción operada por medio de herramientas estilísticas y expresivas. En este sentido, ciertos climas poéticos o referencias metafóricas por medio de operaciones de montaje nunca fueron descartados en la realización de nuestra película sino que, al contrario, fueron buscados concientemente.

“Filmar como abstraer, cortar, sacar de la realidad lo que entra en el film, no dejar que todo entre, hacer dudar de lo que entra como de lo que no entra, en una palabra, separar, cortar, agrietar el mundo (Deleuze) con el film.”<sup>53</sup>

Finalmente, consideramos (al momento de definir los lineamientos del guión) que la forma estilística que implicaba el documental de observación, en el que el protagonista narra los hechos que se muestran de su propia cotidianeidad y en el que se estructura un orden narrativo en base a acontecimientos muchas veces surgidos del propio rodaje, se ajustaba a la idea que nos proponíamos llevar a cabo.

En el comienzo de nuestro segundo viaje, camino a Jujuy, nos detuvimos en Salta capital para conseguir una audiencia con el secretario de turismo de Salta. Semanas antes, habíamos comenzado las gestiones de pedido de pasajes de colectivo destinados a cubrir todos los próximos viajes hasta terminar el proyecto. El transporte significaba la mayor parte del presupuesto y era muy importante contar con el apoyo de la Secretaría de Turismo en este sentido. Finalmente salimos de la audiencia en la Secretaría directamente hacia un quiosco buscando una sidra para descorchar: habíamos conseguido cinco tandas de pasajes ida y vuelta Córdoba-Jujuy para tres personas por vez. Esto significaba tener resuelto el tema de los pasajes terrestres que tanto nos preocupaba.

Hecha la gestión, continuamos nuestro trayecto hacia San Isidro, que esta vez se completó a lomo de mula ya que la huella al costado del río ya había desaparecido por el efecto de las lluvias de diciembre. Todavía no llevábamos equipos de filmación ya que este viaje tenía la función de propiciar una entrada en la comunidad y comenzar a vincularnos con los pobladores para intentar establecer una relación que rompiera con la imagen de turista que cualquier persona que llega a San Isidro tiene en una primera instancia.

---

<sup>53</sup> Comolli, Jean Louis; op. cit.

La realidad del manejo irresponsable e irrespetuoso que mucha gente de las culturas urbanas ha hecho de sus experiencias en lugares como San Isidro, lleva a una actitud profundamente comprensible de autoprotección y permanente duda a los pobladores locales.

Podríamos decir que los dos primeros viajes tuvieron principalmente esta función; la de ir transformando esa imagen de turistas que representábamos para cualquier persona que conociéramos hacia otra que representaba a dos personas que deseaban hacer un trabajo sostenido, responsable y consensuado con la comunidad.

Es así que lo primero que quisimos hacer una vez llegados (en nuestro segundo viaje), fue convocar una reunión con la comunidad para plantear nuestra idea de filmar una película y saber la opinión de la gente al respecto. Este momento era crucial para el grupo ya que nadie nos aseguraba una respuesta positiva a nuestra propuesta. La reunión se realizó pero no fue convocada por nosotros sino que era organizada por la comisión directiva de la Finca El Potrero. Al final pudimos dirigirnos a la comunidad que aceptó de buena manera nuestro proyecto. En el transcurso de la conversación, pudimos expresar nuestras ganas de trabajar en un proyecto filmico, exponer sus principales características y plantear nuestra duda con respecto a la posibilidad de hacer una película sobre la comunidad en general o bien enfocar el planteo en un personaje central. La respuesta fue positiva y recibimos algunas preguntas sobre la realización del proyecto.

En este viaje también conocimos a algunas personas en particular entre los cuales se encontraba la familia de Emiterio Gutiérrez y su esposa, Elisa Sambrano. Ya para esta fecha, sabíamos que nuestro próximo viaje iba a ser para la semana del carnaval y que de esa manera comenzaría el rodaje.

También en este segundo viaje, habíamos empezado a conocer (y ellos a nosotros) a la familia de Ovando Mamaní y Teresa Cañizares que nos recibían en su casa. En San Isidro hay tres familias que ofrecen hospedaje a los pocos turistas que llegan desde Iruya. Teresa y Ovando comenzaron con esta actividad hace aproximadamente seis años y hoy son muy conocidos en la zona, son una especie de “referencia” en San Isidro para la gente que llega desde Iruya.

Con el paso de los viajes construimos con ellos una fuerte relación que nos enseñó mucho de la realidad de San Isidro y nos unió fuertemente con esta familia.

Terminado nuestro segundo viaje, regresamos a Córdoba para cumplir con trabajos personales y organizar la próxima partida a San Isidro. De acuerdo a las personas que



habíamos conocido, pensábamos en dos alternativas en cuanto a quién podría ser el personaje de nuestra película.

En el tercer viaje realizado, nos propusimos hacer un registro del carnaval en todo su desarrollo (cinco días), enfocando nuestra atención en dos posibles personajes; ellos eran Macario Gutiérrez y Emiterio Gutiérrez. Entre esas dos personas, encontrábamos particularmente interesante a Emiterio ya que él era tejedor y a la vez, era el animador que remplazaba al cura en la iglesia católica de San Isidro. Por otra parte, con el tiempo, encontramos mayor diálogo con Emiterio y le dimos mucha importancia a este aspecto dado el tipo de película que nos proponíamos hacer en la que el relato del protagonista funcionaría como guía de la narración.

El carnaval fue para nosotros una experiencia muy fuerte ya que conocíamos carnavales del norte pero ninguno de aquellas características. Paralelamente, el comienzo del registro de audio y video suponía la primera “prueba de fuego” para nosotros. La situación nos encontraba muy atentos a proceder con la máxima prudencia posible ya que sabíamos que la mirada de la cámara podría generar fácilmente oposición. Al empezar la filmación nos encontramos con la negación para filmar por parte de una señora dueña de un puesto donde comenzaba el carnaval. Previamente habíamos obtenido el permiso de su esposo pero llegado el momento, Filomena se opuso tajantemente. Para nosotros fue una situación muy difícil ya que aún no habíamos iniciado la filmación y ya teníamos un inconveniente que parecía insuperable. No queríamos confrontar con Filomena y por otro lado entendíamos plenamente su posición, ella no nos conocía más que por comentarios y no estaba dispuesta a permitir que filmáramos en su puesto. Posteriormente supimos que dos años antes, para la señalada (evento que abre el carnaval), un sobrino suyo había llegado con una persona que filmaba (un documentalista salteño) para registrar la señalada en su puesto. Filomena terminó echando a su sobrino y no permitió filmación alguna.

Hasta el mismo día que comenzaba el carnaval, teníamos la negación de ella para filmar, de modo que decidimos subir al puesto para registrar el camino y la llegada a caballo de la gente hasta la entrada del puesto y, de paso, aprovechar para hacer algunos planos generales.

A último momento y por acción de Ovando Mamaní y otro grupo de gente que conocíamos de los viajes anteriores, Filomena aceptó que filmáramos. Ellos hablaron espontáneamente con Filomena sobre la seguridad de que nosotros volveríamos para

darle una copia de lo registrado y expresaron su deseo de ver posteriormente lo registrado. Así fue. Para nosotros fue doblemente importante ya que podíamos empezar a filmar sin oposición (lo cual hubiera significado una gran dificultad para filmar luego en otras casas cuando alguien ya se había negado) y por otro lado por el hecho del apoyo espontáneo de algunas personas de San Isidro que implicaba un principio de confianza fundamental y gratificante la vez.

El rodaje del carnaval se desarrolló en buenas condiciones y en más de una oportunidad, la misma Filomena nos advertía que paráramos de filmar porque “el horno no estaba para bollos”. La relación con Filomena mejoró considerablemente al punto que en un viaje posterior grabamos una serie de coplas cantadas por ella que forman parte de la banda de sonido de la película.

En el carnaval, cada jornada de festejos comenzaba al mediodía y se extendía hasta la madrugada en un recorrido en el que la gente iba pasando casa por casa. Ya cuando habían pasado varias horas de baile, de calapo y de chicha, la situación se tornaba cada vez más complicada para filmar. Eran los momentos para guardar los equipos y seguir compartiendo el festejo de otra manera. El carnaval seguía hasta bien entrada la madrugada pero la decisión fue no filmar de noche sobre todo por la molestia que hubiera significado una luz de cámara directa sobre las personas cuando en la mayoría de las noches era sólo la luna la que iluminaba los patios donde se copleaba en ronda.

En el trascurso del rodaje del carnaval contamos con la ayuda de Omar Choque, uno de los jóvenes que habíamos conocido en un viaje anterior. Él se ocupó de hacer una toma en un momento en que cubrimos una acción (subida de los caballos al cerro) con dos cámaras.

En los momentos que no teníamos actividad con respecto al carnaval, recorríamos San Isidro en lo que significaba una primera aproximación a su geografía con el fin de registrar planos generales.

En marzo, ya de vuelta en Córdoba, nos enteramos que habíamos ganado una de las becas de SECYT, lo que implicaba contar con un apoyo económico por un lapso de diez meses. Además, significaba que efectivamente podíamos afrontar el proyecto ya que hasta ese momento no había una perspectiva económica tranquilizante para los próximos pasos.

Ahora la urgencia era definir cuestiones determinantes sobre el guión. Pensamos que el trabajo focalizado en un personaje central (Emiterio) era la mejor alternativa ya que de otro modo correríamos el riesgo de perdernos en la generalidad del planteo.

El cuarto viaje lo hicimos en abril y fue cuando empezamos a compartir más tiempo con Emiterio y familia. Él se mostraba interesado en filmar y estuvo de acuerdo en ser la persona en la que se centraría nuestra película. Elisa, su esposa, también nos recibía de muy buena forma y se mostraba abierta a la comunicación.

Filmamos con Emiterio la primer y única entrevista de todo el documental que luego (en otro viaje) repetimos ya que no estábamos conformes con el resultado por problemas de encuadre y de sonido. Otra parte importante del rodaje fue el registro del final del recorrido de Emiterio viniendo desde Iruya a San Isidro con una carga de burros por el río. Posteriormente grabamos audio referido a este trayecto y Emiterio compartió con nosotros las primeras coplas y los primeros comentarios que no respondían necesariamente a una pregunta nuestra. Finalmente esta escena se convirtió en una de las columnas vertebrales de la estructura narrativa de la película.

También grabamos audio con Elisa. El registro sonoro fue la clave de este viaje ya que pudimos entablar largas conversaciones tanto con Emiterio como con Elisa.

Al finalizar el cuarto viaje nos despedimos sabiendo que volveríamos en mayo, para continuar el registro y filmar la Fiesta del 15 que es la fiesta patronal de San Isidro en la que Emiterio, como animador de la iglesia, tendría una participación importante.

Un mes después, de regreso en San Isidro, en mayo, apenas llegados fuimos a buscar a Emiterio. Preguntamos por él y nos enteramos que no estaba, que había viajado a Salta, entonces preguntamos por Elisa y nos dijeron que estaba en Salta con Emiterio. Una semana antes, Elisa había tenido un problema de salud y tuvo que ser operada de urgencia en la capital salteña. Lo cierto es que no se sabía a exactamente cuándo regresaría Emiterio ya que no existe comunicación telefónica con San Isidro. Preguntamos por el estado de Elisa y nos comentaron que estaba bien pero no había fecha de regreso. Nos vimos en el problema de no poder filmar más que planos generales y pasados cinco días en San Isidro decidimos viajar a Salta para encontrarnos con Emiterio, saber cómo estaba Elisa y dar curso a unos trámites de producción.

En el hospital provincial visitamos a Elisa que estaba muy contenta con nuestra presencia al igual que Emiterio. Compartimos charlas con ellos en los horarios de visita

y pudimos ver cómo Emiterio tejía en todo momento, medias, guantes, gorros. Era la forma de juntar una poca plata para pagarse las comidas que no le cubría el hospital. En un momento pensamos en registrar esta coyuntura y los movimientos de Emiterio en Salta capital pero luego descartamos esta opción por respeto a la situación.

El problema de Elisa también significaba un inconveniente para nosotros ya que, desde un tiempo atrás, veníamos pensando en darle a ella más protagonismo (desde el guión) del que tenía en un principio. Con este cuadro era muy difícil lograr un giro en este sentido ya que el post- operatorio iba a ser largo y la intervención quirúrgica había sido una situación compleja.

Fue por este motivo que combinamos con ellos volver a San Isidro recién en agosto, para filmar la pachamama ( 1ro de agosto) y continuar e intentar terminar con el planteo del guión. Teniendo en cuenta nuestras posibilidades prácticas de realización, no nos podíamos extender mucho más allá del viaje de agosto como último viaje de rodaje.

En Córdoba ajustamos los detalles para el viaje de agosto que fue el más largo y de algún modo el viaje (en cuanto al rodaje) definitorio. Como habíamos conseguido contar con una cámara de video superior a las que habíamos podido llevar en viajes anteriores, repetimos algunas cosas como planos generales, la única entrevista que habíamos filmado en abril y que no nos había convencido y el registro de Emiterio en la iglesia dando la celebración de los domingos que también habíamos filmado anteriormente pero en condiciones muy pobres de luz.

Por otro lado, en este viaje pudimos compartir con Emiterio más momentos y lograr una intimidad que no se había dado en estadías anteriores. El único inconveniente fue que Elisa seguía con su proceso post- operatorio y no pudimos dar rienda a la idea de otorgarle más lugar a su figura como realmente hubiera sido necesario e interesante. Esta situación de doble cara, por un lado la buena comunicación que se había logrado con la familia y por otro lado, ciertos impedimentos que escapaban a nuestro manejo, es de alguna manera paradigmática de lo que fue todo el proceso de preproducción y rodaje en San Isidro. Nunca el camino fue llano ni directo y siempre transitamos un recorrido en el que confluían diversos intereses y diferentes miradas. Muchas veces se nos plantearon circunstancias que nos dejaban como al borde de un abismo que pudimos sortear, en todo caso, haciendo frente a nuestra inseguridad.

Jean-Louis Comolli hace una reflexión reveladora con la que nos sentimos plenamente identificados:

“Para el cineasta que filma documentales, el miedo del otro es el motivo central. Se siente miedo de quienes se filma, se teme filmarlos y a la vez no filmarlos. Se siente miedo, por ejemplo, de incitarlos, de empujarlos a salir de sí mismos para transformarse en personajes de película porque se emprende con ellos algo en lo cual uno está inmerso en tanto sujeto, en una transferencia de la cual se es parte comprometida y que no se resuelve sino a medias una vez el film acabado. Y al mismo tiempo se siente temor de no poder hacerlo, de no llegar a la meta con lo cual el film no existiría o no sería todo lo interesante que se quiere”.<sup>54</sup>

Pensamos que este miedo, insuperable muchas veces, debe transformarse en energía alimentando las estrategias que cada realizador pone en marcha para llegar a la concreción de su propuesta.

Habiendo cubierto gran parte del objetivo del último viaje, uno de los puntos importantes que quedaban pendientes era el registro del hilado en el torno hidráulico, tarea a cargo de Elisa, que aparte de ser la hilandera “oficial” de la familia, lleva a cabo este trabajo con una espectacularidad digna de asombro. El movimiento de sus manos es cautivante. Lamentablemente no pudimos filmar el torno con ella muy a pesar nuestro y también suyo (ya que notábamos su deseo de poder hacerlo).

En última instancia la alternativa que encontramos a esta situación no resultó menos interesante, aunque no fuera lo que habíamos pensado inicialmente: convenimos filmar el torno con Aurelia Díaz, tía de Emeterio. Ella es una abuela de 85 años a la cual habíamos conocido en los primeros viajes y con quien tenemos una relación de mucho afecto y confianza. El hecho de filmar el torno con ella fue gratificante para nosotros y una buena noticia para muchas personas de la comunidad de San Isidro al saber que habíamos filmado con “la tía Aurelia”.

Finalmente pudimos terminar con todo lo planteado en el guión y hacer un registro de otras cosas que estaban fuera del esquema y que terminaron definiendo la forma del documental.

Siempre que hablamos de guión nos referimos a una estructura base que muchas veces nos sirvió de guía, y tantas otras de punto de partida para la autocrítica y deconstrucción de estructuras narrativas planteadas en una primera instancia.

---

<sup>54</sup> Comolli, Jean Louis; op. cit.

El viaje de agosto finalizó con saldo positivo, habíamos cubierto las expectativas previas y teníamos buen material para la etapa de pos-producción. Esto fue muy importante teniendo en cuenta que estábamos trabajando en una población muy alejada de Córdoba (a más de 1500 Km. y dos días de trayecto) y la consecuente dificultad de regresar para registrar tomas faltantes.

Organizando los cassettes con el material en bruto nos encontramos con treinta horas de video y otras diez de audio. La decisión había sido comenzar con el montaje una vez terminado totalmente el rodaje.

Las determinaciones de montaje terminaron de destruir el guión que veníamos manejando. Sabíamos igualmente que ese esquema funcionaba solamente como un punto de partida. El corte final se definió enteramente en la etapa de edición que llevó aproximadamente dos meses.

Nuevamente los tiempos marcaban el cronograma. Teníamos que terminar la película antes de diciembre (de 2005) para estrenarla en San Isidro. Sobre cualquier dificultad queríamos respetar esta fecha ya que era lo que habíamos convenido con la gente de San Isidro y también porque éramos concientes que si nos extendíamos en la presentación de la película hasta el 2006, muy probablemente se hiciera cada vez más complicado volver por motivos económicos y de logística. Sabíamos que el cronograma que habíamos pensado concluía en diciembre de 2005 y que dentro de esta fecha contábamos con pasajes de colectivo y otras facilidades que hacían posible un regreso concreto.

Así fue que a fines de noviembre terminamos de editar y en pocos días organizamos la salida para San Isidro.

Desde mayo de 2005 veníamos trabajando en el tema de la presentación. La idea era poder hacer una proyección en pantalla gigante ya que nunca se había proyectado una película en San Isidro y nos parecía una oportunidad imperdible. Habíamos hecho notas de pedido del cinemovil en la dirección de cultura de Salta, con fecha de mayo de 2005. En ese momento, la respuesta fue positiva y lo que faltaba era confirmar la fecha, llegada la instancia de la presentación. De todos modos tomamos la noticia con cautela; sabíamos que, llegado el momento concreto, algo podía impedir la concreción de la proyección tan esperada. Efectivamente, cuando elevamos la nota de confirmación de la fecha para el uso del cinemovil, recibimos un informe que denegaba su disponibilidad en la fecha y lugar solicitados alegando que se trataba de “zona desfavorable”.

Sabiendo que era imposible conseguir otro proyector de video para llevar a San Isidro, decidimos recurrir a la segunda opción: organizar la proyección en un aula de la escuela de San Isidro, con un televisor de la institución.

Previamente habíamos hablado con la directora y uno de los maestros sobre la posibilidad de organizar la presentación en la escuela coincidiendo en que ese era el ámbito más adecuado para tal evento.

La segunda semana de diciembre llegamos a San Isidro para preparar la presentación. Recibimos algunos comentarios de gente que nos decía que “algunos pensaban que no iban a volver”. Una vez más se hacía presente el pensamiento de que nosotros podríamos habernos ido apenas terminada nuestra filmación sin regresar para mostrar el resultado. De todos modos, la mayoría de la gente nos esperaba y pudimos invitar a toda la comunidad a ver la película. Fue un momento de intenso nerviosismo para nosotros ya que parecía que si todo el año la cámara había apuntado desde “nosotros” hacia “ellos”, ahora se invertía la situación para exponernos a nosotros a la mirada de la comunidad. Esta sensación nueva fue a la vez difícil y emocionante.

“Filmar, que uno lo quiera o no, significa siempre poner en escena (...) Puesta en escena = puesta en tercero. En ella, la dialéctica entre presencia y ausencia gira continuamente, como en un molinete pivoteado por la actividad del espectador. Pero además, en esta puesta, alguien mira y esa mirada me incorpora. Cuando mi mirada se vuelve sobre mí, yo me transformo en objeto. Este regreso de la mirada sobre uno mismo me pone en escena, cosa que, vale la pena aclarar, puede suceder con o sin la cámara presente”<sup>55</sup>

Las palabras de Comolli son muy gráficas de lo que sentimos tanto en el momento de la presentación del documental como así también durante todo el rodaje en San Isidro.

Llegado el momento de la presentación, pasamos tres veces la película para que la pudiera ver toda la gente. Un aula de la escuela funcionó como sala de video en la cual habíamos puesto un televisor conectado a un equipo de sonido. En la primera oportunidad la vieron todos los niños de la escuela (prácticamente todos los de San Isidro) y las dos presentaciones siguientes fueron destinadas a los adultos. La respuesta fue muy buena. Siempre decimos que la reacción de la gente fue muy buena a su manera. En general sus expresiones vienen acompañadas de una gran reserva y muchas

---

<sup>55</sup> Comolli, Jean Louis; op. cit.

veces recién podemos lograr decodificarlas (nosotros, como personas externas a San Isidro) pasado un tiempo del acontecimiento. Es así que el proceso de mapeo de las repercusiones de la película y nuestra búsqueda de conocer la forma en la que la comunidad se haya apropiado del documental, queda abierto al trascurso del tiempo. Es una instancia importante que la completaremos de una manera informal, si se quiere, con comentarios de gente conocida en la zona, a través de nuestras próximas llegadas (sin fechas ya) y con nuevas presentaciones de la película en zonas cercanas a San Isidro.

Esta ha sido una síntesis de una experiencia que nos marcó como realizadores y como personas. Creemos que hemos logrado llevar adelante un proyecto serio sobre la base de un profundo respeto por la comunidad de San Isidro en general y por la persona de Emiterio Gutiérrez en particular. La película ya forma parte de algo más importante que es la relación de afecto y confianza que nos une con tantas personas en San Isidro.

En cuanto a lo cinematográfico, la experiencia ha significado un profundo aprendizaje, tanto en lo práctico como en lo teórico, que nos permite confirmar ciertas prácticas y revisar otras tantas en vistas a nuevas producciones.



## **- Bibliografía y otras fuentes**

ALONSO, María, ELISALDE, Roberto y VÁZQUEZ, Enrique; Historia: **La argentina del siglo xx**; Aique Grupo Editor, Buenos Aires.

BARNOUW, Eric; **El documental, historia y estilo**; Gedisa, Barcelona, 1998.

BIRRI, Fernando; **La escuela documental de Santa Fe**; Editorial Documento; Santa Fe, 1964.

COLOMBRES, Adolfo; **Cine, antropología y colonialismo**; Ediciones Del Sol – CLACSO; Buenos Aires, 1985.

COMOLLI, Jean Louis; **Filmar para ver. Escritos de teoría y práctica de cine**; Ediciones Simurg / Cátedra La Ferla (UBA); Buenos Aires, 2002.

GETINO, Octavio y VELLEGGIA, Susana; **El cine de las historias de la revolución**; Grupo Editor Altamira; Buenos Aires, 2002.

MEDRANO, Adela; **Un modelo de información cinematográfica: El documental inglés**; ATE; Barcelona, 1982.

NICHOLS, Bill; **La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental**; Editorial Piadós; Barcelona, 1997.

PEÑA, Fernando; **El cine quema. Raymundo Gleyzer**; Ediciones de La Flor; Buenos Aires, 2000.

RABIGER, Michael; **Dirección de documentales**; Instituto Oficial de Radio y Televisión; Madrid, 1989.

## **- Páginas de Internet**

FLAHERTY, Robert; artículo **La función del documental (1939)**; Fuente de Internet: [www.documentalistas.org.ar](http://www.documentalistas.org.ar).

GRIERSON, John; artículo **Postulados del Documental** – Fragmento del texto publicado originalmente en tres artículos (1931 a 1934); Fuente de Internet: [www.documentalistas.org.ar](http://www.documentalistas.org.ar)

MESTMAN, Mariano; La exhibición del cine militante; Fuente de Internet: [www.otrocampo.com](http://www.otrocampo.com)

## **- Películas consultadas**

**Guaraníes**; Eduardo Mignona

**Hermógenes Cayo**; Jorge Prelorán

**Chucalezna**; Jorge Prelorán

**Los hijos de Zerda**; Jorge Prelorán

**Señalada en Huella**; Jorge Prelorán

**Crónica de un verano**; Jean Rouch

**Rio arriba**; Ulises de la Orden

**Tire Dié**; Fernando Birri

**Los Inundados**; Fernando Birri

**La hora de los hornos**; Getino – Solanas

**Sangre de Cóndor**; Jorge Sanjinés

**Raymundo**; Ardito – Molina

