

Videocámaras entre piquetes y cacerolas.

Modalidades de intervención política audiovisual en la crisis argentina (2001-2002).

Autor: Mariano Zarowsky

Tutor: Carlos Mangone

Tesina de licenciatura

Universidad de Buenos Aires

Facultad de Ciencias Sociales

Carrera de Ciencias de la Comunicación

Julio de 2003

Zarowsky, Mariano

Videogramas entre piquetes y cacerolas : modalidades de intervención política audiovisual en la crisis argentina : 2001-2002 . - 1a ed. - Buenos Aires : Universidad de Buenos Aires, 2013.

E-Book.

ISBN 978-950-29-1380-3

1. Ciencias de la Comunicación. I. Título.
CDD 302.2

Fecha de catalogación: 27/07/2012

Esta obra se encuentra protegida por derechos de autor (Copyright) a nombre de Zarowsky, Mariano (2012) y se distribuye bajo licencia Creative Commons atribución No Comercial / Sin Derivadas 2.5.

Se autoriza su copia y distribución sin fines comerciales, sin modificaciones y citando fuentes. Para más información ver aquí:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

INDICE

Introducción.....	4
-------------------	---

PRIMERA PARTE

I El campo audiovisual.....	7
------------------------------------	----------

1.1 La comunicación en los '90: concentración material y discursiva.....	7
--	---

1.2 Formaciones de especialización, alternativas, opositivas.....	8
---	---

II Aproximación al audiovisual de intervención política.....	11
---	-----------

2.1 Cine militante.....	11
-------------------------	----

2.2 Las experiencias actuales.....	13
------------------------------------	----

III Los géneros.....	15
-----------------------------	-----------

3.1 El ensayo.....	15
--------------------	----

3.2 Información, contrainformación y agitación.....	15
---	----

IV En torno al video.....	17
----------------------------------	-----------

4.1 Dispositivo tecnológico y usos sociales.....	17
--	----

4.2 Innovación tecnológica y discurso social.....	20
---	----

V Lenguaje, imagen, ideología.....	22
---	-----------

5.1 Enunciación y modalidades de representación audiovisual.....	23
--	----

5.2 En torno a la perspectiva de análisis.....	24
--	----

SEGUNDA PARTE

I Documental y movimientos de desocupados.....	26
---	-----------

1.1 Representación del pueblo y mito movilizador. <i>Matanza</i>	26
--	----

1.1.1 La mirada romántica.	
1.2 La imagen como invención del sujeto político. <i>El Rostro de la dignidad. Memoria del MTD de Solano</i>	29
1.2.1 ¿Para vos, qué es ser piquetero? 1.2.2. La imagen desmitificante. 1.2.3. Tensiones en torno a la participación.	
1.3 Logos de la historia y conciencia de clase. <i>Los piqueteros. Un fantasma recorre la Argentina</i>	33
1.3.1 Representación de la clase desde la perspectiva de la vanguardia.	
1.4 Polifonía e intervención pedagógica. <i>Aguas de fuego</i>	36
1.4.1 Educar (desde) el sentido común. 1.4.2 Poner en escena la intervención.	
1.5 Entre documental social e intervención audiovisual. <i>El Puente</i>	39
1.6 Racconto: el pueblo existe, el pueblo falta.....	41
II 19 y 20 y después: denuncia, agitación, contrainformación	43
2.1 Producir el acontecimiento.....	43
2.1.1 La cámara es el héroe. 2.1.2 Las Madres denuncian. 2.1.3 Ojos y voz de las asambleas.	
2.2 Contrainformación: los medios de la crítica y la crítica de los medios.....	47
2.2.1 Escrache a los medios. 2.2.2. La masacre de Avellaneda	
III Balance y perspectivas	50
3.1 Intervenciones de combate.....	50
3.2 Mito, propaganda, dispositivo de invención.....	51
Audiovisuales analizados	53
Bibliografía citada	54

INTRODUCCION

El poder constituyente del lenguaje (religioso o político) y de los esquemas de percepción y de pensamiento que procura, nunca están tan claros como en las situaciones de crisis: esas situaciones paradójicas extra-ordinarias recurren a un discurso extra-ordinario, capaz de elevar al nivel de principios explícitos, generadores de respuestas (casi sistemáticas), los principios prácticos del ethos y de expresar todo lo que pueda tener de inaudito, de inefable, la situación creada por la crisis.
Pierre Bourdieu.

I

En los años setenta Fernando Solanas y Octavio Getino acuñaron el concepto de “cine militante” para dar cuenta de –pero también para orientar- las experiencias de cine político argentino y latinoamericano: se preguntaban cómo intervenir políticamente a través del cine.

Dos hipótesis guiaban esta definición: por un lado, el *cine militante* debía subordinarse –ser un complemento o apoyatura- de las organizaciones políticas; por otro, lo que lo definía como tal no era sólo su ideología, o los propósitos del realizador, sino aquello que podía ser “recuperable” en determinada situación para el proceso de lucha política. En otras palabras, su orientación a un destinatario concreto, su capacidad de ser en la exhibición un acto, un hecho político.

Cerca de treinta años después una serie de realizadores y videastas se han lanzado a las aventuras de hacer política a través del audiovisual. Estos grupos retoman, reelaboran, construyen la tradición del *cine militante* argentino. Más allá de las diferencias –de contextos y orientaciones políticas, de actores, de realizaciones- las producciones actuales tienen en común con aquellas el espíritu de intervención práctica: tampoco se definen hoy sólo por sus contenidos temáticos o por su correspondencia con una teoría o un sujeto determinado (elementos que sin duda son relevantes), sino por ser en sí mismas una intervención. Una asamblea barrial, una ocupación, un congreso piquetero, una fábrica recuperada, el *audiovisual de intervención política* es parte de las situaciones, participa en el desarrollo mismo de los acontecimientos; como parte de la difusión de un conflicto, como cobertura frente a la represión, como herramienta de debate, organización, concientización o construcción de la identidad de los movimientos.

Entre las condiciones que destacan como determinantes para la emergencia de esta práctica –descontando aquí las que hacen al contexto socio político- se considerarán la dinámica del campo audiovisual y el factor tecnológico. En efecto, el pasaje del soporte fílmico al video (por eso se prefiere la denominación más general de *audiovisual*) supone un campo de posibilidades y restricciones en relación al discurso que soportan y al tipo de intervención que puede surgir de él. No obstante, será la emergencia de una serie de formaciones culturales de oposición la condición para esta “apropiación” tecnológica.

¿Cuál es la perspectiva con la que se abordarán este tipo de producciones? Por un lado, se considerarán los géneros al que recurre este tipo de audiovisuales –aquellos tributarios de los géneros tradicionales del discurso político- en la medida que dan cuenta del campo y las opciones de intervención. Pero, si –giro lingüístico mediante- se ha dejado de concebir al lenguaje como reflejo del mundo y como vehículo de expresión de determinada ideología externa a la acción de enunciar en sí, *es necesario que la reflexión haga hincapié en los procedimientos de enunciación*. Se hará relevante, sobre todo en los trabajos documentales, el análisis de las modalidades de representación audiovisual, en la medida que en ella se expresan y construyen posiciones de sujeto –de los actores sociales, del realizador intelectual- y representaciones del mundo social e histórico. La noción de enunciación, como huella en el discurso de un posicionamiento subjetivo, revela aquello que hay en el lenguaje de operación práctica, que produce sentido –*el sentido es lo que se hace y lo que se dice*- e instituye posiciones sociales. En suma, se trata de reconstruir en el discurso las huellas de esa orientación hacia un sujeto y sus implicancias. ¿Qué tipo de intervención suponen las distintas operaciones enunciativas? En otras palabras, se apunta a los procedimientos para dar cuenta de una política.

II

Algunas aclaraciones en torno a la perspectiva de análisis. En la medida que la pregunta es por las prácticas políticas, resta el interés los mecanismos de significación en sí mismos, y más aún por elaborar una tipología de las opciones del discurso político en soporte audiovisual. Más bien se indagan los mecanismos de significación en la medida que desbordan los textos y los sitúan, como procedimientos materiales, en un campo específico de lucha. En ese sentido, este trabajo se propone ser en sí mismo un dispositivo de intervención, dialogar con dichas producciones a fin de contribuir a la elaboración de una inteligencia colectiva en torno a las luchas sociales. Se trata, entonces, de un análisis de política cultural y comunicacional, y para ello se recurre de manera instrumental al análisis de los fenómenos discursivos.

De acuerdo a estas orientaciones, se ha dividido el trabajo en dos partes. En la primera, en el capítulo I se traza un mapa de las transformaciones del campo audiovisual en Argentina y la emergencia de formaciones culturales alternativas y de oposición. En el capítulo II se avanza sobre la definición de audiovisual de intervención política y el capítulo III se dedica a sus géneros. Las posibilidades del video y su relación con las dinámicas sociales se aborda en el capítulo IV, mientras que en el V se explicita la modalidad de análisis. En el capítulo I de la segunda parte se analiza la primera parte del corpus, los documentales sobre el movimiento de desocupados, y en el capítulo II los trabajos de *contrainformación* y *agitación*. Por último, en el capítulo III se traza un balance de las intervenciones y se esbozan algunas perspectivas críticas.

PRIMERA PARTE

I. EL CAMPO AUDIOVISUAL

La estructura y las transformaciones del campo audiovisual en Argentina disponen los marcos desde el cual emerge una práctica comunicacional y cultural como el *audiovisual de intervención política*. En ese sentido, antes de preguntarnos por la definición de nuestro objeto y por las marcas –como límites y posibilidades- que el uso de nuevos dispositivos tecnológicos supone para dichas intervenciones, se hace necesario hacer una referencia sucinta -y sin duda insuficiente- a las transformaciones producidas en el campo comunicacional, especialmente en lo tocante a aquellos espacios ligados a la producción y formación audiovisual.

Raymond Williams, desde una perspectiva materialista, señala algunos procesos que pueden situarse entre las determinaciones que hacen a la emergencia de ciertas **formaciones culturales**.¹ En primer lugar, las transformaciones y dinámicas del campo cultural. Por poner un ejemplo histórico: el pasaje del patronazgo al mercado (como instituciones que regulaban la práctica artística), llevará, inevitablemente según Williams, a la formación de asociaciones independientes, a través de las cuales los artistas negociarán colectivamente con las nuevas instituciones mejores condiciones. Otro factor clave, señala Williams, es la existencia de *fracciones de clase* dentro de la clase dominante, que hace que ciertas fracciones, en determinadas situaciones, por su posición en la estructura social se vuelquen a formaciones culturales rebeldes o disidentes (Williams, 1994).

Desde esta orientación, podemos distinguir dos procesos que disponen los marcos en los que emergen y se desarrollan una serie de formaciones culturales en torno al audiovisual. Nos referimos a la estructura y dinámica del **campo audiovisual** argentino en la década del '90 y tocante a éste el proceso de innovación **tecnológica** (la expansión de tecnologías como el video y el digital).

1.1 La comunicación en los '90: concentración material y discursiva.

El consenso neoliberal de los '90 generó en Argentina un proceso de transformación y desregulación en el ámbito de las telecomunicaciones que posibilitó la conformación de conglomerados multinacionales de comunicación. Este proceso se expresó de manera directa en la privatización de los canales de televisión abierta, en la desregulación de la legislación que permitió la integración vertical de los grupos mediáticos, y en el crecimiento de la TV por cable integrada a dichos conglomerados (Bolaño, C., Mastrini, G. 1999). Este proceso fue paralelo a una importante caída del sector cinematográfico, con cierre de salas y descenso en la producción de films: en 1996 en las salas de Argentina se proyectaban 85,6 % de películas norteamericanas y 3,8 % de films argentinos (González, 2002). Por otro lado, luego de una primera etapa de relanzamiento e inversión publicitaria record en la televisión privatizada, la crisis financiera afectó la producción de contenidos, dando lugar a un importante proceso de importación. En 1996, en la televisión, entre films y series se proyectaban el 78 % de productos de EE.UU. y el 18 % de nuestro país. En este 18% se encontraba el Canal Volver (González, *Op. Cit.*).

En este contexto, se producen dos fenómenos: por un lado, el debilitamiento de la fuente laboral de miles de realizadores, técnicos, guionistas y otros sectores de la industria audiovisual. Paralelamente, la oferta de espacios de formación en materia de producción cinematográfica y audiovisual había crecido exponencialmente desde los años ochenta y fundamentalmente desde inicios de los noventa (carreras universitarias y terciarias de comunicación, periodismo, diseño, cine, realización audiovisual, etc.) entre otros motivos, debido a las expectativas generadas en el imaginario social por los cambios en el sector y la posibilidad de integración profesional.²

¹ Williams, distingue entre las **formaciones** y las **instituciones** culturales. La primeras, son “formas relativamente informales de asociación” en las que los productores culturales, “han sido organizados o se han organizado así mismos” (Williams, 1994).

² Señala Mangone al respecto: “La reconversión de la estructura de los medios al multimedia y la explosión demográfica de las carreras afines con los medios implica un nuevo factor que agrava aun más el ya dramático cuadro de concentración y flexibilización laboral. Lo que fue una constante del funcionamiento del sistema de medios en la Argentina actualmente adquiere otra importancia por la novedosa presencia de un ejército de reserva laboral de periodistas, diseñadores, cineastas, teatristas,

Este proceso de concentración mediática e informativa, que expresaba un consenso político en torno a la llamada hegemonía “neoliberal”, suponía, en el plano de las significaciones sociales que los medios contribuían a configurar, un desfase creciente en relación a la experiencia y las condiciones de vida de cada vez mayores sectores de la población, incluyendo la de sectores medios que accedían a la formación técnica profesional. En este escenario emergen, entrados los noventa, formaciones culturales de diversa índole que expresan el intento por resolver –a veces de forma autogestiva a veces con vínculos institucionales- la crisis del campo a nivel material y simbólico.

Como sostiene Pierre Bourdieu, la dinámica de un campo y el cuestionamiento y la puesta en crisis de la lógica de su reproducción por parte de aquellos que ocupan posiciones subordinadas tiene como determinante el desfase entre las “promesas” generadas en un pasado -por particulares condiciones objetivas- y las condiciones presentes de realización. En otras palabras: si las condiciones objetivas interiorizadas a través del *habitus* -que crean expectativas en una dimensión subjetiva- se modifican, se hace cada vez más difícil la adecuación de dichas expectativas a las posibilidades objetivas de satisfacción. Este escenario es propicio para que ciertos actores –aquellos más desfavorecidos por este desajuste- pongan en cuestión las propias reglas del juego (Bourdieu, 1998).³

El modelo de la convertibilidad también creó las condiciones para la renovación tecnológica, que dejó una base de tecnología de reciclaje, permitiendo la expansión de ciertas tecnologías básicas en comunicación. Por ejemplo, en el *Festival de Cine y Video Documental*, realizado en Buenos Aires en 2001, más del 60 % de los documentales presentados fueron producidos con cámaras VHS o S-VHS; sólo un 20 % en formatos de registro digital; y el restante 20 % fueron hechos en Betacam, U-MATIC o formato cinematográfico (González, *Op. Cit.*). Se trata entonces de una renovación y expansión de ciertas tecnologías básicas como el video, y a la vez de una *apropiación* diferencial en relación a los usos y las posibilidades tecnológicas respecto a las instituciones dominantes.

En suma, este contexto será propicio para ciertos movimientos y reposicionamientos en el campo audiovisual: se ampliarán los espacios, las propuestas estéticas y comunicacionales, y por ende las disputa por su legitimidad. A partir de la emergencia de sujetos sociales y formas de resistencia a la hegemonía neoliberal (y en ese sentido, como señala Williams, las redefiniciones de las alianzas de clase, que tendrán a los sectores medios como pivote), se darán ciertas condiciones para la búsqueda y la producción de discursos alternativos en el plano político, que será canalizada fundamentalmente a través de las producciones documentales (documental social, en un primer momento); mientras que la alternativa a la estandarización y degradación de las opciones televisivas y de la industria será canalizada, fundamentalmente, en el video experimental o artístico.

1.2 Formaciones de especialización, alternativas, opositivas.

En el año, 1996 en el marco del Instituto de Arte Cinematográfico de Avellaneda, se convoca y organiza el "Primer Encuentro de Documentalistas". Al año siguiente se realiza el llamado "Primer Festival Nacional de Cine y Video Documental". Estas actividades dan nacimiento al Movimiento de Documentalistas. En el mismo año el Centro Cultural Ricardo Rojas, de la UBA, realiza la "Primera Muestra Euroamericana de video y arte digital"⁴ que reúne la producción de videoarte y se convierte, hasta la actualidad, en uno de los espacios para su nucleamiento y difusión.⁵

especialistas radiofónicos: pasada la euforia del quinquenio 1990-1995, se ven hoy expuestos a una racionalización económica y laboral contradictoria con las expectativas creadas por entonces." (Mangone, 2002).

³ De cualquier modo no debe derivarse de esta perspectiva que la crisis genere de por sí el cuestionamiento de las reglas de juego de un campo o del orden social en general por parte de los sectores subordinados; pero sí debe verse como una de sus condiciones de posibilidad.

⁴ No podemos detenernos aquí a dar cuenta de estas experiencias. Podemos remitir, para dar cuenta de su relación conflictiva con las instituciones y las tendencias hegemónicas en el campo cultural y audiovisual, en el caso de la muestra Euroamericana de video arte y digital, a las críticas y reseñas de dichas muestras compiladas por Jorge La Ferla (La Ferla, 1996); en el caso del movimiento de documentalistas podemos remitir a los textos programáticos del Movimiento de Documentalistas, en www.documentalistas.org.ar.

⁵ Si bien existe en este caso relación con la institución universitaria, no se debería suponer a priori un desmedro de aquellos rasgos más propios de las formaciones. Raymond Williams señala que la distinción

En este sentido, la innovación tecnológica y la dinámica del campo (ligada al espacio social) se entrelazan para dar lugar a posicionamientos y formaciones culturales emergentes. González señala esta tendencia en el campo documental, al señalar el vuelco hacia la producción en video, casi abandonando el registro cinematográfico para el género documental, apropiándose de las tecnologías hogareñas y resignificando su uso y sus posibilidades de distribución (dado que la gran mayoría de directores argentinos accedía, al menos hacia mitad de los noventa, únicamente a tecnologías básicas) (González, *Op. Cit.*).

Jorge La Ferla, realizador y coordinador de la muestra de Video Arte del Centro Cultural Ricardo Rojas, también da cuenta de este vínculo entre innovación tecnológica y emergencia de formaciones dentro del campo para el caso del videoarte.

Muchos realizadores se iniciaron rompiendo el esquema institucional al aprender a trabajar con el medio en el mismo proceso de hacer las obras, sin pasar por los clásicos centros de formación de cine y video. Las mismas condiciones productivas estimularon la investigación al resultar imprescindible encontrar formas de producción alternativas a los altos costos de los equipamientos profesionales. De aquí la variada mezcla de formatos y normas en toda la producción local, única alternativa a la ausencia total de créditos, subvenciones y ayudas a la creación audiovisual y a la imposibilidad, hasta el momento, de buscar canales de comercialización de los materiales producidos (La Ferla, 1996).

Las tendencias y formaciones en torno al documental y el videoarte expresan movimientos y nuevos posicionamientos, vinculados a las posibilidades tecnológicas pero también a las dinámicas sociales y específicas del campo audiovisual. Williams distingue entre diversos tipos de formaciones, según la relación exterior que mantengan con el campo cultural y la sociedad en general (Williams, 1994).⁶

En las formaciones de **especialización** se promueve un trabajo en un medio, rama o estilo particular de producción artística o cultural, fomentando la diversidad cultural; las formaciones **alternativas** van más allá: serían aquellas que aportan medios alternativos a los institucionales para la producción, exposición o publicación de obras; finalmente las formaciones de **oposición**, que además de presentar una alternativa cultural, se convierten en una oposición activa a las instituciones culturales establecidas y a las condiciones generales dentro de las cuales éstas existen.

En este sentido se puede decir que ciertas tendencias en torno al documental y la experimentación se acercarían a las características de las formaciones de *especialización* o *alternativas*. Sin embargo, estos movimientos en el campo son una de las condiciones que hacen a la emergencia de las formaciones vinculadas al *audiovisual de intervención política*, es decir, de carácter *oposicional*.⁷

Ahora bien, cuando Williams se refiere a las *formaciones oposicionales* históricas pone como ejemplos los casos de ciertas vanguardias estéticas (el Futurismo, el Dadaísmo, el Surrealismo) que, con marcadas diferencias, se pronunciaron explícitamente por una transformación del orden social global (Williams, 1994: 65). Sin embargo, los colectivos de intervención audiovisual que aquí se trabajan mantienen un tipo de relación inmediata, *instrumental*, con diversos espacios y luchas políticas; o bien a partir de una relación estrecha con organizaciones y movimientos sociales, o bien de manera independiente, pero suponiendo al audiovisual como herramienta de intervención práctica (de organización, de formación, de lucha ideológica, etc.) Este tipo de intervención se reconoce en las experiencias del cine

entre instituciones y formaciones es operativa, y que no pretende dar a entender que no existan relaciones significativas o incluso causales entre las instituciones y formaciones (Williams, 1994: 33). En todo caso, debería analizarse específicamente el carácter y la evolución de dicha relación que puede tender hacia la institucionalización de las formaciones, o viceversa.

⁶ Además de distinguir a las *formaciones* en lo que hace a la organización interna, según se basen en algún tipo de afiliación formal, manifestación pública continua, o identificación grupal expresada informal u ocasionalmente. (Williams, 1994.)

⁷ De todos modos, como afirma Williams, se trata de distinciones analíticas y las fronteras entre estos tipos de formaciones es dinámica. Las formaciones de *especialización* pueden dar lugar a conflictos locales, así como el conflicto que generan las formaciones *alternativas* en el campo cultural puede dar lugar a formas *oposicionales*. Es tarea de análisis dar cuenta de estos movimientos en el caso analizado - y sus determinaciones- al interior de las distintas formaciones, aunque excede los límites de este trabajo (Williams, 1994).

político y “militante” argentino y latinoamericano. Es por eso que por su especificidad, se avanzará en la definición del *audiovisual de intervención política* en el capítulo siguiente.

II. APROXIMACIÓN AL AUDIOVISUAL DE INTERVENCIÓN POLÍTICA

La existencia del cine político en América latina –y en el mundo- no es un fenómeno reciente. Se inscribe, con sus especificidades, en la historia de los procesos que al marcar una ruptura o crisis del orden social pusieron en cuestión la separación burguesa entre esferas e instituciones, y en consecuencia redefinieron la relación entre el arte y la política para plantearse vínculos y relaciones estrechas entre ambos. De todos modos se trata de una relación no exenta de conflictos y tensiones, en especial la que hace a la relación entre vanguardia estética y vanguardia política. La revolución rusa en 1917 es un extraordinario ejemplo de esta confluencia, y de las tensiones y debates políticos, estéticos y programáticos que se dieron en su seno tanto en relación a las artes clásicas, la literatura y la pintura, como también en relación al diseño gráfico o al cine.

En el mismo sentido, a lo largo de diferentes procesos de crisis o de transformación político social a lo largo del siglo XX, se problematiza la función y el rol del arte y de las políticas culturales, y por ende de los intelectuales y artistas en relación a dichos procesos. Más entrado el siglo, este debate pareció desplazarse a los problemas vinculados a la comunicación de masas y los medios.

A fines de los años sesenta pueden encontrarse claros antecedentes de las prácticas que aquí se analizan. La confluencia entre posibilidades tecnológicas y el surgimiento de la nueva izquierda europea y latinoamericana sentaron las condiciones para la emergencia de formas novedosas de intervención política a partir del cine. En Europa, a partir del mayo francés del '68, hacen su aparición los *cinetracs*, breves panfletos cinematográficos que se proyectaban sin pasar por un proceso de edición visual o sonora (por ejemplo, las del grupo Dziga Vertov encabezado por Godard). Eran una forma rápida de intervención que, afirma Beatriz Sarlo, con variantes diversas alimentó nuevos géneros cinematográficos-políticos, sustentados en la “intensificación espacio temporal de la ya inmediatez del documentalismo” (Sarlo, 1998: 251). Estas intervenciones sorpresivas, de “cine guerrilla”, acompañaban las manifestaciones y la propaganda política, persiguiendo géneros y formas de exhibición alternativa. Los equipos reducidos, a veces en video o súper 8, permitían que los cineastas se entrometieran en el mundo del trabajo y las huelgas obreras para participar activamente de su desarrollo. “Filman, muestran huelgas en vivo, todavía inconclusas; huelgas cuya evolución puede llegar a alterarse por la influencia de la propia filmación, ya que el rodaje se concibe como una actividad colectiva, desalienadora, que forma parte de las decisiones de los huelguistas” (Ramonet, 2000: 146).

2.1 Cine militante.

Pero también en Argentina y América Latina, desde fines de la década del sesenta y principios del setenta, en el marco del ascenso político-social de la clase obrera y los movimientos de liberación nacional, se desarrolló un importante y diverso movimiento de cine de “contrainformación y lucha política” (Mestman, 1995, 2001).

Las dos experiencias más importantes desarrolladas en Argentina fueron las del grupo *Cine Liberación* (vinculado al peronismo) y la de *Cine de la Base* (vinculado al PRT).

Si bien no es materia de este trabajo profundizar en dichas experiencias –ni trabajar en una comparación con las actuales- es útil hacer referencia a la reflexión sobre la propia práctica, la de *Cine liberación* y su noción de *cine militante*, para aproximarnos a una definición del *audiovisual de intervención política* que contemple las diferencias y las particularidades del actual período histórico. Por otro lado, no debe soslayarse que esas experiencias forman parte de una “tradición” que opera como referencia para los actuales realizadores.⁸

⁸ Utilizo el término *tradición* en el sentido que propone Raymond Williams. Menos que repertorio de prácticas o sentidos legados del pasado que determinan el presente, como tradición que se configura selectivamente desde las condiciones actuales y que se actualiza en la trama de la lucha -siempre renovada- por la hegemonía (Williams, 1997). En algunas producciones del llamado audiovisual de intervención política se hacen visibles las marcas de esta “construcción”: son un ejemplo las citas fílmicas, o el debate organizado en el Festival de Cine Político paralelo al de Mar del Plata (verano 2002, registrado en Video Informe Argentina Arde N°2) y el film *Raymundo* (Ardito y Molina, 2002), donde se establece cierta continuidad con el *cine militante* y recuperan algunos debates en relación a las

En un manifiesto-ensayo de inicios de los setenta, Solanas y Getino evalúan la producción y las prácticas realizadas hasta entonces en el ámbito del cine político en Argentina y América Latina. Proponen la categoría de *cine militante*, como “categoría más avanzada del Tercer Cine”, para evaluar lo hecho hasta entonces y, fundamentalmente, proponer un programa de acción. (Solanas y Getino, 1973).⁹

Dos hipótesis -que parten de las prácticas realizadas hasta ese momento, pues no se trata de definiciones a priori- guían esta definición del *Cine militante*:

Cine militante es aquel cine que se asume integralmente como instrumento o complemento o apoyatura de una determinada política de las organizaciones que la lleven a cabo, al margen de la diversidad de objetivos que procure: contrainformar, desarrollar niveles de conciencia, agitar, formar cuadros, etc. (Solanas y Getino, *Op. Cit.*, 1973: 128).

Lo que define a un film como militante y revolucionario son no solamente la ideología ni los propósitos de su productor o su realizador, ni aun 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 (Solanas y Getino, *Op. Cit.* 133).

Estas dos premisas constituyen el núcleo de la definición programática de *Cine Liberación*. Se destaca el carácter *instrumental* que le adjudican al *cine militante*; es en este aspecto donde este cine va más allá, desborda, lo intrínsecamente político de toda producción cinematográfica. ¿Qué supone esta instrumentalidad? Para Solanas y Getino todo cine es político, en la medida que es siempre ideológico. Incluso el *cine militante* va más allá del “Tercer cine” (un cine ideológico, de descolonización cultural) en la medida que supone la vinculación y la *subordinación* de los objetivos políticos de los films y de los realizadores a la estrategia de las *organizaciones*, que en ese momento se planteaban la toma del poder del Estado (la inserción particular de *Cine Liberación* estaba vinculada a los sectores del peronismo de izquierda cuya estrategia se basaba en el retorno de Perón al país). En relación a esa *instrumentalidad* (“contrainformar, desarrollar niveles de conciencia, agitar; formar cuadros”) se hace hincapié en la orientación hacia *destinatarios* concretos y la capacidad de este cine para potenciar (“ser recuperable” para) el proceso de “liberación”.

Estas dos premisas que definen al *cine militante* desplazan el acento del plano discursivo: son los objetivos políticos, la relación con las organizaciones y la propia práctica de exhibición, vinculadas a una política (y una política comunicacional) para destinatarios concretos los que definirán el carácter militante de estos films (a diferencia del “Tercer Cine” o del cine político a secas). En ese sentido, el concepto de *cine militante* que proponen los cineastas es claramente relacional e histórico: el carácter “militante” se define en cada coyuntura política concreta. Gran parte del ensayo manifiesto estará dedicado a la organización de dicha práctica, fundamentalmente desde el punto de vista de la interpelación al destinatario y la organización de la exhibición (que se corresponden con el tipo de interpelación y enunciación que atraviesa la *Hora de los Hornos*).

Aunque con elaboraciones y definiciones menos sistemáticas (y sí con diferencias políticas, estéticas y metodológicas, con respecto a *Cine Liberación*) también Raymundo Gleyzer en la época en que termina y exhibe *Los Traidores* (1973) se plantea como problemática central la relación con el espectador (el para qué y el para quién se filmaba) y la necesidad de la vinculación a una organización política que tuviera, como proyecto político estratégico “la toma del poder”.¹⁰

producciones actuales. También la difusión de las viejas producciones es parte de las prácticas culturales de las nuevas formaciones.

⁹ El Tercer Cine, según el balance de los autores, fue el cine de descolonización cultural del Tercer Mundo, que rechazó tanto el cine de Hollywood como el cine de autor, primer y segundo cine respectivamente (Solanas y Getino, *Op. Cit.*).

¹⁰ Además de la vinculación con las organizaciones que plantearan ese objetivo estratégico, señala Gleyzer, la preocupación por la instrumentalidad del film y la orientación hacia los destinatarios: “El problema reside en cómo llegar a la base y no sólo en términos teóricos, que indican siempre que hay que hacer un cine para la base, un cine para la clase, etc., sino el método concreto, la práctica que lo permita” (Gleyzer, 1985). Gleyzer plantea estas consideraciones metodológicas junto a aquellas de orden más comunicacional, en torno a las formas de exhibición, los soportes tecnológicos, o los géneros a utilizar.

2.2 Las experiencias actuales.

El *cine militante* emergió en un contexto político y social particular: era una época de conflicto social abierto, donde la represión y la proscripción eran el marco desde el que se intervenía política y culturalmente, la mayoría de las veces desde la clandestinidad. Por otro lado, la tensión en relación a la proscripción del peronismo y el regreso de Perón, y las experiencias en otros países latinoamericanos (Cuba o Chile) eran el marco en el que tenía lugar, y anclaje real, la estrategia vinculada a la “toma del poder” para la conformación de gobiernos de carácter popular o socialistas. En suma, el *cine militante* era un cine que tenía la clandestinidad como condición de producción (si se entiende este concepto en los aspectos de producción, circulación y exhibición) y la toma del poder como estrategia.

Si partimos del carácter histórico y relacional atribuido al *cine militante*, es posible aproximarse a nuestro objeto y ensayar una definición, teniendo en cuenta que se trabaja con las influencias y asumiendo una tradición (que produjo sus propias elaboraciones conceptuales en un contexto determinado) pero dando cuenta de la particularidad de este momento histórico.

¿Qué es lo que nos permite hablar de *intervención política* en soporte audiovisual? Primera dificultad. Todo cine es político, aun el de la industria cultural, en tanto supone un modo de producción específico y un conjunto de representaciones ideológicas. Pero por otro lado, también son políticas una diversidad de prácticas *alternativas* u *oposicionales* (tal como las hemos definido aquí) que plantean opciones en algunos de los aspectos que hacen a la producción o las formas del lenguaje audiovisual: formas de documental participativo o autogestivo, video experimental, todas estas modalidades cuestionan los lenguajes o a las formas hegemónicas de producción y exhibición de audiovisuales. En ese sentido, la noción de *intervención* -emparentada con aquella de *militante*- es decisiva. En la medida que ponen en juego el poder, a partir de ser prácticas “recuperables para el proceso político”, la *intervención política audiovisual* supone un *plus* frente a las distintas modalidades alternativas u oposicionales.¹¹

En segundo lugar, se trata de un tipo de producción que como dijimos, se produce, circula y exhibe por fuera o en los márgenes de las instituciones oficiales y la industria cultural. Pero, además de su instrumentalidad política, a diferencia de otro tipo de producciones alternativas u oposicionales, también tiene como característica la confrontación explícita con los medios de comunicación; esta confrontación se convierte en uno de los aspectos centrales del *audiovisual de intervención política*. Si como afirma Mariano Mestman, la producción cinematográfica latinoamericana de los '60 y '70, (la diversidad de búsquedas que pueden englobarse como “Nuevo cine latinoamericano”) tuvo como elemento común un referente privilegiado, la confrontación con el cine de Hollywood (Mestman, 2001), en la actualidad, el *audiovisual de intervención política* desplaza el referente de confrontación en el plano cultural e ideológico: los medios masivos de comunicación ocupan un lugar predominante; y no sólo en el plano de la información, sino también en el plano de las representaciones y la construcción ideológica de los actores y sujetos políticos.

En suma, en este trabajo se hará referencia a determinadas producciones de formaciones culturales que, a través de diferentes géneros y modalidades, intervienen de *manera instrumental* en relación a la lucha política, es decir, en la orientación hacia un destinatario y la producción de efectos que potencian el desarrollo de aquella; ya sea como herramienta de organización, disputa ideológica o contrainformación. Este espectro abarca desde los colectivos subordinados a las estrategias de las organizaciones a aquellos que mantienen algún tipo de relación de organicidad (o simplemente temática) con los movimientos y actores sociales protagonistas de la confrontación política. Esta confrontación toma la forma de la multiplicidad de los conflictos del período de referencia (2001-2002) y define los temas de las producciones: en ese sentido los documentales sobre movimientos de desocupados ocupan un lugar destacado junto a los trabajos post estallido de diciembre de 2001; también las fábricas

¹¹ En un trabajo sobre el discurso político Mangone y Warley se plantean el problema de su delimitación. Entre las definiciones tautológicas (aquellas que señalan lo político como propiedad de los espacios en los que una sociedad encierra la función de la política) o las que disuelven lo político en la totalidad del espacio social, proponen partir de los ejemplos que toman en general los analistas del discurso político: “[...] son los momentos de crisis (guerra, revolución, independencia nacional, formación del Estado, fundación de movimientos políticos, elecciones) es decir, aquellos momentos en los que el contenido más político del discurso (político o no) es poner en juego el poder.” (Mangone y Warley, 1994: 27).

recuperadas y bajo control obrero, las asambleas populares, la disputa con los medios de comunicación etc.

III. LOS GENEROS.

Se ha definido al *audiovisual de intervención política* a partir de elementos que exceden lo propiamente textual, al tratarse de prácticas que circulan por fuera de las instituciones y circuitos hegemónicos, en una relación instrumental con actores que cuestionan al poder y sus discursos.

A partir de estas premisas, podemos intentar dar cuenta de los géneros que conforman el campo del audiovisual de intervención política. Esbozar una tipología de los distintos géneros permitirá dar cuenta de distintas opciones de intervención en la lucha por el sentido, y en especial, de las diversas modalidades de interpelación a los destinatarios.¹²

Solanas y Getino proponían una tipología de los diversos géneros del *cine militante* (Solanas Getino; *Op. Cit.*). Nos remitimos a ella en la medida que subyace un ordenamiento clásico de los géneros del discurso político, a la vez que nos permite su complejización a partir de su materialización en soporte audiovisual.

La clasificación que propone *Cine Liberación* corresponde a una primera distinción política (tributaria de las concepciones leninistas) entre objetivos estratégicos y objetivos tácticos. Así, en un extremo el film de ensayo (o de reflexión) se acercará más a objetivos estratégicos; mientras que el panfleto y la agitación a objetivos tácticos; la denuncia y la información alternan entre estos dos polos.

Conviene insistir: la intención de hacer un relevamiento o una tipología de los géneros del *audiovisual de intervención política* no se agota en sí misma. Nos remitimos a ella en la medida que la distinción de géneros y sus modalidades de realización nos permite acercarnos de manera más certera a los tipos de intervención que suponen.

3.1 El ensayo.

En los términos de *Cine Liberación* el cine de ensayo (o reflexión) es un tipo de cine pedagógico y reflexivo, ideal para un trabajo de largo alcance del orden de la formación política, que insume una duración considerable y un trabajo de elaboración intenso, independientemente de su carácter estratégico o táctico; supone un tipo de circulación más restringida que otros géneros. En la tradición del discurso político

el ensayo político despliega una intervención que llega incluso a la puntualización programática [...] es en ese sentido la exposición ordenada de una doctrina. [...]. Es un discurso metódicamente pedagógico, del orden del saber, y subordina a este fin todos los elementos polémicos, atenúa las formas agresivas de refutación y descalificación del adversario (Mangone, Warley, 1994: 33).

3.2 Información, contrainformación y agitación.

Solanas y Getino, relevan y proponen un *cine de información y de denuncia* -eminentemente coyuntural y táctico- destinado a operar sobre circunstancias particulares, ya sea como contrainformación o como denuncia. Su principal virtud es la rapidez y la masividad de su difusión; por ello requiere una infraestructura mucho más amplia que la del cine ensayo. Distinguen esta intervención del cine *panfleto o de agitación*: un tipo de intervención que cubre las necesidades de un hecho mucho más coyuntural aún y opera por lo general en un trabajo de masas.

Se prefiere establecer aquí cierta diferencia, entre la función *informativa* y la de *agitación*, aunque en las prácticas concretas puedan presentarse de manera híbrida.

¹² En la concepción materialista de Bajtin y su grupo, los géneros emergen de esferas particulares de actividad, y en ellos se expresan diversas posiciones sociales. El género propiamente dicho es un conjunto más o menos estable de enunciados en lo que hace a su aspecto formal (tema, estilo, composición). Por otro lado, para Bajtin, en cada enunciado se expresa el carácter dialógico (orientación hacia un otro) y multiacentual de todo signo; la orientación hacia un destinatario que anticipa, en el plano de la enunciación, una interacción material. (Cf. Bajtin 1982, y Voloshinov, 1976).

El discurso informativo, en el espacio del *audiovisual de intervención política*, puede incluir enunciados despojados de elementos pedagógicos o programáticos, para dar lugar a crónicas de hechos que no tienen lugar en la prensa masiva.

Por su parte, el *panfleto o video de agitación*, por sus características formales, resume en pocos minutos un idea, una orientación política o una serie de consignas válidas comúnmente para un determinado ámbito y coyunturas particulares. Puede tener elementos de información y se caracteriza, principalmente, por interpelar al auditorio, llamar a la acción a partir de la difusión de unas pocas ideas, buscando un efecto inmediato.¹³ Muchas veces se hace referencia al panfleto de manera despectiva o peyorativa. Sin embargo, sería un sinsentido leer el panfleto desde los parámetros estéticos (aunque esto no significa que no tenga sus reglas de composición o que existan panfletos bellos): el panfleto es un discurso de la situación, y casi sólo existe por ella, es un discurso de emergencia.

En este sentido, entre la *información* y el *panfleto* de agitación podríamos ubicar la *contrainformación*. La contrainformación, según la define Casigoli Perea, es una respuesta al flujo de información dominante en función de una interpretación política (muchas veces con táctica de guerrilla); la contrainformación se sirve del discurso dominante, "lo da vuelta" al interpretarlo desde una perspectiva de clase.¹⁴ La intervención política audiovisual contrainformativa elabora una respuesta -a partir de ciertos elementos pedagógicos- que interpreta desde una perspectiva política los contenidos de la agenda establecida por los medios de comunicación. Pero también trabaja sobre el propio discurso de los medios de comunicación, desmontando los mecanismos y procedimientos enunciativos de producción de sentido.

Por último, Solanas y Getino, proponían como parte del *cine militante* los géneros *documental*, y de *cine inconcluso*.¹⁵ En rigor, afirmaban que la mayor parte de las producciones del *cine militante* (o su totalidad) eran de carácter documentalista, y ligaban este hecho a una coyuntura donde predominaba la proscripción política. En este sentido, aseguraban que el documental da cuenta de una verdad (oculta), que en el contexto de proscripción es subversiva.

La noción de *cine inconcluso* se refiere de alguna manera a los procedimientos formales, pero supone también una concepción del espectador: es un tipo de cine que no oculta los procesos a través de los cuales se llegan a determinados resultados o conclusiones.¹⁶

Resta aclarar que, siguiendo a Bajtín, se concibe aquí a los géneros como un conjunto relativamente estable de enunciados que en la práctica concreta no se dan de forma pura sino -aunque dentro de ciertos límites- a partir de la combinación y mezcla de diversos elementos. Así, serán tratados en el análisis.

¹³ "La síntesis y el efecto inmediato reemplazan aquello que en el ensayo es cuidada argumentación, relativa morosidad expositiva y búsqueda de la claridad conceptual. [...] Forma primitiva y tal vez por ello más *natural* del discurso político, el panfleto se plantea como un llamado a la acción, y pone en primer plano la confrontación y la polémica. Es decir, que se plantea como un texto de protesta y de denuncia" (Mangone, Warley, 1994 : 34-35).

¹⁴ "La contrainformación usa el sistema y lo da vuelta, lo mira desde la perspectiva de los trabajadores, de los pueblos dominados. No hace un cine alternativo (aunque eventualmente podría hacerlo) sino que analiza con un criterio de clase el cine oficial. Analiza los noticieros televisivos dándolos vuelta, variando el punto de vista, la óptica de análisis y las contradicciones". (Casigoli Perea, 1986).

¹⁵ De todas maneras, afirma Mariano Mestman (Mestman, 2001) estas dos últimas categorías, *cine documental* y *cine inconcluso*, en la práctica y en la propia reflexión de *Cine Liberación*, se mezclaron con las categorías y producciones anteriores mas que constituir géneros en sí mismos.

¹⁶ "Un film que transmite experiencias y conocimientos aún no acabados, *inconclusos*, y que invita a los espectadores a completarlos y cuestionarlos críticamente, convierte a estos en co-autores y protagonistas vivos del mismo, a la vez que se les reconoce sus condición de sujetos de la historia [...]" (Solanas, Getino, *Op. Cit.*: 163-164).

IV. EN TORNO AL VIDEO

En el Capítulo I se hizo referencia a la extensión del uso del video en las formaciones culturales que trabajan con el audiovisual. Toda innovación tecnológica supone una serie de condiciones –restricciones y posibilidades– en lo que hace a la producción-posproducción, exhibición y recepción de imágenes. Estos elementos dejan sus huellas en las opciones discursivas y en ese sentido hacen a las posibilidades de intervención política a través de dicho soporte. Sin embargo, estas innovaciones no son exclusivamente de orden tecnológico, sino que se encuentran estrechamente implicadas en las dinámicas sociales. En este capítulo, se propone dar cuenta de las posibilidades que surgen a partir de la expansión de las tecnologías en video y digital, a la vez que esbozar una perspectiva para analizar estas transformaciones dentro de las dinámicas del campo y las luchas sociales a las que se hizo referencia en el Capítulo I.

4.1 Dispositivo tecnológico y usos sociales.

El semiólogo Román Gubern, en un trabajo publicado hacia fines de los años ochenta, evaluaba las posibilidades estéticas, comunicacionales y políticas que permitía la extensión de la producción y reproducción de materiales en videomagnetofónico, a la luz de las tendencias que finalmente terminaron siendo hegemónicas (Gubern, 1987). Allí repasa someramente ciertas características técnicas del video.

En primer lugar, da cuenta de ciertos “impulsos sociales” que le dan nacimiento: después del magnetófono y de la cámara Polaroid, el video se ubicó en la secuencia de las “tecnologías de la instantaneidad”, generadas en una sociedad en la que el tiempo productivo es un valor cada vez más caro y que favorece por ello los procesos de aceleración productiva. Esta aceleración atraviesa el conjunto de la economía capitalista y deja huellas en la industria cultural, que demanda dichos dispositivos tecnológicos.

En cuanto a las características técnicas del video Gubern señala que en su momento aportó como novedad la codificación electromagnética del mensaje audiovisual, al inscribir contiguamente las señales de video, audio y las de sincronización. Desde el punto de vista técnico, el video supone una gran novedad con respecto al cine: en la fase de producción, radica en la verificación inmediata del resultado de la grabación y en la posibilidad de borrado y de regrabación de la cinta, algo que alienta la producción de imágenes por parte de gentes poco expertas técnicamente y devalúa correlativamente el papel del experto capaz de prever los resultados a través de sus conocimientos.

Cabe agregar que en la posproducción, el trabajo con video (y aún más en digital) permite un trabajo con la imagen que no permitía el fílmico (fundidos, ventanas con imágenes paralelas, etc.)

En el plano de la recepción, la novedad que presenta el video reside en la posibilidad de distribución descentralizada e inmediata, quebrando así el condicionamiento del espacio y permitiendo ampliar los espacios de recepción. La inmediatez en la visualización de los materiales por ejemplo “se convierte en muy útil cuando una audiencia quiere analizar críticamente su comportamiento colectivo mediante la autoscopia del material grabado [...]” (Gubern, *Op. Cit.*). Todas estas características deben considerarse válidas para el video digital, que refuerza las tendencias descriptas por Gubern.

Ahora bien, las consecuencias en el lenguaje o en los usos sociales que permiten las determinantes técnicas (a partir de la velocidad en la producción, mayor movilidad, sincronización de registro audio e imagen, uso por no expertos, descentralización en la producción y la difusión etc.), y el sentido político que se les dé, más si se trata de sus implicancias democratizantes, están en relación, en tensión, con las lógicas sociales que se ponen en juego y, en especial, en la relación de fuerza entre los sujetos sociales que se apropian de ellas. La persistencia de un uso que reproducía las lógicas sociales dominantes por sobre las posibilidades políticas que habilitaba el video, eran evaluadas por Gubern ya en los años ochenta. Y no casualmente, remitía su análisis a la dinámica de los procesos políticos y sociales:

En la conmoción social de los años sesenta, la nueva imagen fue precedida como instrumento de liberación comunicativa en el video comunitario (dimensión social), en la guerrilla electrónica (dimensión política) y en el video arte (dimensión estética). Más tarde se constataría que la

esperanza liberadora y democrática del magnetoscopio, cantada por los video profetas como un estímulo a la creatividad ciudadana frente a la pasividad de la fruición televisiva, ha desembocado finalmente en las dos grandes opciones decepcionantes: [...] el video de celebración familiar [...] las cintas comerciales de Hollywood y el pornovideo (Gubern, *Ibid.*).

Pero el canto de sirenas de los “video profetas” -como hoy el de los ciberprofetas- no es producto de un deslumbramiento u obnubilación tecnofílica, consecuencia de una mala evaluación con respecto al dispositivo tecnológico; es más bien consecuencia de la dimensión ideológica del capitalismo tecnocrático. Así lo demuestran Armand Mattelart y J. M. Piemme, quienes han teorizado en torno a la relación entre tecnologías comunicacionales, representaciones y usos sociales (Mattelart y Piemme, 1981). Según los autores, no sólo en relación a los usos de las tecnologías de comunicación (particularmente se refieren a la extensión del video, o las cámaras fotográficas) predominaron las prácticas que tendieron a reproducir los usos dominantes, es decir, aquellos que las lógicas de producción adjudicaban a estas tecnologías: el “fracaso” percibido en torno a sus posibilidades “democratizadoras” está vinculado a ciertas representaciones inadecuadas que, según los autores, deben ser inscriptas en su dimensión ideológica: “Sólo una fuerte mitología de la comunicación, siempre dispuesta a renacer y reaparecer en el alba del desarrollo de cada nueva tecnología, ha podido hacer creer otra vez en los mañanas tecnológicos que canta. Pero hay que desencantarse.” (Mattelart, Piemme, *Op. cit.*: 53). No es casual que estas representaciones hayan atravesado el pensamiento sobre la comunicación y las tecnologías en el siglo XX. Las mistificaciones y utopías en torno a la comunicación, aquellas que suponen la posibilidad de una transparencia comunicativa, o las virtudes democratizantes que se derivarían de la extensión de una capacidad abstracta de “comunicarse”, -capacidad siempre dada, intrínsecamente humana- no son otra cosa que el reverso del mito liberal del progreso y el “intercambio libre” de mercancías (de las virtudes de la mano invisible del mercado). Pero el problema es cuando desde posiciones radicales se confía en la neutralidad de los dispositivos tecnológicos.¹⁷

Los autores proponen inscribir las determinaciones –las restricciones y potencialidades- de las tecnologías de la comunicación en el marco de las relaciones sociales, entendidas como una totalidad articulada: existen determinaciones económicas y una hegemonía política y cultural. En este sentido, no dejan de considerarlas en relación a la *apropiación* diferencial por parte de sujetos posicionados en un espacio social. En otras palabras, se trata de inscribir los usos sociales de los dispositivos tecnológicos en las relaciones de fuerzas existentes: en la lucha –o su ausencia- por poner en práctica nuevos sentidos y usos -desplazamientos en relación las prácticas dominantes, legítimas- de las tecnologías de comunicación. Para Mattelart y Piemme, éstas son producto de un funcionamiento social, y éste se entiende como un proceso dinámico, conflictivo y abierto a las redefiniciones y transformaciones. Vale la pena citar dos párrafos, algo extensos pero clarificadores, a la hora de elaborar una perspectiva para pensar la relación entre los dispositivos y las políticas comunicacionales:

La posibilidades de un médium sólo son perceptibles dentro del modelado histórico que recibe. Este modelado no debe ser asimilado a una fatalidad que lo circunscribiera definitivamente a la forma que posee, sino como una relación tendencial que tiene por baza la misma función que el médium cumple en el espacio social. Y si la esperanza de ver cómo un medium escapa a los límites que las fuerzas dominantes de la sociedad le imponen tiene alguna legitimidad, es porque ya no debe incitar a imaginar una posibilidad abstracta sino, al contrario, a descender al nivel más bajo de las condiciones reales de funcionamiento para encontrar allí la justa medida de una alternativa y su emplazamiento correcto en un movimiento general de transformación del cuerpo social (Mattelart y Piemme, *Op. Cit.*: 71-72).

Y agregan:

[...] el propio aparato está lleno de contradicciones. En determinadas coyunturas, su funcionamiento puede escapar a la lógica de la reproducción cuando, por ejemplo, la base social de los usuarios se encuentra modificada (la utilización del video en el seno de los conflictos sociales por la clase obrera o alguna de sus organizaciones no es del mismo tipo que el trabajo de un videobús

¹⁷ Agregan Mattelart y Piemme: “Es posible que éstas [las nuevas tecnologías] hayan fracasado en producir una alternativa, porque la demanda de alternativa estaba falseada por una credulidad neutralizadora. Se ha pedido a las nuevas tecnologías mucho más de lo que podían dar: soslayar los efectos de las relaciones de producción en el cuerpo social. Y sucedió lo que tenía que suceder: las relaciones de producción predominaron sobre las nuevas tecnologías.” (Mattelart, Piemme, *Op. Cit.*:70).

subvencionado por el Estado). Además, proceso y producto pueden estar en ruptura con el modo dominante de la comunicación. Ahora bien, si existe ruptura, no se produce de entrada, por la simple razón de que existe una utilización de tecnologías nuevas, sino por el hecho de que estas tecnologías son el soporte (un soporte entre otros) para trabajar en producir unas formas de comunicación y unos contenidos alternativos. (Mattelart y Piemme, *Op. Cit.*: 80).

Esta relación entre las posibilidades técnicas de un dispositivo y su apropiación concreta por parte de diversos actores sociales es compleja. Aun en el caso de que se dé por sentado su disponibilidad material (que incluyen las competencias simbólicas necesarias para desarrollarlas), y el marco político y social, la posibilidad de apropiación y transformación – más en un sentido democrático y liberador- no se da *per se* ni de manera inmediata. Además de suponer ciertas condiciones sociopolíticas, esta apropiación tecnológica implica, fundamentalmente, una continua evaluación de las representaciones, las prácticas, y sus posibilidades; es decir, de un pensamiento situado (en el sentido de praxis), en pos de liberar las fuerzas que impliquen una ruptura o transformación de las prácticas dominantes. En otras palabras, el simple uso de un dispositivo tecnológico por parte de sujetos que se propongan una práctica liberadora –sean cuales sean los objetivos y las intenciones de los sujetos usuarios- no implican en sí mismo la ruptura con las lógicas dominantes sino altera completamente las reglas de sus uso, y con ello, la práctica y el vínculo comunicacional que el medio dominante propone.¹⁸

En suma, las innovaciones técnicas son producto de impulsos sociales (a priori vinculadas a la reproducción de las lógicas sociales dominantes); sin embargo, estas innovaciones están sujetas a desplazamientos en las condiciones y en los usos sociales que se hacen de ellas. Como afirma Patrice Flichy, historiador de las tecnologías de comunicación, las posibilidades de un nuevo dispositivo tecnológico son selectivamente desarrolladas para permitir ciertos usos sociales en detrimento de otros posibles: en toda innovación técnica está implicada una innovación social (Flichy, 1993). Pero estos procesos nunca son paralelos: la innovación social no produce directamente una innovación técnica ni viceversa. Muchas veces existen desajustes, e incluso transformaciones mutuas entre estos dos tipos de innovaciones. (En el mismo sentido, es posible pensar que un medio de comunicación no nace cuando se desarrolla un objeto técnico; nace más bien en el punto en que se articulan las posibilidades técnicas con las representaciones sociales en torno a ellas, que producen una relación práctica particular, una posibilidad entre otras, con el público).

Pero a diferencia de Flichy, Mattelart y Piemme ubican estos “desplazamientos” en el seno de las contradicciones y conflictos sociales. Si éstos pueden ir en el sentido de la reproducción social o en un sentido distinto dependerá menos de las posibilidades estrictamente técnicas que de las dinámicas del campo, las fuerzas sociales existentes en un determinado momento histórico, y de las políticas que se den esas fuerzas.

¹⁸ Podemos dar un ejemplo: el balance y autocrítica que hace en 1973 Raymundo Gleyzer en relación a la producción y la práctica de *Cine de la Base* (Gleyzer, 1985). Si bien su reflexión no es estrictamente en relación a la tecnología, sí la sitúa en la articulación de la trama de los aspectos políticos y comunicacionales: elección de destinatarios, necesidad de vincularse a una organización, reflexión sobre los géneros y soportes adecuados para realizar cine político etc. Se plantea además, ciertas tensiones entre las posibilidades materiales de realización y la capacidad de difusión (materiales y políticas, ya que se trata de un cine de exhibición clandestino). Gleyzer señala la tensión entre las posibilidades de producción de películas militantes y las posibilidades técnicas de exhibición: “[...] por su propia metodología de trabajo y estructura (hace falta una sala, oscuridad, un proyector) [el cine] no permite que se vaya a una fábrica, por ej., a proyectar un film para obreros. Por eso, desde que una técnica está involucrada a su funcionamiento, ha sido un instrumento de información utilizado por la burguesía. Aún no se ha llegado a utilizar el cine como una herramienta proletaria. Es así que nuestro grupo se ha dedicado, y continuará dedicándose a través de parte de la división N°1 que produjo *Los traidores*, a la construcción de cines.” Señalaba una tensión planteada a partir de la apropiación tecnológica. Gleyzer además proponía utilizar el video tape (en ese momento se trabajaba en filmico). Allí da cuenta de algo más que de la disponibilidad de una opción tecnológica (y sus ventajas); además de la referencia al contexto sociopolítico, Gleyzer interviene en el campo (se trata de un ponencia con cineastas) e intenta construir una legitimidad para su uso. La legitimidad que en un campo se le da al uso de determinados soportes debe considerarse una de las condiciones que hacen a su disponibilidad.

4.2 Innovación tecnológica y discurso social.

El otro aspecto a considerar está vinculado a las marcas que los dispositivos tecnológicos dejan en los géneros y estilos del discurso audiovisual de intervención política.

¿Cuál es la relación entre las disponibilidades técnicas y el discurso audiovisual, sus estilos, géneros, modalidades de representación y enunciación? Sin duda no puede pensarse que existen determinaciones directas o una relación de causalidad unívoca. La historia del cine brinda abundantes ejemplos al respecto: lo que conocemos como “el lenguaje cinematográfico” no es el producto directo de una disponibilidad técnica sino de la compleja articulación con sensibilidades, discursos y prácticas sociales de más largo alcance; en el seno de esta relación nacen géneros, estilos y modalidades de representación que se influyen y transforman, hasta que algunos de ellos se estabilizan en desmedro de otros; por lo general, aquellos vinculados a la reproducción de instituciones hegemónicas.

De todas maneras, algo del orden de lo tecnológico deja sus huellas también en el discurso social. La aparición de cámaras portátiles ligeras y equipos magnéticos de grabación de sonido que permitían la grabación sincrónica sobre el terreno, fue un factor que modificó las modalidades de representación documental en la posguerra, permitiendo nuevas relaciones entre el realizador, los actores sociales y el propio discurso audiovisual. Sin embargo, los cambios en el lenguaje documental que surgen a la par de esta innovación no están presupuestos directamente en el factor tecnológico. Afirma Bill Nichols al respecto:

[...] a menudo la innovación tecnológica se ofrece como una explicación causal de por qué cambiaron los estilos cinematográficos [...] El desarrollo más o menos al mismo tiempo de estilos de observación que favorecieron la invisibilidad del realizador y de estilos interactivos en los que la presencia del realizador no sólo estaba reconocida sino que a menudo era un factor decisivo en los acontecimientos que se presentaban, demuestra la falta de una correspondencia directa entre tecnología y forma o entre tecnología y significado (Bill Nichols, 1997.: 338).

Haciendo esta salvedad (no es una relación lineal o determinante), podemos introducir algunas indicaciones vinculadas a la relación entre disponibilidades técnicas y modalidades del discurso audiovisual de intervención política.

Complementando las características que señala Gubern, podemos decir que la extensión de la producción en videomagnetofónico, y digital, democratiza el acceso y las disponibilidades para actores que antes no accedían al “saber cinematográfico; también supone mayor movilidad de la cámara, velocidad y abaratamiento en el procesamiento y la producción del material. Por otro lado, el video facilita en la producción y la posproducción el trabajo con imágenes en diversos soportes (archivo, televisión, etc) y, en ese sentido, la *apropiación* de imágenes no producidas por los propios realizadores. Se dan las condiciones para un tipo de intervención discursiva vinculada al registro de los hechos, a su procesamiento y difusión más o menos *inmediata* a partir del material registrado o “apropiado”. En este sentido, se amplían las opciones discursivas y el recurso a géneros por lo general ligados a los soportes gráficos o a la televisión.¹⁹

En suma, este conjunto de disponibilidades tecnológicas -sin considerarlas como única determinación- ponen en primer plano la posibilidad de la inmediatez de la intervención audiovisual. En este sentido, se refuerza el carácter instrumental que caracterizó al *cine*

¹⁹Otro efecto de la innovación tecnológica y la apropiación por parte de fracciones subordinadas, es que se redefinen las posiciones en el conjunto del campo. En Internet *con relativamente pocos recursos* puede hacerse público el registro de acontecimientos con la velocidad del directo. Por poner un ejemplo: en junio de 2002 en Buenos Aires, luego del asesinato de dos integrantes de la Coordinadora Aníbal Verón, la presión de los medios alternativos que tenían evidencias de la masacre, fue clave en el desbaratamiento de la estrategia mediática y política del gobierno para instalar un estado represivo. Finalmente *Clarín*, que también tenía la secuencia fotográfica de los asesinatos, la publicó luego de dos días de negociación con el gobierno. En esa instancia la cobertura de los corresponsales de los medios alternativos con capacidad para capturar y hacer públicas las imágenes de la represión, redefinió también las estrategias de los medios oficiales. Como proponen Matellart y Piemme, el cambio de los dispositivos tecnológicos produce efectos –habría que analizar qué huellas deja en cada situación- en el conjunto de la estructura y el campo comunicacional: “De qué manera una nueva tecnología [y agregaríamos, una apropiación tecnológica] obliga a los demás media a redefinirse”, se preguntan. Y responden: “En el plano de los contenidos y de la estructura del discurso es imposible no tener en cuenta la relación de los media entre sí” (Matellart y Piemme, *Op.Cit.*: 104). Por otro lado, la extensión de las cámaras ligeras quebraría el monopolio policial y judicial en relación al uso que se hace del audiovisual en la regulación y control del espacio y los movimientos.

militante, pero al mismo tiempo, estas posibilidades tecnológicas -que dejan huellas en las opciones discursivas- permiten que los medios masivos de comunicación se conviertan en uno de los referentes privilegiados de la confrontación.²⁰

²⁰ El documentalista Humberto Ríos, que participó de varias experiencias de cine político en los '60 y '70, en una entrevista concedida a la revista digital *Otrocampo*, compara ambos períodos y da cuenta de esta relación entre tecnología y discurso audiovisual: "Los documentalistas hoy tienen un diseño diferente al de la generación del setenta en tanto que en aquellos años se trabajaba orgánicamente sobre el formato celuloide. Hoy la tecnología les permite a los jóvenes acceder al digital. Con esto tienen la inmediatez que nosotros solíamos buscar en los años setenta y no podíamos lograr porque había que realizar una serie de actividades en el medio; el laboratorio lleva su tiempo, su proceso [...] la reflexión venía a destiempo entre el momento de la producción y la proyección. En cambio, en estos días las nuevas tecnologías permiten ver el material a los diez días. Por eso la presencia en la pantalla tiene una actualidad tan palpitante, tan enorme, tan rica (Victoria Ciaffone y Marcelo Páez, 2002).

V. LENGUAJE, IMAGEN, IDEOLOGÍA.

Construir el objeto de análisis supone, por último, explicitar la perspectiva con la que se abordarán las distintas intervenciones audiovisuales. Para ello es necesario un breve rodeo teórico metodológico.

A partir de mayo del sesenta y ocho se renueva en el campo de la producción y la crítica cinematográfica la reflexión y polémica en torno al lenguaje del cine y su relación con la política.²¹ “Giro lingüístico” mediante, se está dejando de concebir al lenguaje como expresión de un referente o una visión de mundo externa a la acción de enunciar en sí. Los actos de lenguaje, y los procedimientos enunciativos, comienzan a considerarse parte constitutiva del sentido (y) del mundo y a los sujetos existiendo en el lenguaje. Este giro epistemológico y filosófico supone el desplazamiento de la tareas del analista. Michel Foucault en la *Arqueología del saber* sintetiza el núcleo de esta transformación:

[La nueva tarea] consiste en no tratar –en dejar de tratar- los discursos como conjuntos de signos (de elementos significantes que envían a contenidos o a representaciones), sino como *prácticas que forman sistemáticamente los objetos de que hablan*. Es indudable que los discursos están formados por signos, pero lo que hacen es más que utilizar esos signos para indicar cosas. (Foucault, 1999: 81).

También desde fines de los años sesenta, la crítica cinematográfica y literaria –influencia del cruce entre marxismo, psicoanálisis y estructuralismo- pone en primer plano el problema del lenguaje como fenómeno ideológico y político. Si bien se han señalado límites a las posiciones de Louis Althusser en torno al funcionamiento ideológico (el sujeto sería tal inexorablemente en tanto *sujeto* al orden simbólico) lo cierto es que al articular la teoría marxista con el psicoanálisis lacaniano, el filósofo francés abrió un campo para pensar lo ideológico operando al nivel del significante. La función ideológica, para Althusser, asegura la reproducción de la relaciones de producción en la medida que garantiza que los sujetos ocupen “libremente” los puestos que la división sociotécnica del trabajo les ha asignado en la producción. En esta línea, la función ideológica del lenguaje y su eficacia no estarían dadas por su adecuación a un referente y su capacidad de imponer visiones de mundo (en la teoría marxista clásica: un interés particular se presenta como interés universal), sino en las formas y los procedimientos con los que el significante interpela (constituye) a los sujetos y asigna posiciones sociales: se domina o se es dominado, se aprende a mandar o a obedecer.²² Según Althusser, el funcionamiento ideológico opera por medio de la *interpelación* y se representa de manera plena en la enunciación policial: *¡Eh, usted, oiga!*. En este sentido, Althusser interpretaba de manera estructural el funcionamiento ideológico.²³

Estos debates en torno a la ideología dejaron huellas en el campo de la crítica y de la realización cinematográfica. La relación del cine con la política ya no es, entonces, una relación externa, que demande la adecuación a ciertos contenidos o visiones de mundo. Señala Casetti :

Si antes la aproximación al problema solía consistir en reclamar una línea política, definir la naturaleza del cine y mostrar que la segunda enlazaba con la primera, a partir del sesenta y ocho, se invierte el orden de los factores y se trata, ante todo, de identificar los *comportamientos del cine*, luego de *captar sus implicaciones políticas* y, por fin, de proyectar tales implicaciones en toda la sociedad. Más que de la política al cine, se va del cine a la política [...] El cine expresa ciertas

²¹ Cf. Casetti, F., *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra, 1994.

²² En un sentido análogo, a fines de los sesenta, Bourdieu ubicaba la función reproductiva de la escuela, como dispositivo ideológico, en la capacidad de producir y asignar -como disposiciones duraderas interiorizadas- posiciones sociales: en la escuela se aprende a mandar u a obedecer; y en ese procedimiento, la escuela sanciona y legitima desigualdades existentes. (Bourdieu, Passeron, 1981).

²³ Dice Althusser: “Observamos que la estructura de toda ideología al interpelar a los individuos como sujetos en nombre de un Sujeto Único y Absoluto es *especular*, es decir, en forma de espejo, y doblemente *especular*: este redoblamiento especular es constitutivo de la ideología y asegura su funcionamiento. Lo cual significa que toda ideología está *centrada*, que el Sujeto Absoluto ocupa el lugar único del centro e interpela a su alrededor a la infinidad de los individuos como sujetos en una doble relación especular que *somete* a los sujetos al Sujeto, al mismo tiempo que les da en el Sujeto en que todo sujeto puede contemplar su propia imagen (presente y futura), la *garantía* de que se trata de ellos y de Él [...]” (Althusser, 1970: 76).

instancias políticas que propone a la reflexión de todos (Casetti, *Op. cit.*) (*Subrayado MZ*). (Casetti, 1994).²⁴

5.1 Enunciación y modalidades de representación audiovisual.

Partiendo de estas premisas, podemos decir que las formas de la interpelación ideológica en el lenguaje están estrechamente ligadas a las formas de **enunciación**. Se ha definido la enunciación como la instancia donde, al poner en funcionamiento el aparato de la lengua, se expresa, en el enunciado, la presencia de un sujeto (en rigor, para Benveniste, el acto del decir funda al sujeto y simultáneamente al otro en el ejercicio del discurso): “El hecho de asumir el lenguaje para dirigirse a otro conlleva la instauración de un lugar desde el cual se habla, de un centro de referencia alrededor del cual se organiza el discurso. (Filinich, 1998: 15). Es así como la *instancia de enunciación*, que articula un sujeto enunciador y un sujeto enunciatario, es la cristalización en el discurso de una presencia –una voz, una mirada- que es a la vez *causa y efecto* del enunciado.

Es necesariamente causa pues no puede haber enunciado sin ese acto inaugural del que habla Benveniste por el cual el sujeto se instala como locutor para apropiarse de la lengua y dirigirse a otro. Y es al mismo tiempo efecto del enunciado porque no está configurado de antemano sino que es el resultado de su propio discurrir (*Ibid.*:39).

En el campo de la imagen las formas de enunciación e interpelación ideológicas suponen distintas **modalidades de representación**. ¿Cómo se define este concepto? Partimos de la idea de que los hechos y situaciones del mundo pueden representarse de diferentes formas; por eso surgen estrategias, toman forma concepciones y entran en juego restricciones: según Nichols, “las modalidades de representación son formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes” (*Op. Cit.*:66) en las que se ponen en juego diferentes conceptos de representación histórica. En ese sentido Nichols distingue cuatro modalidades de representación documental que, según determinados patrones organizativos, estructuran la mayoría de los textos documentales. (Nichols, *Op. Cit.*).

El **documental expositivo** supone el desarrollo de una línea de exposición que es acompañada y confirmada por las imágenes. La imagen y su interpretación retórica corren en paralelo, en sincronía, alimentándose la una a la otra. Se promueve un sentido global o metafórico “objetivo” (por lo general el autor borra las marcas de su presencia enunciativa) que supone una idea, argumento o posición acabada. Todo pareciera conducir a la aceptación de la verdad de las conclusiones a partir del seguimiento de los enlaces lógico causales de una serie de premisas expuestas.

En el **documental de observación**, el realizador trata de “registrar sin inmiscuirse” en las acciones. Esto no supone una no manipulación del material registrado, a través del montaje; pero sí que no haya un texto previo, una intencionalidad argumentativa o didáctica que guíe el registro de las imágenes.

En el **documental interactivo o participativo**, el documentalista interviene directamente aportando su propio recorrido y visiones en el proceso de construcción del sentido. Dicho sentido ya no aparece -como en el documental expositivo- evidente y “natural”, ni producto de una observación objetiva de lo que sucede, sino que es el resultado de la puesta en interacción de elementos diversos, y en ese sentido, lejos de ser natural supone un intenso devenir histórico.

El **documental reflexivo** hace evidente, en el plano formal, las propias convenciones de la representación, poniendo a prueba el efecto de realidad de la otras tres modalidades; en un plano político, da cuenta del papel de la imagen en el proceso de construcción de sujetos e identidades y en ese sentido se convierte en una herramienta de distanciamiento crítico.²⁵

²⁴En el mismo sentido, señala Nichols, muchos realizadores asumen ahora “que la transformación radical requiere trabajar en el significante, en la construcción del sujeto en sí en vez de en las subjetividades y predisposiciones de un sujeto ya constituido” (Nichols, *Op. Cit.*: 100).

²⁵ Esta primer aproximación a las modalidades de representación documental será profundizada en el transcurso del análisis en el Capítulo I de la segunda parte.

5.2 En torno a la perspectiva de análisis.

A partir del marco propuesto se analizarán en este trabajo, en primer lugar, una serie de documentales de intervención política. Que se destaque el análisis de estos documentales se vincula a su capacidad de condensar esta productividad ideológica a la que se hizo referencia. La dependencia entre ideología, imagen e imaginario es estrecha, ya que las imágenes están en el núcleo de la construcción de subjetividad y posiciones de sujeto (como vimos, éstas son de orden colectivo). Y los documentales, como afirma Bill Nichols, “son una parte esencial de las formaciones discursivas, los juegos sintácticos y las estrategias retóricas a través de los que placer y poder, ideología y utopías, sujetos y subjetividades reciben representación tangible.” (Nichols, 1997: 39).

Como se trató de fundamentar, antes de ser exclusivamente un vehículo referencial, en el lenguaje -en los procedimientos enunciativos- se expresan y construyen posiciones de sujeto – de los actores sociales, del realizador- y representaciones del mundo social e histórico, con sus implicancias ideológicas y políticas. La noción de enunciación, revela aquello que hay en el lenguaje de operación práctica, que produce sentido –ahora el sentido es *lo que se hace y lo que se dice*- e instituye subjetividad. En esta perspectiva, el lenguaje -y el documental- como discurso social, es una práctica más, y en ese sentido debe ser analizado en sus implicancias políticas e ideológicas. En otras palabras, *el análisis de los documentales que se trabajará en la primera parte se articula, es en sí misma, la crítica de las prácticas políticas (y sus supuestos teóricos)*. En otros términos: la política no sería una dimensión externa a los discursos y las prácticas comunicacionales –si así fuera lo político sería lo que subyace o lee entre líneas en el discurso–; sino su puesta en acto, la política como tal. En suma, se propone analizar qué tipo de intervención suponen las distintas operaciones enunciativas. Mejor dicho: se apunta a los procedimientos para dar cuenta de una intervención política.

Por otro lado, en la segunda parte del análisis, se trabajarán una serie de producciones audiovisuales más cercanas a los géneros de contrainformación y agitación. En este caso se pretende configurar un mapa de intervenciones, dando cuenta de sus características y procedimientos específicos más relevantes que pondrán en escena distintas modalidades de acción.

Por último, es necesario hacer una salvedad con respecto a la perspectiva de análisis. Consideramos que el audiovisual supone la recepción como condición de producción, a la vez que todo texto prefigura las condiciones de su recepción. Aun así, no se trata de una relación de simetría: los sentidos que aquí se ponen en juego, son producto del cruce (del desfasaje) entre cierta capacidad de prefiguración de la lectura por parte de la obra y las condiciones u horizontes sociales de su recepción. Pero, aunque en el ámbito de la recepción exista cierta capacidad por imponer sentidos (capacidad condicionada socialmente), creemos que todo texto prefigura e induce ciertas operaciones técnicas y discursivas que el receptor deberá realizar a fin de “leer” dichas producciones.²⁶ Y en este aspecto cobra relevancia el *análisis ideológico* propuesto en torno a los procedimientos discursivos del audiovisual de intervención política. De todos modos sabemos de la insuficiencia del análisis propuesto en tanto deberá ser complementado por una indagación que de cuenta de las prácticas de producción, exhibición y recepción de las intervenciones audiovisuales. Dicha tarea excede los límites y posibilidades de esta presentación aunque es parte del horizonte del trabajo.

²⁶ Cf. Sobre esta relación de asimetría Sarlo y Altamirano, “Del lector” (Altamirano, Sarlo, 1983) quienes desarrollan principalmente las perspectivas sobre la recepción literaria de Umberto Eco y Hans Robert Jauss.

SEGUNDA PARTE

I DOCUMENTAL Y MOVIMIENTOS DE DESOCUPADOS.

Dentro de las numerosas producciones documentales que circulan en el campo del audiovisual de intervención política (en especial a partir del diciembre de 2001) se recortan aquí una serie de trabajos sobre el movimiento piquetero: *Matanza* del grupo Primero de Mayo (1998-2001), *El Rostro de la Dignidad*, *Memorias del MTD de Solano (2001)*, de Grupo de Cine Alavío, y *Piqueteros, un fantasma recorre la Argentina (2001)*, de Ojo Obrero. Estas producciones que comparten el período de realización, además del trabajo sobre las diferentes tendencias del movimiento de desocupados, ponen en escena, en sus modalidades de representación y enunciación, diferentes tendencias de intervención político audiovisual.

1.1. Representación del “pueblo” y mito movilizador. *Matanza*.²⁷

La introducción de *Matanza* presenta un fragmento de tipo expositivo, basado en la disposición “probatoria” del montaje, en función de expresar una tesis, una argumentación global a partir de cierto efecto de objetividad.²⁸ El “montaje probatorio” enlaza y pone en relación ciertos hechos históricos para construir una argumentación lógica y racional: el plan liberal y desindustrializador (cuya representación es la figura de Martínez de Hoz) iniciado en la dictadura y continuado en los períodos siguientes (con la excepción de un período), tiene como consecuencia el empobrecimiento y la marginación, la respuesta en la organización territorial - con un método privilegiado de lucha, el corte de ruta- y la posterior represión estatal.²⁹ Esta modalidad, que permite la exposición de un saber racional sobre el mundo (un análisis social y político de las últimas décadas de la historia Argentina, y una apuesta por determinada construcción política) será –parcialmente- abandonada en el resto del desarrollo del documental. Será desplazada por una modalidad de representación que dará cuenta de ese proceso *desde la experiencia* de los propios actores involucrados.

El documental, entonces, está filmado en el Barrio María Elena, en La Matanza. El relato trabaja con un hilo conductor dominante: reconstruye la historia de vida de dos dirigentes barriales -Ramón y Nuria- y a través de ese relato, la experiencia de organización territorial. Estructurado en buena medida a partir de entrevistas a estos dos actores, superpone el relato de las historias de vida privadas, y -a partir de esas voces- el de la organización del movimiento.

Ramón y Nuria cuentan la historia de los primeros asentamientos del barrio, y de sus historias de vida. Mientras en la banda de sonido los entrevistados relatan sus historias personales y los primeros pasos en la organización territorial (asentamientos, salas sanitarias, ollas populares etc.), las imágenes ilustran el barrio: chicos jugando, casas humildes, calles de tierra. Por otro lado, se intercalan en este relato secuencias que dan cuenta de otras voces y, a través de ellas, del crecimiento de la organización territorial y de la lucha (movilización por materiales para construir casas, por las tarifas de luz a las compañías, por planes trabajar). Los testimonios de los informantes centrales -y de las otras voces- van articulando el relato de las

²⁷ *Matanza*, Grupo 1º de mayo, dirigida por Rubén Delgado.

²⁸ Según Bill Nichols, el documental expositivo es la modalidad más cercana al ensayo y al informe expositivo clásico, y es el principal método para transmitir información y dar cuenta de una cuestión. Este tipo de modalidad expositiva hace hincapié en la impresión de objetividad y de juicio bien formado, ya que su objetivo es revelar información acerca del mundo histórico en sí y dar una posición frente a él. (Nichols, *Op. Cit.*).

²⁹ En el fragmento introductorio Martínez de Hoz anuncia el plan económico en 1976. Su voz se mantiene en la banda de sonido como voz fuera de campo, mientras en la banda de imagen aparecen sucesivamente Menem, De la Rúa y Cavallo, prestando juramento o asumiendo sus cargos. El Himno Nacional ocupa hasta el final de la secuencia la banda de sonido. En la banda de imagen, la secuencia de imágenes fijas o en movimiento da cuenta del siguiente desarrollo: imágenes de niños pobres y barrios humildes, ollas populares, cortes de ruta, movilizaciones y represión; finalmente, los cortes de ruta y luego una movilización masiva, donde sólo se encuadra y se destaca una columna de la CCC. Esta última parte de la secuencia de imágenes coincide con el final del Himno Nacional, cuyo último acorde remata la canción, y la secuencia introductoria: la última imagen queda unos segundos en pantalla sin sonido con la columna y la bandera de la CCC.

historias y experiencias de vida con el crecimiento de la organización, la evaluación y el análisis político.

Como ilustración, o separador, (a veces como banda de imagen que se mantiene durante el relato verbal del entrevistado) se utiliza una construcción propia del cine de ficción (también utilizada por el documental de observación o interactivo). El montaje construye una unidad temporal y espacial (a diferencia del “montaje probatorio” que establece una unidad argumental a través de relaciones lógico causales entre determinadas premisas): Ramón, camina y recorre el barrio. Se apela a la cotidianeidad y se refuerza su inserción territorial; se construye un espacio geográfico, el barrio, Matanza, y una unidad temporal, en la medida que este “estribillo” atraviesa buena parte del relato: el dirigente recorre el barrio, y al mismo tiempo, en el tiempo del relato, crece la organización política.

Dice Ramón en un pasaje de su relato: “[...] esto era todo campo, allá arriba era todo basural. Acá no había luz, no había calle, no había nada [...] y de a poco *nos fuimos organizando a todos los vecinos (sic)*, poner una bomba acá, sacar agua [...] hemos pasado muchas necesidades.” (*Subrayado mío*).

En su propio relato Ramón confunde y superpone al dirigente con la base; el dirigente es la base, es decir, se pretende mostrar como tal, pero a la vez, lapsus mediante, nos revela que no lo es, que está “afuera” y “adentro” (trabaja con los vecinos como si se posicionara exteriormente a ellos). Esta operación (la que intenta contar desde el movimiento y aproximarse a la experiencia) atraviesa el documental: el realizador (a partir de la posición de la cámara) se muestra como un personaje más: sale desde el barrio y “sube”, cámara en mano, al colectivo que llevará a los vecinos a manifestar al Congreso. No sólo es una cámara que acompaña desde dentro la movilización, sino que busca la identificación subjetiva: un plano secuencia de las calles y del camino que se deja atrás a través de la ventana del colectivo simula la mirada de los vecinos movilizados.

El relato se basa entonces en una modalidad de enunciación construida a partir del relato de los dirigentes barriales: se habla *desde* la experiencia de los actores. Sin embargo, cerca de la mitad del film, cuando aparece la primera movilización de reclamo político al Estado, se produce un desplazamiento: la aparición de otro personaje que desplaza (comparte) la voz con los dirigentes barriales, y la aparición, por primera vez, de las insignias del movimiento político (CCC). Luego de la movilización al Congreso Ramón se refiere por primera vez al dirigente, Alderete: “*un tipo que está organizando en el barrio*”. Se fractura cierta linealidad que predominaba en la relación del tiempo del relato (que reconstruía la historia de vida y la del movimiento) con el tiempo cronológico. El dirigente Alderete se inserta extemporáneamente, desde fuera, quebrando un relato que construía una unidad de tiempo y espacio y así garantizaba la presencia y la pertenencia cotidiana de Ramón en el movimiento. Un claro ejemplo es la “inserción” de una imagen de archivo de Alderete (en blanco y negro) hablando por megáfono en un reclamo. Se presenta con título: “Juan Carlos, dirigente barrial. 1987”.

A partir de este momento, promediando *Matanza*, se acentúa en el relato el crecimiento de la organización. Se organiza a los vecinos por manzanas y en cuerpos de delegados, se gana en capacidad de movilización y coordinación con otros barrios. Se movilizan, por ejemplo, a la compañía de distribución de electricidad, para pedir materiales a la municipalidad luego de una inundación. Pero a la vez que se mantiene la modalidad dominante del relato (el testimonio de Ramón y Nuria intercalado con momentos de movilización y organización), va creciendo la presencia de Alderete que se convierte en una de las voces y figuras dominantes. Es el portavoz de la organización frente a las instituciones (la compañía de luz, el Estado) y el que enuncia los planes de lucha a los compañeros del movimiento. Como Ramón, Alderete es entrevistado, mientras recorre el barrio.

Finalmente, el crecimiento político de la organización culmina en un plenario de organizaciones barriales que votan un plan de lucha con corte de ruta.³⁰ Allí aparecerán las insignias de las organizaciones políticas, la CCC, FTV y CTA. Los dirigentes De Elia y Alderete (dirigentes de la FTV y CCC respectivamente), son los oradores de los actos y finalmente acuerdan con el Gobierno Nacional el levantamiento del corte. Por último interviene una voz exterior, omnisciente –a través de intertítulos en pantalla negra-evaluando el proceso.³¹ Da cuenta de datos estadísticos sobre la deuda externa, los niveles de pobreza y de desocupación.

³⁰ Será el plan que durante 18 días, del 5 al 23 de mayo de 2001, mantuvo cortada la ruta Nacional N°3.

³¹ Enuncia: “Durante 18 días el gobierno de De la Rúa Cavallo trabajó para llevar adelante al desgaste, dividir, aislar provocar y reprimir a los matanceros. La firmeza de los desocupados y la multiplicación de los cortes de ruta en todo el país, puso en cuestión la gobernabilidad en Argentina”.

1.1.1. La mirada romántica.

En *Matanza* el tiempo del relato y el tiempo histórico simulan ser paralelos,³² y coincide el crecimiento de la organización con el del dirigente (Ramón y luego Alderete). Las entrevistas que estructuran el relato articulan un eje histórico -las historias de vida, las experiencias de los actores sociales y la organización del movimiento social. El crecimiento de la base -el dirigente que es la base-, culmina en la organización y el protagonismo del dirigente (el interlocutor que negocia con las instituciones estatales).

En relación a la posición del enunciador, podemos decir que se trata de un movimiento paralelo, aunque en el sentido inverso: un enunciador omnisciente, que en la introducción esboza una hipótesis sobre el proceso social y político desde una modalidad expositiva, distante, “desciende” y narra desde la experiencia al movimiento. A lo largo del documental son los propios actores sociales, principalmente en la voz de dos dirigentes de base, los que dan cuenta de la miseria y las tareas de organización. Y a diferencia de la enunciación distante a través de una voz omnisciente, encarnación del saber, del logos, (enunciación propia de la modalidad expositiva) esta enunciación articula los relatos y visiones fragmentarias de los actores sociales y, a través de las historias de vida, el análisis político con la historia de la organización territorial. Pero los intertítulos finales vuelven dar cuenta de una voz objetiva, externa, que enuncia desde un lugar de saber, da cuenta -y en ese sentido sanciona- el crecimiento de la organización, garantizando la objetividad del proceso.

Así *Matanza* empieza y termina apelando a recursos de una modalidad expositiva, a un enunciador exterior a su objeto, recursos a los que no acude en el desarrollo del documental. Se construye una argumentación lógica (la tesis del documental expresada en la introducción), pero basada en los enunciados fragmentarios, en las experiencias y valoraciones de los sujetos; esta modalidad permite desarrollar una argumentación, una visión del mundo -una estrategia y una opción política- y producir un efecto de naturalización: surge del relato, de “la vida” de los propios actores, de sus experiencias y miserias cotidianas. Se muestra un camino lineal y “natural” de organización (parece dado *a priori*, como el crecimiento biológico: sólo debe pasar el tiempo y el sufrimiento) que reporta ciertos beneficios materiales. Se naturaliza, por ende, una opción política: la organización territorial articulada a través de los dirigentes sindicales con el clientelismo estatal se deriva, *por su propia fuerza*, de la trayectoria de vida de los actores sociales, de su lucha cotidiana por la supervivencia. Y el mito, es la forma de la naturalización.

En esta línea debe considerarse la relación tiempo-contenido en *Matanza*. Según Greimas, el relato mítico tiene tres elementos fundamentales, el armazón, el mensaje y el código. Es característico del relato mítico basarse en un “esquema de inversión”, donde la dimensión temporal, el *armazón*, se articula con los contenidos según *un esquema de inversión*, que va de “antes”-“contenido invertido” a “después”-“contenido afirmado” (por lo general a través de la acción de un héroe) (Greimas, 1982). El mito, como operación de naturalización, vacía de historia lo social, separa a los hombres de su potencia de actuar y crear y se la transfiere a los dioses.³³

En el mismo sentido ciertas “evocaciones de la realidad”, a partir de la relación entre lo visual y lo verbal, apelan a una identidad ya constituida. En reiteradas ocasiones la imagen sirve de ilustración, de fondo, de aquello enunciado en el plano del lenguaje verbal: la historia de vida del movimiento se embellece con imágenes estéticamente logradas de los actores. Se exhibe un sujeto, “los piqueteros”, “el pueblo”, a través de ciertas operaciones metonímicas: un rostro cansado, cuerpos curtidos, chicos vestidos con harapos jugando a la pelota, son las imágenes del pueblo pobre, y *el barrio* y las calles de tierra su patria, Matanza. En fin, el pueblo, lo popular, se representa porque está dado, “ya está ahí”. Se apela a la identificación y la

³² El tiempo narrado implica, entre otros aspectos, el establecimiento de un orden en el enunciado que se observa al comparar el encadenamiento lógico y cronológico de los sucesos (el *argumento* de los formalistas rusos, aquello que se obtiene al aislar y reordenar los acontecimientos de la historia sobre el eje pasado/presente/futuro) con la disposición que tales acontecimientos guardan en el discurso (la *trama* de los formalistas). (Filinich, 1998).

³³ Y en relación a la construcción del tiempo enunciativo, si bien se alterna entre *el relato ulterior* (donde el narrador se posiciona en una posición de posteridad a los acontecimientos narrados), y modalidades de *relato intercalado* (donde el enunciador intercala su actividad discursiva en medio del curso de la acción) predomina la primera modalidad, produciendo un efecto de clausura narrativa. Sobre la construcción del tiempo como modalidad de enunciación cf. Filinich (*Op. Cit.*: 53-55).

rememoración de una identidad preconstituida. Y en esta operación la representación del sujeto político se tiñe de ciertos elementos románticos.

(Nota sobre lo popular romántico: podemos decir, someramente, que la concepción romántica sobre lo popular realiza la operación contraria a la operatoria ilustrada -para quien lo "popular" está excluido del mundo de la cultura y por ende de la representación, al menos que sea representado como "lo otro"-: dicha operación consiste en la exaltación del pueblo donde éste se erige en "espíritu de pureza", describiendo la presencia de una esencia de carácter homogénea. Y en *Matanza* está presente cierta oposición entre el barrio -el no lugar: los ranchos, las calles de tierra- y la ciudad legítima -el centro del poder, allí donde se viaja a reclamar- tanto como cierta exaltación de los cuerpos no legítimos, oprimidos, silenciados).³⁴

Si bien en *Matanza* el conflicto y la confrontación son motor del relato, "el pueblo" "los piqueteros" son "lo otro", un sujeto dado que, inversión romántica mediante, ahora entra en el campo de lo representable.

En suma, esta modalidad de enunciación y representación de sujeto político, como se desarrollará en el capítulo final, implica la modalidad de intervención audiovisual. Si el sujeto representado tiene una esencia, la política, por ende, es el encuentro o la recuperación de un pasado, en la medida que se afirma una identidad preconstituida. Y en ese sentido, a través del *mito* y la *identificación*, el audiovisual una herramienta de movilización. Sobre estas implicancias volveremos en el último capítulo.

1.2. La imagen como invención del sujeto político.

*El Rostro de la dignidad. Memoria del MTD de Solano.*³⁵

Como ya anuncia el título, *El Rostro...* también aborda el problema de la identidad del Movimiento de Trabajadores Desocupados de Solano. Mejor dicho: de la constitución de un sujeto político. Que se aborde como problema supone menos la construcción de un relato o la narración de la historia del movimiento -la historia como operación de lectura, de clausura con respecto a un pasado- que la construcción de un dispositivo de reflexión para intervenir en el presente, en la construcción de ese sujeto.

La introducción del *Rostro...* anticipa, entonces algunos ejes que serán objeto de problematización. La primera secuencia se inicia en una marcha del MTD. Sus integrantes avanzan cantando por una calle. En el segundo plano de la secuencia se encuadra una ventana de un local (parece un restaurante); los "piqueteros" pasan (se ven a través del reflejo) y observan. ¿Miran que hay adentro del local aparentemente cerrado? La secuencia condensa un procedimiento: la imagen devuelve una mirada; aquello que se ve en pantalla es el reflejo - en el vidrio- de un sujeto que se mira a sí mismo y se pregunta por su identidad.

El siguiente plano de la secuencia toma la tapa de un periódico masivo en una parada de diarios: "Miles de piqueteros llegan hoy al centro porteño". A continuación, ya fuera de la marcha, un largo plano secuencia muestra una mujer hablando del MTD en un taller, y a continuación -luego de presentar el título del documental- a través de un plano secuencia, una chica acomoda en un banco una hilera de fotos de una movilización del MTD.

Esta larga secuencia que conforma la introducción propone como problema, tematiza, la cuestión de la imagen y de la identidad del movimiento; tematiza también -contrapone- la relación entre la imagen de los medios de comunicación y la imagen propia (las fotos, la pregunta por la identidad en el taller). En suma, la identidad no está dada sino que se propone como problema y como búsqueda.

1.2.1. ¿Para vos, qué es ser piquetero?

En los primeros minutos del documental se ponen en escena diferentes instancias de discusión y reflexión del MTD (talleres y asambleas). Independientemente de cómo sean los mecanismos de participación del MTD (si el MTD de Solano es "horizontal" o no, si hay o no dirigentes etc.), interesa aquí que en la estructura enunciativa se elige una modalidad de

³⁴ "Lo popular, en las versiones románticas es un mundo diferente que ha sido conservado en su propio espacio aislado y que constituye un universo ingenuo y espontáneo que, por alejado, "[...] expresa la autenticidad de una antigua memoria tradicional" (Ortiz, 1996: 32).

³⁵ *El Rostro de la dignidad, memoria del MTD de Solano*, Grupo Alavio, 2002.

representación participativa.³⁶ Y no sólo se dan cuenta una pluralidad de testimonios y voces (dirigentes y no dirigentes): en el *Rostro...* la cámara testigo reemplaza a la entrevista. Es que la entrevista, aun en sus modalidades más interactivas, separa al actor de su ámbito y hacer cotidiano, a la vez que insinúa una distancia entre realizador y actor y, en consecuencia, supone un espectador. En el *Rostro...* en cambio se “muestra” a los integrantes del MTD en talleres de reflexión o en asambleas: se construye un relato en el acto mismo en que se construye activamente la política y la identidad del movimiento; en estos talleres de reflexión hablan diferentes voces, se discuten y elaboran objetivos y principios del MTD: no se trata de una lectura o relato de un proceso clausurado, sino del proceso mismo. La figura del enunciatario que se prefigura, por ende, no es la de espectador sino la del testigo participante.

De todas maneras, no se trata de un “puro registro” donde el realizador pretende disimular su presencia. Aquí el realizador, a través de la edición y el montaje despliega una argumentación, plural, en función de las reflexiones de los actores sociales. Pero tampoco se oculta en la edición la presencia de la cámara –por ende del realizador- en el discurso; más bien lo contrario: la cámara se muestra como tal, como presencia, a través de ciertos recursos formales: actores que miran a cámara en una asamblea, o un paneo de cámara que gira 360 grados en una votación. Estos recursos explicitan la presencia del realizador; presencia que, por el contrario, quien pretende mantener una “relación objetiva” con su objeto, preferiría disimular.

Pero además de estas marcas enunciativas, existen pasajes donde el realizador, aunque no se muestre en cuadro, interviene activamente en las reflexiones de los actores sociales. En un corte de ruta interroga a un grupo de integrantes del MTD, sentados en círculo en el contexto de una acción directa, el piquete; se escucha la voz del realizador: *¿qué es ser piquetero?* El realizador induce a la reflexión en la propia situación, a la vez que no oculta su presencia y explicita la pregunta –la pregunta del documental- en relación a la identidad del movimiento. Una vez que responde el primer piquetero, la cámara hace un paneo por la ronda: indaga, invita a responder, interpela: *y vos, para vos, ¿qué es ser piquetero?*; no registra una respuesta ya dada, es mentora de la reflexión; ese gesto, esa pregunta, explicita una posición. Una intervención.

Como afirma Nichols, en la modalidad interactiva de representación, la voz del realizador se dirige a los actores sociales y no al espectador; hace hincapié en el tiempo presente de la acción y la situación de contingencia; la entrevista -y la investigación- en consecuencia, pueden tomar diversos caminos. En esta secuencia, la entrevista se ve interrumpida cuando llega un contingente de manifestantes al piquete. Los piqueteros se paran y celebran la llegada de los compañeros. Luego cambia la escena (hablan con la policía, se arma una malla de contención etc.), y dos o tres escenas después se retoma la pregunta.

Si se tratara de transmitir una idea, una información -qué es ser piquetero-, hubiera bastado montar y editar los diversos argumentos, eliminando la interrupción, el “ruido”. Pero la opción enunciativa es diferente. La reflexión, la construcción de una identidad, de un sujeto político, es inmanente a la práctica y a su devenir; la pregunta no es ajena a ella, no propone dar cuenta de un concepto o una idea, una lectura o conclusión acerca del proceso: la reflexión es inmanente al hacer, y la enunciación, la muestra haciéndose. Se enfatiza entonces en la producción y construcción del conocimiento, y en el proceso de interpretación y construcción de perspectivas y puntos de vista. La identidad política, se construye, es una apuesta más que algo a transmitir.

³⁶El documental interactivo o participativo, según Nichols, surge del deseo de hacer más evidente la perspectiva del realizador. Estilos de entrevistas y tácticas intervencionistas permiten al realizador participar de un modo activo en los sucesos. El autor actúa como mentor, participante, acusador y provocador en relación a los actores sociales reclutados; puede tomar partido por algún punto de vista o argumentación por parte del actor social, e incluso colaborar en su elaboración, y a partir de la interacción puede buscar nuevos testimonios o entrevistas. De esta manera, la autoridad textual se desplaza hacia los actores sociales reclutados: sus comentarios y respuestas ofrecen una parte esencial de la argumentación de la película. En relación a las características formales, en este tipo de documental el montaje responde a una lógica argumentativa, pero no con una visión general acerca del mundo –como en la modalidad expositiva- sino en relación a las afirmaciones más fragmentarias de los sujetos: la voz del realizador se dirige a los actores sociales y no al espectador. De esta manera, se enfatiza en la producción de la información y construcción del conocimiento, y en el proceso de interpretación y construcción de perspectivas y puntos de vista. Según Nichols, este tipo de enunciación pone en escena el trabajo de producción y de enunciación; supone también una modalidad de conocimiento diferente, ya que otorga una información condicional, situada y local; se trata de un discurso entre otros, más que la “realidad” o la “historia” misma representada a través del logos racional.

1.2.2. La imagen desmitificante.

Pero el *Rostro...* no sólo da cuenta de una participación activa del realizador, como mentor, actor, de una reflexión que se hace en la práctica. Que está reflexión se muestre haciéndose, más que transmitirse como conclusión hecha, supone entonces una reflexión sobre el propio dispositivo de enunciación, sobre la propia modalidad de representación.³⁷

A lo largo de todo el film se da lugar a *largos planos secuencias*: talleres productivos, de reflexión, entrenamiento, o discusiones en una asamblea. En la modalidad de representación reflexiva, el *trabajo* –en todos los aspectos mencionados- predomina sobre la imagen cosificada, el proceso sobre el producto.³⁸ Y esto se expresa en la estructura narrativa: podría decirse que el *Rostro...* cuenta la historia de un corte de ruta: pero las imágenes del corte se desenhebran y atraviesan todo el relato; se intercalan a lo largo de todo el documental con largas secuencias de talleres o asambleas: en lugar de establecer un relato lineal, en el *Rostro* el relato funciona por saltos, va y viene en el tiempo; o mejor dicho: no importa el tiempo cronológico, si el taller, la asamblea, son anteriores o posteriores al corte: importa mostrar el proceso, las condiciones de producción, el trabajo (lo que hay atrás, o después) del corte de ruta. En el *Rostro...* la narración de *una* historia o un argumento lógico cede lugar al relato múltiple de los distintos aspectos que hacen a la construcción de la organización³⁹.

En suma, si existe una forma de montar las imágenes que es mistificante, la del *Rostro...* desmitifica. El montaje mistificante *ilustra* uniendo lógicamente elementos separados (un momento de una práctica, y un producto, un resultado) donde el pasaje se da por elipsis: algo del proceso se sustrae. En el *Rostro...* en cambio, la imagen es proceso, da cuenta de un trabajo: el corte de ruta se muestra a través de prolongados planos secuencia que se intercalan en diversos momentos del documental: el armado de miguelitos; la recolección de gomas, el camión que llega al lugar del corte y prepara el terreno; el armado de barricadas, etc. No sólo muestra un trabajo, y allí es desmitificante, sino que enseña a trabajar. Es que el *Rostro...*, tiene como interlocutor al propio movimiento.

Promediando el documental, intercalado en las secuencias del corte de ruta hay una secuencia de un grupo de integrantes del MTD que en un galpón, tiempo después del corte, miran un video con imágenes de sus compañeros armando las barricadas para el piquete (es la secuencia anterior del *Rostro...*). Uno de los integrantes del MTD comenta: “*qué tranquilidad, lo hicieron rápido, pero tranquilos.*”

En esta puesta en abismo -la imagen dentro de la imagen- la actividad del realizador y del espectador se tematizan. El efecto, como en el distanciamiento brechtiano, supone una ruptura de la representación identificatoria, de la representación como ilusión de realidad, de clausura; no sólo se dice, “se trata de una representación”, sino que también se apela a la distancia reflexiva. Se explicita el trabajo político: el que hasta ese momento era el actor social representado se muestra como destinatario; y se explicita la estrategia de intervención

³⁷Según Nichols, la *modalidad reflexiva* de representación documental hace evidentes las propias convenciones de la representación, y pone a prueba la impresión de realidad. Esta modalidad, supone un cuestionamiento de la correspondencia o adecuación directa entre discurso -o conocimiento- y realidad; pero a la vez (y este es su significado político) reflexiona sobre el papel del discurso o del texto en esa construcción y elaboración de visiones de mundo. Por eso la reflexividad no es puramente formal, sino que es -y debe ser- política: heredera de la tradición del teatro del distanciamiento brechtiano, produce un efecto de extrañamiento (*ostranenie*) des-alineación de la conciencia social a través del reexamen y recontextualización de la propia experiencia. La reflexividad, entonces, no sólo opera sobre la forma sino sobre la ideología; es reflexividad que hace referencia al texto como construcción, pero también a las prácticas sociales que incluyen las del visionado y el aparato cinematográfico, pero extendiéndose más allá de ellas hacia los aspectos institucionales y sociales.

³⁸Como afirman Solanas y Getino respecto a la noción de cine inconcluso: “Transmitir resultados o conclusiones ocultando a la vez el proceso con el cual se construyen aquellos es sólo una expresión más de una cultura vieja y mistificante. Un filme concluido en sí mismo relega al destinatario a un rol pasivo y expectante, a la opción de aprobar o negar”. (Solanas, Getino, *Op. Cit.*: 64).

³⁹Además de las modalidades de relato ulterior, anterior e intercalado, Genette agrega el relato simultáneo, donde se intenta forjar una imagen temporal de simultaneidad entre tiempo narrado y tiempo de la narración. Esta modalidad de narración sugiere una acción en curso que exige pausas, avances y retrocesos, digresiones y rodeos en su desarrollo. De todos modos se trata siempre más que una búsqueda y de un efecto que de una realización efectiva, en la medida que el tiempo enunciativo es por excelencia posterior a los acontecimientos enunciados (Cf. Filinich, *Op. Cit.*: 54).

audiovisual: el registro en video y la visualización colectiva como herramienta de organización del movimiento.

Frente a la pregunta por la identidad, a la pregunta planteada en torno a la imagen del movimiento, *El Rostro...* pareciera responder que se construye en la misma práctica de verse y pensarse haciendo (y no es cualquier hacer, va de suyo). Es una identidad que niega cualquier tipo de esencialismo, es una identidad que no existe a priori, pues se construye en la práctica, se configura en la lucha y la organización. Es la autoproducción de un sujeto político, y la intervención audiovisual es una de sus herramientas.

Por otro lado, esta secuencia contrasta con la representación de los medios del sistema. El rol de los medios de comunicación se problematiza, se pone en cuestión, pero también se contrasta con la propia práctica, con la propia producción y uso alternativo de los medios.⁴⁰

La reflexión en relación a los medios, entonces, interviene en la disputa ideológica, pero no porque de cuenta de una manipulación, oponiendo una interpretación diferente a la del discurso dominante; sino porque opone a la imagen cosificada (para la industria cultural sólo hay estereotipos) y a la imagen misificante (que oculta el proceso de construcción y producción de subjetividad) una imagen activa, en movimiento, donde la identidad no está dada sino que es producto de un hacer; opone también, una relación y un uso alternativo de los medios y la industria cultural. El contraste no es sólo con las representaciones de los medios, sino con una forma de relacionarse con ellos: evaluar el corte de ruta a partir de las propias imágenes, o reunirse en el galpón para ver Chaplin en el tiempo de ocio, supone formas alternativas de relacionarse con los medios de comunicación.

Como afirma Nichols, la modalidad reflexiva es tanto formal como política. Es formal porque explicita que la representación es una construcción; pero es política porque da cuenta también de las prácticas sociales -que incluyen las del visionado y el uso de los dispositivos tecnológicos- pero extendiéndose más allá de ellos hacia los aspectos institucionales y sociales. El documental reflexivo entonces, rechaza una sensación narrativa de clausura y totalidad, pero recordando la necesidad de ir más allá del texto.

1.2.3. Tensiones en torno a la participación.

En ciertos pasajes del *Rostro...* se recurre a estrategias clásicas de enunciación como el montaje paralelo (o de representaciones).⁴¹ Así, una secuencia de los grupos productivos del MTD, con varios planos secuencia de diferentes tareas, se cierra yuxtaponiendo la imagen de una pintada en una pared: *Organización para la lucha. MTD Solano*. En otra secuencia donde se trabaja con este recurso, habla un dirigente en un panel de discusión. Dice: "Algo que a nosotros nos han criticado [...] es salir, nos dicen, a cortar rutas por planes... pero por ahí se ve eso, desde afuera se ve de esa forma [...] pero no ven el trabajo que hay atrás y ese trabajo es la construcción del poder popular...". Y en ese momento banda de sonido e imagen se disocian: seguido a "poder popular", en la banda de imagen se construye paso por paso un miguelito en un taller; sigue la banda de sonido: "nosotros con los planes perseguimos un fin organizativo"; en la banda de imagen (ahora con sonido ambiente) una mano, en primer plano, guarda los miguelitos en un bolso. El siguiente plano muestra a la persona con el bolso subirse a un micro que lleva al corte de ruta, y el siguiente a los "miguelitos" diseminados en el asfalto.

Este montaje pone en relación elementos que no se vinculan necesariamente; mejor dicho: que no se desprenden de la enunciación del dirigente del MTD. En la banda de sonido, planes de empleo, poder popular, fin organizativo; en la banda de imagen: taller productivo, "herramientas" para la lucha política, corte de ruta. El poder popular, nos dice el enunciador, no es fabricar pan o escobas en los talleres, es organizar la lucha política y el enfrentamiento con el Estado.

¿Quién enuncia en estos dos ejemplos? ¿Se plantea una tensión entre los dos enunciados, es decir, el del dirigente en el panel y el de la banda de imagen? Podría el corte final del trabajo

⁴⁰ En uno de los cortes de ruta los piqueteros leen la prensa gráfica. El encuadre toma los titulares de la prensa: "Caos por piqueteros que cortan rutas." *Diario popular*. "El Gran Buenos Aires cercado por los cortes de ruta." *Crónica*. En otro corte de ruta un número de piqueteros aguardan en la banquina y escuchan la radio, la banda de sonido sincronizada con la imagen toma el audio: la radio informa de varios cortes de ruta en todo el país. Cuando hablan de ellos, asienten con satisfacción. Al final del parte un piquetero dice: "no dijo nada de Chaco". Otra secuencia intercalada a la de los cortes de ruta muestra a integrantes del MTD (niños, jóvenes y adultos) en un galpón mirando una serie de Chaplin.

⁴¹ Nos referimos al recurso ideológico creado por el cine soviético basado en el montaje. En él se yuxtaponen planos de elementos a los que se quiere relacionar y confrontar lógicamente.

plantear la posición de los actores sociales, de la organización; o podría el realizador plantear su posición, juzgar y distanciarse de la posición de los actores. De todos modos, interesa este desacople entre enunciado y enunciación, en primer lugar, en la medida que expresa una modalidad de trabajo participativa entre los realizadores y el movimiento; en segundo lugar, precisamente, en la medida que, sintomáticamente, da cuenta de esta tensión: se asumen los acuerdos políticos del movimiento, y al mismo tiempo, se afirma que existe una mirada propia de la realización.⁴²

Pero esta tensión (existen desigualdades en la capacidad de enunciar: alguien es hablado y alguien habla a través del montaje) que se expresa en el enunciado a través del desacople, sin embargo, no se problematiza en el documental. Se exhibe pero no se problematiza. En otras palabras, no se problematiza –es decir, no se vuelve objeto del propio discurso- como en muchos films de tipo reflexivo, la asimetría entre realizador y actores sociales; sí se tematiza la construcción de la identidad, la conformación del sujeto político, la propia representación y el trabajo con el audiovisual, pero no es objeto de distanciamiento la relación asimétrica entre realizadores y actores sociales. Cabe agregar que tematizarla no supondría eliminarla –no sería posible al menos en el capitalismo, pero tampoco es seguro que fuera deseable- sino conjurar sus efectos negativos; es decir, que cristalice en relaciones de poder.⁴³

1.3. Logos de la historia y conciencia de clase.

*Los piqueteros. Un fantasma recorre la Argentina.*⁴⁴

El trabajo audiovisual *Los piqueteros. Un fantasma recorre la Argentina* realizado por Ojo Obrero -vinculado orgánicamente al Partido Obrero- da cuenta del primer Congreso Nacional Piquetero (julio de 2001) y del plan de lucha que se instrumentó a partir de sus resoluciones..

En *Los piqueteros...* se recurre a elementos propios del documental expositivo, pero también de la contrainformación y el discurso de agitación que interviene en una coyuntura determinada con un objetivo táctico.⁴⁵

El documental (a pesar de la hibridación de géneros será llamado así de aquí en más) puede dividirse en dos partes. En la primera, predominan elementos del documental clásico expositivo.⁴⁶ Se construye una argumentación lógica destinada, en primera instancia, a dar cuenta de una coyuntura sociopolítica; los testimonios se fragmentan y se subordinan a la construcción de un argumento global (aunque, veremos, estableciendo una jerarquía entre ellos) y la imagen se subordina al desarrollo argumental, sirviendo como ilustración de la banda de sonido: la palabra hablada es dominante.

En la primera parte de *Los piqueteros...* se argumenta en torno a la emergencia de un actor social y político, a partir de entrevistas pautadas con dirigentes del Polo Obrero. En ese

⁴²En relación a esta tensión puede verse la entrevista realizada por Natalia Vinelli a los integrantes de Grupo Alavío (Vinelli, 2003). Allí los realizadores dan cuenta de su modalidad de trabajo, “desde dentro” con el MTD y las tensiones y dificultades que implica esta modalidad: se parte de acuerdos previos y se intenta resolver la posproducción de manera colectiva (aprobación de cortes en asamblea, por ejemplo) aunque, reconocen los realizadores, se mantengan las asimetrías a la hora del corte final.

⁴³ Por otro lado, aunque ya no en el plano de la enunciación sino de la producción y la recepción, debería problematizarse las posibilidades de mantener ese “diálogo” entre realizador y el movimiento (la aprobación del film en asamblea, la pertenencia a la organización, las sugerencias en el corte final, etc.) ya que suponen el manejo, al menos, de mínimas competencias de lectura audiovisual, que puedan dar cuenta, por ejemplo, de la lectura ideológica de estos montajes, y a partir de allí, sí, la decisión colectiva.

⁴⁴ *Los piqueteros. Un fantasma recorre la Argentina*, Ojo Obrero, Julio 2001.

⁴⁵ Sobre los géneros del audiovisual de intervención política, cf. capítulo III, primera parte.

⁴⁶ En cuanto a las cuestiones formales el texto expositivo se dirige al espectador directamente, con íntertítulos o voces que exponen una argumentación acerca del mundo histórico, generalmente a través de una voz omnisciente. Este comentario en “voz over” (o realizado por una voz fuera de campo) puede realizar extrapolaciones o generalizaciones a partir de ejemplos ofrecidos por la banda de imagen. En este sentido, las imágenes sirven como ilustración o contrapunto de la argumentación. El montaje, suele ser utilizado para mantener una continuidad retórica más que una continuidad espacial o temporal. Se trata de un tipo de montaje “probatorio”, por oposición al montaje en continuidad (de tiempo y espacio) de la ficción o la modalidad de observación. La retórica de la argumentación del comentarista desempeña la función de dominante textual, haciendo que el texto avance al servicio de su necesidad de persuasión, a través de una lógica subordinada. A través de la argumentación se despliega un mundo racional y establece una conexión lógica, causa efecto entre secuencias y sucesos (Nichols, *Op. Cit.*).

sentido, se presenta –con subtítulo- a un dirigente, Nestor Pitrola, que en un plenario (se señala el año 2000), afirma: “ha surgido una nueva vanguardia, es decir, una nueva generación de activistas y luchadores que se caracteriza por ser una generación de piqueteros. Este es el dato de la situación política probablemente más importante.” Al señalar con videografía la fecha de este enunciado, se hace hincapié en la adecuación de un discurso capaz de predecir el desarrollo del conflicto y la orientación del movimiento social. Al año siguiente, nos muestra el relato, las luchas piqueteras de diversos sectores estarán en el primer plano del conflicto social, confluyendo, en la organización del Congreso Piquetero. La última secuencia de la primera parte muestra al propio Pitrola diciendo: “creemos que tenemos que llamar a un Congreso Nacional de piqueteros tomando la propuesta que alguien trajo: tenemos que ir a un Congreso Nacional; nosotros decimos de obreros ocupados y desocupados, que son los piqueteros.” No sólo se despliega un discurso racional sobre el mundo que intenta otorgarle inteligibilidad; se construye un discurso que se legitima, se demuestra verdadero, en la medida que el mismo relato verifica esa adecuación entre el análisis y los hechos; adecuación, en definitiva, entre el conocimiento, y el mundo. La intervención de *Los piqueteros...* anticipa, en el doble sentido de *predecir y de producir*, el desarrollo del conflicto.

A diferencia de la estructura narrativa de *Matanza*, (donde la historia de vida de los actores y el relato de la experiencia subjetiva en relación al movimiento coinciden con el crecimiento de la organización, en el tiempo del relato y en el tiempo cronológico) en *Los Piqueteros...* la estructura expositiva no superpone ni hace coincidir un tiempo histórico (de la organización) a un tiempo del relato (de la experiencia de los actores); por el contrario, se da cuenta de un desarrollo estrictamente lógico. La estructura del relato sigue los tiempos de la argumentación lógica, y cuando se hace referencia a un tiempo cronológico pasado, se lo hace a fines de lograr un efecto de “veracidad”; es decir, se refuerza la adecuación de esa argumentación al desarrollo de los hechos y su capacidad de predicción, y con ello la legitimidad de la organización. De todos modos, en el desarrollo de la argumentación no se recurre a la clásica voz omnisciente -a través de la voz en off o los intertítulos- sino principalmente a los testimonios de los dirigentes entrevistados. Como afirma Nichols respecto al documental expositivo:

En cualquier caso el espectador atiende menos a la presencia física del comentarista como actor social en contacto con el mundo que al desarrollo de la argumentación o declaración acerca del mundo que el comentarista expone. En otras palabras, el ente de autoridad o ente institucional está más representado por el logos –la palabras y su lógica- que por el cuerpo histórico de un ente auténtico. (Nichols, *Op. Cit.*:71).

En este modelo de interpelación expositiva se inserta el trabajo de tipo contrainformativo. Se recurre a imágenes de televisión (la publicidad institucional del “Blindaje” o el noticiero cuando la votación de la Ley de “déficit cero”) que yuxtapuestas a la argumentación desplegada, funcionan como elementos de un contradiscurso (y de verificación de la propia argumentación). En el mismo sentido se recurre a la cobertura mediática de diversos conflictos sociales que recogen testimonios de actores sociales que “ilustran” la situación descrita. Los testimonios, en la medida que se ponen en relación con otros significantes, adquieren una significación que no adquirirían en la cobertura de los medios oficiales. Esta operación de apropiación de un discurso oficial, da cuenta de una práctica de contrainformación que utiliza los contenidos (e incluso los materiales) del discurso dominante y los “da vuelta” a partir de una interpretación de los hechos desde determinada perspectiva política. Por otro lado, la apelación al desarrollo de los acontecimientos (profundización de la crisis) a través de la cobertura de los medios del sistema (investidos de cierta credibilidad), refuerza la idea de un discurso racional que da cuenta del mundo histórico. En suma, a partir de este procedimiento se trabaja sobre la credibilidad de los medios del sistema y su aparato de información modificando su sentido desde una perspectiva política. El recurso a este tipo de mensaje refuerza el efecto de adecuación de la argumentación con la realidad.

1.3.1 Representación de la clase desde la perspectiva de la vanguardia.

La segunda parte del documental se estructura como una crónica del Congreso Piquetero que da cuenta de los discursos propios del acto. En rigor, podrían identificarse en todo el documental los elementos y componentes del discurso político –en esta parte entonces las

intervenciones⁴⁷ funcionan como un discurso político dentro otro discurso político-: descripción de la situación, análisis y explicación didáctica, propuestas, programas y llamado a la acción.⁴⁸

Es relevante para nuestro abordaje la modalidad de representación de las bases asistentes al congreso, que configura posiciones de enunciador y enunciatario en el desarrollo argumentativo. En la primera parte se habían incorporado testimonios fragmentarios de los actores sociales que participaban en los conflictos que cubrían los medios (y en este sentido, se establecía una diferencia con los testimonios de los dirigentes). En el Congreso, las bases cumplen dos roles: son el auditorio que “participa” a partir de los discursos de los dirigentes: largos planos secuencias con sonido sincronizado del auditorio (especialmente insertados), dan cuenta de los momentos en que el auditorio aplaude, canta (y lo que canta), silba y se enoja (cuando intenta hablar el dirigente sindical Hugo Moyano, por ejemplo).

El otro rol se representa a través de la incorporación de testimonios de militantes de base a la salida o entrada al Congreso. Estos testimonios se incorporan como pequeños fragmentos que no despliegan por sí mismos una argumentación; más bien ilustran y apoyan los enunciados desplegados desde la tribuna de oradores. La voz de los diferentes actores sociales, por ende, es subsumida en función de una voz general, (en relación a la duración, el contenido, aquello que puede decirse y no etc.) una argumentación ofrecida por el propio documental.⁴⁹ Ahora el papel de las bases, como afirma Nichols de los latiguillos o imágenes frecuentes: es “subrayar puntos temáticos o sus connotaciones emocionales”. De alguna manera, la inserción de los enunciados fragmentarios, o las imágenes del auditorio, funcionan en el lenguaje audiovisual como el *nosotros inclusivo* al que recurre la forma verbal del discurso político. Este *nosotros inclusivo*, según Eliseo Verón, es la forma privilegiada de construcción de los colectivos de identificación en el discurso político (Verón, 1987).

Dos interpelaciones al enunciatario se entrelazan en este dispositivo. Por un lado, el espectador o destinatario de esta modalidad expositiva, como afirma Nichols, “suele albergar la expectativa de que se desplegará ante él un mundo racional en lo que respecta al establecimiento de una conexión lógica causa/efecto entre secuencias y sucesos.” Por otro lado, se exhibe un sujeto político que tiene existencia independientemente de la apelación discursiva; se recurre a él en el discurso para apoyar un argumento. En este sentido, esta intervención supone un sujeto constituido, el movimiento piquetero –aun con sus diferencias políticas- que necesita las herramientas intelectuales para orientarse a partir de una estrategia adecuada. Así, el documental finaliza con un intertítulo en pantalla en negro donde se expresa la conclusión programática. Coherente con la primacía de la palabra y la argumentación racional, el final apela a una forma tradicional de discurso político que en este caso toma la forma de panfleto audiovisual.⁵⁰

En suma, esta intervención audiovisual, combina elementos de la contrainformación y la agitación. Intervención táctica, ligada a una coyuntura precisa, despliega en primer lugar un discurso racional que da cuenta de una coyuntura social y política, y en ese sentido se propone intervenir, a través de la orientación de la acción, en el desarrollo de los acontecimientos.

A nivel de los procedimientos de enunciación, esta intervención supone un enunciador que despliega un saber racional y construye una voz de autoridad, basada en la legitimidad de ese saber, encarnado en la organización política y en ese sentido construye la imagen y las expectativas del enunciatario. Por otro lado, la representación del movimiento supone un sujeto que ya existe o que ya está constituido, independientemente de este discurso audiovisual que lo interpela y representa (pero que sí busca el mayor nivel de desarrollo de la conciencia). La

⁴⁷ De todos modos, aunque no tiene sentido aquí detenerse en ello, los discursos de las distintas fuerzas - en el congreso participan la CCC, CTA, PO, PC- reciben distinto tratamiento.

⁴⁸ Para ver los elementos del discurso político, Verón (1987) y Mangone y Warley (1993 y 1994).

⁴⁹ Las voces de los otros quedan entrelazadas en una lógica textual que las incluye y orquesta. Conservan escasa responsabilidad en la elaboración de la argumentación, pero se utilizan para respaldarla o aportar pruebas o justificación de aquello a lo que hace referencia el comentario. La voz de la autoridad pertenece al propio texto en vez de a quienes han sido reclutados para formar parte del mismo. [...] los testigos ofrecen su testimonio dentro de un marco que no pueden controlar y que quizá no comprenden. No está en su mano determinar el tono y la perspectiva. Su tarea es aportar pruebas a la argumentación de otra persona (...) (Nichols, *Op. Cit.*: 71).

⁵⁰ “Está a la vista que la lucha desarrollada ha tenido tal repercusión que posibilitó nuestra libertad. Nosotros sabemos que solamente cortando rutas o protestando no va a cambiar la situación política del país. El movimiento piquetero se ha instalado como un referente político. Tenemos que dar un paso hacia la construcción de una alternativa real donde los piqueteros tienen que ser los protagonistas. Pepe Barraza”.

subordinación y fragmentación de estas voces a una voz de autoridad, señala esa pretendida correspondencia.

1.4. Polifonía e intervención pedagógica. *Aguas de fuego*.⁵¹

Aguas de fuego es un documental que trabaja en Cutral-Có, un pueblo patagónico que dependía de la actividad petrolera y en el que, con la privatización de YPF, se extiende la desocupación y la crisis social. Cutral-Có es el primer lugar donde los desocupados implementaron el corte de ruta, “el piquete” como forma de lucha (que en un principio fueron verdaderas puebladas). Este documental, aborda la situación luego del segundo alzamiento popular.

En la introducción, la enunciación elige el punto de vista de una niña entrevistada en el patio de su casa. Ella muestra su cuaderno escolar con recortes del diario de los días de la pueblada, tal como les habían pedido las maestras a sus alumnos que guardaran. La niña abre su cuaderno, y la cámara subjetiva toma el cuaderno desde su punto de vista. Comienza su relato de los hechos. Las fotos del cuaderno son el pasaje a las imágenes de archivo de la pueblada y la represión, que se intercalan con diversas entrevistas a habitantes del pueblo.

La hipótesis de lectura es que el film construye en un primer momento un enunciador, “el pueblo” –en un principio metonímicamente a través de esta niña- que narra desde la experiencia, la vivencia, casi inocente, de los hechos. Esta voz es polifónica, es heterogénea, las voces de los entrevistados dan cuenta de experiencias y puntos de vista diferentes. Pero con el transcurrir del tiempo, el documental se distancia de esa enunciación, y se “politiza”. En efecto, una voz se distancia de la visión de los actores y explicita su posición acerca de los hechos; a partir de ahí interviene y juzga, a través de determinados recursos formales, la actuación y las posiciones de aquellos. Los realizadores, a través de esta modalidad de enunciación, no sólo toman partido, sino que eligen una modalidad de intervención e interpelan al espectador.

En la primera parte de *Aguas...* predomina cierta modalidad de *observación*.⁵² En una de las primeras escenas -luego de la introducción y de la inserción de pequeños fragmentos de entrevistas- un largo plano secuencia “observa” dentro de una casa como una madre levanta y prepara el desayuno de sus hijos; el montaje y el sonido sincronizado mantienen la unidad de tiempo y espacio. La cámara permite mostrarnos la vida cotidiana, tal cual se vería si la cámara no estuviera allí. La cotidianeidad de esta familia (en el almuerzo o la cena de nochebuena) será uno de los hilos conductores a lo largo de todo el relato.

Con la misma modalidad el documental “observa” cómo se registran los beneficiarios del plan de empleo, o el corte de calle que éstos hacen reclamando un pago atrasado. Las entrevistas a los actores, donde se habla de la situación social, tienen lugar en los lugares cotidianos y en algunos casos mientras realizan sus actividades (una banda de rock que ensaya; una sobremesa familiar, etc.); en algunas secuencias los actores conversan entre sí: dos mujeres lavan la vajilla en un patio; hombres y mujeres trabajan con palas y picos a los costados de la ruta. Esta modalidad de observación se superpone, entonces, con la participación del realizador, que se convierte en mentor de las escenas o la reflexión (es una presencia tácita, ya que no se muestra, ni se oye en la escena).

Además de provocar la identificación con la experiencia y la cotidianeidad de los actores, el relato persigue un tipo de argumentación que gira alrededor de la privatización de YPF, la falta de trabajo, y la situación crítica luego de la pueblada y la agudización y precarización de la

⁵¹ *Aguas de Fuego*, de Boedo Films, Candela Galantini, Sandra Godoy, Claudio Remedi, 2001.

⁵² Según Nichols, se trata de una modalidad descriptiva que “permitía al realizador registrar sin inmiscuirse lo que hacía la gente cuando no se estaba dirigiendo explícitamente a la cámara” (Nichols, *Op. Cit.*: 66). El documental de observación (también llamado cine directo) hace hincapié en la no intervención del realizador. Se trata de describir de forma exhaustiva lo cotidiano y la actividad de individuos en realidades históricas precisas, en sus aspectos inmediatos, íntimos y personales, pero cediendo “el control” a los sujetos y sucesos que se desarrollan frente a la cámara. En la modalidad de observación el efecto de lectura es de acceso “transparente” al mundo, sin trabas ni mediaciones, un “efecto de realidad”, ya que no da la impresión de que el cuerpo físico de un realizador particular ponga límite a lo que se puede ver. Se abre el camino para una dinámica de identificación afectiva, con los sujetos representados, a la vez que un reconocimiento por parte del espectador de la experiencia del mundo de los actores sociales.

crisis.⁵³ Ahora bien, el montaje responde a una lógica argumentativa, pero no con una visión general acerca del mundo –como en la modalidad expositiva- sino en relación a las afirmaciones fragmentarias de los sujetos.

1.4.1 Educar (desde) el sentido común.

Sin embargo, superpuesta a esta enunciación polifónica que da cuenta de la experiencia de los actores, se irá configurando una voz que explicitará sus posiciones sobre la voz de éstos. Los realizadores no se muestran ni explicitan su participación en las escenas, pero señalan su posición a partir de ciertos recursos formales. Se va conformando una *enunciación pedagógica* que juzga e interpela al actor social y al espectador.

A lo largo de *Aguas...* se inserta reiteradamente un separador. Una secuencia compuesta por breves planos de las máquinas que bombean petróleo; a veces a modo de separador, a veces yuxtaponiéndose a las secuencias de los beneficiarios de subsidios que “trabajan” en la ruta levantando arena o llevando tierra de un lado a otro. A través de este montaje se unen en paralelo dos procesos y establece una relación entre ellos: la máquina que bombea petróleo y extrae riqueza; los pobladores que reciben un subsidio de desempleo por realizar tareas improductivas.

Pero mientras al inicio de *Aguas...* los planos que van componiendo las partes de la máquina son planos detalle o primeros planos -en los que no termina de verse la totalidad del objeto representado- a medida que va avanzando el documental, el tamaño de los planos crece, hasta que en el último separador se terminan de tomar las piezas en su totalidad, la bomba y luego los caños que transportan el petróleo... hasta el cartel con el nombre de la empresa. Se confronta, a través del montaje, dos procesos, y se establece una red de causalidades a partir de establecer sus determinaciones.

Estas secuencias -que se van completando como separador a lo largo de *Aguas...*- aparecen por primera vez a continuación de la intervención de una beneficiaria del subsidio de empleo. Así, el montaje, además de señalar un contrapunto entre el “auténtico” trabajo, que produce riqueza, y las tareas improductivas a las que se somete a los desocupados, cobra sentido al contraponerse a la voz de la mujer que trabaja con una pala a un costado del camino, para quien la pueblada fue una buena solución, ya que “algunos estábamos desocupadas y ahora trabajamos, tenemos un plan trabajar”.⁵⁴

Otro ejemplo de enunciación pedagógica a través del montaje comparativo, ideológico, tiene como actor a la familia que, señalábamos párrafos atrás, es “observada” en sus quehaceres cotidianos. Finalmente, luego de peinar a sus hijos y darles el almuerzo, la madre sale con ellos y camina hasta una casa donde los recibe un señor muy amable que saluda a todos con caricias y besos (todas las secuencias se van intercalando en diferentes momentos del film, desde la modalidad de registro y observación señalada). Algunas secuencias más tarde (luego de intercalar entrevistas y otras observaciones) se completa la escena: el señor amable es el pastor de la “Iglesia Evangélica Universal”. A partir de allí, se modifica la modalidad desde la que se representaba a esta familia. A través de fragmentos se da cuenta del oficio religioso y el sermón del pastor, que llama a aceptar resignadamente las desgracias que Dios le depara al hombre por pecador.⁵⁵

⁵³ Por ejemplo, el adolescente de la banda de rock comenta: “Acá sigue todo repodrido, después de la primer pueblada, de la segunda, te largan un par de subsidios y después te los largan, te conforman un par de meses, los primeros meses para que desalojes la ruta, y después estás en la misma [...] después no quieren que haya puebladas.”

⁵⁴ Afirma la mujer: “De la primer pueblada se ha conseguido todo porque en la primer pueblada fue donde estuvimos más unidos, el pueblo, las madres íbamos con los chicos, en realidad la pueblada fue una buena solución, algunas estábamos desocupadas, ahora trabajamos, tenemos un plan trabajar. El plan trabajar es un subsidio que nos da la nación y tenemos que cumplir cuatro horas [...] Hemos cumplido, así que necesitamos que nos cumplan, ahora se viene el invierno, y si no nos ponen un colectivo, algo adecuado para ir a trabajar iremos a tomar otras medidas, nos vamos a juntar con las compañeras y vamos a reclamar. Quizás si reclamamos nos dejan sin trabajo, así que quizás tampoco nos conviene.”

⁵⁵ Dice el pastor: “Cuando escuchamos la radio, leemos el diario o escuchamos la televisión, comenzamos a darnos cuenta que los gobiernos de la tierra están tratando de hacer el mundo lo más humano posible, tratando de controlar al hombre. Y el hombre se ha vuelto hoy incontrolable, porque por el pecado viene la violencia. Si no hubiese pecado no habría hombres violentos, no habría guerras, porque reinaría la paz eternamente. Pero no puede ser así, porque estamos en un tiempo difícil, donde lo único que tenemos que hacer es aceptar lo que Dios nos da por su palabra. Aceptar que estamos viviendo en una tierra maldita, aceptar que la tierra está corrompida [...].”

Todo el desarrollo del oficio religioso se yuxtapone, a través del montaje paralelo, al desarrollo de una asamblea de trabajadores donde se discute un conflicto laboral; la asamblea se compone fragmentariamente, de manera que se intercalan secuencias de ambos eventos. Entre otras cuestiones, un asambleísta afirma: “Muchachos, nosotros tenemos que seguir con estas reuniones, [...] no nos podemos quedar quietos; al pibe que no llora, no se le da la mamadera, así que no nos podemos quedar quietos...”

En suma, no sólo se contraponen dos formas de reunirse y enfrentar la crisis; a través de este montaje se interpela, se hace un juicio acerca de aquellos sujetos a los que el relato “observa” y acompaña extrayendo testimonios y experiencias.

Mediante este recurso formal se posiciona un enunciador que distancia su voz entre las múltiples voces para juzgar e interpelar a los actores del documental. La familia que se entrevista y observa en su vida cotidiana ahora es puesta en cuestión. Que esta modalidad de intervención esté superpuesta al registro de observación realista y a las entrevistas, no supone una contradicción; más bien habla de una estrategia: al superponerse sobre una enunciación polifónica, que habla desde la experiencia de los actores para dar cuenta de diversas posiciones, experiencias y saberes populares fragmentarios, esta intervención trabaja pedagógicamente en el plano del sentido común, con el objetivo de conformar una visión de mundo que de cuenta de las contradicciones sociales en sus totalidad.⁵⁶

En suma, a través de esta modalidad polifónica se da cuenta de la experiencia de los actores y de una heterogeneidad de voces. Pero no hay complacencia populista con el discurso del otro; tampoco subordinación de los enunciados heterogéneos a una argumentación general donde predominaría una voz de autoridad. Por el contrario, esta intervención despliega una confrontación entre esas voces heterogéneas; pero en tanto se enuncia desde posiciones desiguales (una a través de la palabra, otra a través de la edición y el montaje) se convierte en una intervención pedagógica.

1.4.2. Poner en escena la intervención.

Promediando *Aguas...* se recurre a una larga secuencia de carácter reflexivo. Una mujer y su hija miran en su casa un video con escenas del propio documental que se está filmando, con imágenes del corte de ruta y la asamblea (con sonido sincro). Esta secuencia supone una diferencia con la modalidad enunciativa que hasta ese momento predominaba. En primer lugar esta entrevista rompe con el tiempo y el espacio cotidiano de los actores sociales, construye un espacio especialmente producido para la reflexión y la evaluación del conflicto.

En voice over, sobre las imágenes del corte de ruta y la asamblea, la mujer evalúa la experiencia de las puebladas. Evalúa el fracaso de las asambleas para “hacerse cargo” de la dirección de Cutral Có, la falta de participación luego de las puebladas, la agudización de la crisis económica y social, etc. Y concluye: “la única arma que tiene el pueblo es pelear unido. Y lo más original que tenemos como forma de pelea, siempre han sido los cortes de ruta.” A lo largo de la exposición se alternan las imágenes de la pueblada con las imágenes de las mujeres mirando las imágenes.

Se trata de un momento de reflexividad formal y política. El realizador interviene como mentor de una escena, donde se explicita su carácter de construcción (que se prepara un ambiente a tal fin), a la vez que se tematiza la propia práctica de intervención audiovisual; en este sentido, la reflexividad es formal, aunque más que señalar una tensión entre el discurso y el mundo (la modalidad reflexiva tematiza la propia práctica de representación audiovisual) el realizador tematiza y explicita su propia práctica, sus objetivos políticos; propone un modelo de recepción e intervención, política, cultural y comunicacional: el audiovisual como herramienta de reflexión y evaluación, en este caso de la situación social y la lucha y la organización popular. La mujer, militante, evalúa de manera pausada, tranquila, en el living de su casa y saca conclusiones sobre el movimiento. Con planos medios y frontales el realizador evita una enunciación que tome un punto de vista subjetivo, y por ende la identificación por parte del espectador; por el contrario, esta enunciación –donde el eje de la mirada es horizontal- da cuenta de una confrontación, de una distancia: la cámara se ubica en el lugar del espectador, que es interpelado por las conclusiones y el análisis político del actor social.

⁵⁶El “sentido común” no se entiende aquí como “falsa conciencia”, sino en el sentido gramsciano que supone una representación fragmentaria del mundo, con elementos “progresistas” y “conservadores” a la vez. El sentido común es propio de las clases subalternas que no han formado una cultura, coherente y sistemática (Brunner, 1998).

Sobre el final, a modo de epílogo, en la banda de sonido se reúnen a través del montaje fragmentos de testimonios y entrevistas, mientras en la banda de imagen se superponen la ruta desolada y las máquinas que bombean el petróleo. Estas voces que aparecieron a lo largo de *Aguas...*, ahora como voces over, sin rostro, sin cuerpo, se articulan para conformar un balance de la situación y exponer algunas conclusiones (advierten sobre la dimensión de la crisis y plantean la necesidad de organizarse para luchar y transformar la situación política, etc). La yuxtaposición de estas voces a través del montaje, exhibe a modo de enunciación, el punto de llegada del trabajo pedagógico con los fragmentos del saber popular, que busca articularlos en una visión de mundo coherente y sistemática.⁵⁷ Ahora puede exhibirse una argumentación global, concluyente, a través de las voces de los propios actores superpuestas (ocultando su carácter fragmentario). Como la voz omnisciente, que se separa de los actores reales, se dirigen e interpelan al espectador.

En suma, *Aguas...* se “politiza” a medida que interpela a los actores sociales con los que trabaja; de una relación de complicidad y de identificación se desplaza a una relación distante, pedagógica y valorativa. A la vez que despliega un relato con los fragmentos de las historias y las experiencias diversas de los sujetos, va articulando una posición sobre la situación social y política: interpela a los actores con los que trabaja, y finalmente al espectador.

1.5. *El Puente: entre documental social e intervención audiovisual.*⁵⁸

El último documental que aquí se analiza tiene algunas particularidades. En el tiempo de su producción -entre 2000 y 2002- transcurren los hechos de diciembre de 2001. En ese sentido, en *El puente*, pueden distinguirse dos modalidades de intervención claramente diferenciadas: los acontecimientos de diciembre irrumpen en el documental y En *El Puente*, pueden verse los signos de un pasaje, de una tensión, entre el documental social y la intervención urgente, de combate.

El Puente trabaja sobre los acontecimientos ocurridos en la provincia de Corrientes, en diciembre de 1999. Luego de varios meses de conflicto una manifestación de estatales y docentes que reclamaba entre otras cuestiones por salarios adeudados, es violentamente reprimida por la gendarmería y desalojada del puente que ocupaba.

El Puente se estructura a partir de una modalidad de representación que se acerca en algunos aspectos a su forma *interactiva*. Algunas marcas de esta estrategia de enunciación, por ejemplo, están vinculadas a las entrevistas, que en buena medida son la base del documental y reconstruyen los sucesos. Son producidas por el realizador, con el objetivo de reconstruir los hechos; el encuadre conforma una entrevista clásica, donde el entrevistado se apresta a participar en ella en un tiempo y un lugar preparado para tal fin. Por otro lado, se elige una forma sutil de señalar la presencia del entrevistador; si bien no entra en el encuadre su cuerpo o su voz, sí se mantienen en la edición las referencias del entrevistado al entrevistador, en enunciados del tipo “una de las cosas que te decía...”, “como te decía...”. En el mismo sentido, como afirma Nichols, el uso en reiteradas ocasiones de la cámara en mano, como ocurre aquí, es otra forma de dar cuenta de esta presencia.

De todas maneras, el tono general de la enunciación lo da su carácter polifónico, que permite poner en relación una diversidad de voces y de actores, sin que una voz exterior o dominante subordine o juzgue las posiciones de los actores. En este sentido, como afirma Nichols en referencia al documental interactivo, la articulación de voces y testimonios supone la organización de una coherencia argumentativa, pero dando cuenta de una heterogeneidad de voces, sin establecer entre ellas una relación de jerarquía. Así, por ejemplo, pueden mantenerse en el mismo plano dos testimonios divergentes sobre el carácter y el significado del conflicto. Uno de ellos, separa los reclamos “justos” (son de sentido común, evidentes, incuestionables) de los reclamos “políticos”. Los derechos laborales (la estabilidad, el salario, la obra social etc.) deberían respetarse, y si así no se hiciera, es justo reclamar por la falta.⁵⁹ El

⁵⁷ En la medida que no existe cultura popular, sino folclore y sentido común, el objetivo del intelectual gramsciano es construir esa cultura desde sus propios elementos, a partir de la conformación material de una filosofía coherente y sistemática, y que en ese sentido suponga la construcción de una hegemonía alternativa. Se trata, en definitiva, de la destrucción de “lo popular” de la cultura popular (Brunner, *Op. Cit.*).

⁵⁸ *El Puente*, de Myriam Angueira, 2000-2002.

⁵⁹ Dice el entrevistado: “Nadie tuvo intención de echar al gobierno, *reclamábamos lo justo*, reclamábamos nuestro sueldo, reclamábamos la obra social, reclamábamos mínimamente la estabilidad, la no persecución a los colegas; *es decir, eran reclamos justos*. No había necesidad de pedir tampoco...en

otro, en cambio, presupone un funcionamiento estructural de la sociedad, sin separar una dimensión política. En ese sentido, afirma, están quienes tienen una conciencia adecuada de ese funcionamiento social y quienes no (*no había mucha conciencia en la gente... nosotros nos dimos cuenta...*).⁶⁰

A lo largo del desarrollo de *El puente* no tiene lugar, como sí ocurre en el resto de los documentales analizados, una voz dominante, explicación o argumento que subordine a los otros, que sintetice, confronte o señale una distancia o ruptura en el desarrollo de la argumentación. Las contradicciones –o la diversidad– se mantendrán sin resolverse... hasta el epílogo....

En el mismo sentido, intervienen los intertítulos. A diferencia de su uso más habitual, propio de la modalidad expositiva, en el que vehiculizan una voz de autoridad, exterior, que destaca determinadas conclusiones, en *El Puente* los intertítulos sólo son utilizados como enunciados que ordenan temporalmente el relato y dan cuenta “objetivamente” de los sucesos.⁶¹

Pero sobre el final del documental, en el epílogo, esta modalidad de enunciación se altera radicalmente. Se establece un puente entre los hechos de diciembre de 1999 con los de 2001. Las imágenes del 19 y 20 de diciembre se yuxtaponen en la banda de sonido con testimonios de manifestantes en la calle (aunque no en sincro). Las imágenes del estallido y los testimonios se precipitan de manera veloz, fragmentada, con características de registro directo, urgente, (que contrasta con la reconstrucción y reflexión serena de los hechos del puente). También se produce un desplazamiento en el posicionamiento del enunciador: si toda la enunciación del documental da cuenta de una diversidad de voces en una relación de simetría, en el epílogo, el montaje subordina y articula los fragmentos enunciativos de esos actores: se les da cierta coherencia y unidad, se construye una serie de conclusiones. Son enunciados que llaman a la acción.⁶²

Paradójicamente, estos enunciados están separados de los sujetos que los enuncian, en la medida que no tienen un anclaje material: sobre la banda de imagen se yuxtaponen imágenes de los distintos entrevistados que pasaron a lo largo del documental, mientras sobre la banda de sonido se yuxtaponen una serie de fragmentos de sus enunciados, pero como voces fuera de campo y no sincronizadas. En la medida que no remiten a un sujeto que los soporta, se construye un enunciado que atraviesa los diferentes actores y los une en una sola voz que suprime matices y diferencias. Conclusiones del realizador, o más bien necesidad de “cerrar” el documental con una serie de conclusiones (que cobran otra dimensión luego de haber pasado –el relato– por los sucesos de diciembre de 2001). que dan cuenta de un tipo de intervención enunciativa diferente a la que predomina a lo largo del documental.

En suma, sobre el final del documental, y en la última etapa del proceso de realización, se hace necesario dar cuenta de un suceso clave en la política Argentina –que será bisagra también en la producción e intervención audiovisual– que se cuela abruptamente en un documental que no lo contemplaba en su guión y deja sus marcas en el cambio de modalidad enunciativa. Este pasaje abrupto hacia una enunciación de carácter prescriptivo (componente típico del discurso político) es síntoma de un pasaje, de un puente entre el documental social, a secas, y cierta instrumentalidad e inmediatez en la intervención audiovisual.

ningún momento mezclábamos con lo político; de tal manera que cuando nosotros hacíamos reuniones con los padres y les explicábamos, “estamos luchando por esto”, “estamos haciendo retención de servicios por aquello”... los padres se sumaban a la lucha y nos acompañaban...”

⁶⁰ “No había mucha conciencia en la gente, la gente se preguntaba ‘cuándo mi hijo va a ir a clase’, ‘cuándo va a haber clases de nuevo’. Y nosotros como tutores le dimos el apoyo incondicional a los docentes. ¿Sabes por qué? Porque nosotros nos dimos cuenta que la cuestión no pasaba porque nuestros hijos fueran a clase, sino que acá había que cambiar el fondo de la cuestión [...] no nos servía que nuestros hijos volvieran a clase si no había qué darles de comer...”

⁶¹ Por ejemplo: “Diciembre 1999. Fernando de la Rúa asume como presidente de la nación. Los trabajadores estatales correntinos no cobran sus salario hace 6 meses. Los alumnos son promovidos por decreto tras siete meses sin clases. La crisis se extiende a todos los sectores.”

⁶² Dice un testimonio: “No es un partido político, otra vez dentro de los mismo modelos, porque a la larga sabemos que dentro de cinco o diez años se jubilarán o morirán los que lo iniciaron y terminará siendo más de lo mismo; hay cosas más profundas que hay que cambiar, algo nuevo se necesita, pero es mucho más que una sola cosa, mucho más que un partido político, o mucho más que una persona....”. Y otro: “A mi hijos les exijo que tomen conciencia de nuestros errores, que no se achiquen que no tengan miedo, porque si hay que morir tenemos que morir, pero esto tiene que valer la pena.”

I.6. Racconto: el pueblo existe, el pueblo falta.

Como se ha argumentado, las modalidades de enunciación y representación documental son parte de las construcciones del sujeto colectivo, representan distintas concepciones sobre la historia y por ende de la intervención de dichos sujetos en ella. En este sentido cobran relevancia, en tanto prácticas políticas, las representaciones del sujeto -los piqueteros- que se han puesto en escena.

En los documentales analizados pueden esbozarse dos grandes polos en relación a la representación del sujeto político: en uno de ellos, donde caben *Matanza y Piqueteros...*, -el pueblo o la clase- ya estaría dado a priori; en el otro, el sujeto es lo que falta, o “no existe todavía”; en este polo se ubicaría *El Rostro de la dignidad*. Entre ambos (aunque, como veremos, se trata del primer modelo complejizado) se ubica *Aguas de fuego*.⁶³

En *Matanza y Piqueteros...*, se muestra, se relata, un sujeto dado; el pueblo ya existe. Pero en *Matanza* esa representación remite a una esencia: se apela a una imagen, a una identidad; el pueblo pobre, luchador; es el pueblo “carente”, “víctima”⁶⁴ que lucha para recuperar un derecho adquirido. En *Matanza* la estructura narrativa renueva el mito del pueblo, y los procedimientos enunciativos apelan a la *identificación*: sea la identificación de ese pueblo con “la Nación”, a partir de un territorio (“el barrio”), o de sus símbolos (el himno), con un pasado, una trayectoria, o un dirigente. Este sujeto carente no sólo supone una identidad dada, una esencia, sino una opción política conservadora: el carente demanda, exige al Estado que le restituya un derecho adquirido en un pasado (y alguna vez garantizado por él): el pueblo “en sí”, tienen derechos.

Piqueteros... también exhibe un sujeto ya dado. Pero ya no fundado en un mito, el del pueblo (siempre sojuzgado, siempre víctima), sino en la posición estructural en un sistema social. Los trabajadores desocupados, como actor histórico, constituyen un sujeto dado por su posición en una estructura, y por lo tanto tienen una misión. Así se representa: las voces de ese sujeto sostienen, dan cuerpo, a una voz externa, una voz de autoridad, que no es otra cosa que la un discurso racional totalizador que da cuenta de esa situación, el logos de la historia. El cuerpo del sujeto social, su voz, ya no encarna una identidad como en *Matanza*, sino un saber sobre el mundo que debe transmitir. Más que apelar a una identificación emocional, la estructura y la enunciación en *Piqueteros* busca persuadir, transmitir una información, desarrollar el nivel de conciencia.⁶⁵

La representación del sujeto político en *Aguas...* supone algunas continuidades y diferencias con este modelo. En tanto intervención pedagógica, gramsciana, supone una complejización y matización de las concepciones leninistas acerca de la relación entre el elemento popular y el elemento intelectual de la vanguardia.⁶⁶ En este esquema, la práctica comunicacional y pedagógica implican “una labor activa de los intelectuales, previa conversión política que los *identifique* con los intereses populares, a fin de “situarse en el lugar social” y *dentro* de la perspectiva cultural de las clases subalternas” (Simpson, 1989: 37, *subrayado mío*, MZ).

A partir de una enunciación polifónica que superpone la identificación y el reconocimiento del sentido común popular con una voz de autoridad que se distancia de éste, *Aguas...* propone un

⁶³Gilles Deleuze, en *La imagen tiempo*, propone la distinción entre el *cine clásico* (de Eisenstein y Vertov a Hollywood) donde el pueblo “está ahí, aun oprimido, engañado, sojuzgado, aun ciego o inconsciente”, y el *cine moderno* (que tuvo un particular estallido en el Tercer Mundo, por ejemplo con Glauber Rocha) donde “el pueblo es lo que falta”, o “no existe todavía”. (Deleuze, 1985: 286-295).

⁶⁴ Esta representación es similar a la de los medios masivos, que alternan entre la representación del piquetero como *víctima carente* y la del *delincuente* que ronda la ilegalidad.

⁶⁵Desde el marxismo inglés, E. Thompson da cuenta de esta relación entre concepción “estática” de la clase y estrategia política que, como analizaremos, también supone una estrategia comunicacional: “De un modelo estático de relaciones de producción capitalista se derivan las clases que tienen que corresponder al mismo y la conciencia que corresponde a la clase y sus posiciones relativas. En una de sus formas (generalmente leninistas) bastante extendida, esto proporciona una fácil justificación para la política de “sustitución”: es decir, la “vanguardia” que sabe mejor que la clase misma cuáles deben ser los verdaderos intereses (y conciencia) de ésta. Si ocurriera que ésta no tuviera conciencia alguna, sea lo que fuere lo que tenga, es una “falsa conciencia” (Thompson, 1979: 36). Frente a esta concepción Thompson afirma que la lucha de clases es constitutiva de la formación de las clases sociales. “En realidad, lucha de clases es un concepto previo así como mucho más universal [...] La clase y la conciencia de clase son siempre las últimas, no las primeras, fases del proceso real histórico”. (*Idem.*:37).

⁶⁶Según Máximo Simpson: “las reflexiones de Gramsci constituyen un enriquecimiento y una matización de las tesis leninistas acerca de la relación entre intelectual-partido de vanguardia-proletariado”. (Simpson, 1989: 36).

modelo pedagógico que trabaja desde los saberes populares existentes, pero, en última instancia, para *destruirlos* en tanto folclore y visión fragmentada del mundo, en función de la conformación de una cultura alternativa, es decir, totalizadora.⁶⁷

En *El Rostro...* en cambio, “el pueblo falta”, o “no existe todavía”. Si el relato mítico se basa en el esquema de inversión en el que un sujeto evoluciona o toma conciencia (un equilibrio roto ha de ser restaurado finalmente),⁶⁸ *El Rostro...* trabaja sobre el proceso de constitución del sujeto haciendo imposible el esquema de inversión, el mito, en desmedro del relato clásico -y por ende de la representación acabada-. En ese sentido es un relato desmitificante. El sujeto se pregunta por su identidad, no porque haya respuesta en algún lugar esperando ser encontrada, sino porque sabe que se construye con y a partir de la pregunta, de la ausencia; el audiovisual revela -y es parte de- la complejidad y el trabajo de producción de ese sujeto, en la medida que pone en escena modalidades de enunciación reflexivas y prácticas de comunicación y participación directa (sobre esto volveremos en el capítulo siguiente). Y si la pregunta por la identidad estructura el relato de *El Rostro...*, es porque se pregunta precisamente por aquello que falta, es “la pregunta del sujeto que se inventa faltando, que tiene la posibilidad de inventarse formulando al yo la pregunta que éste le formulaba” (Deleuze, *Op. Cit.*: 292)., haciendo imposible la representación de un sujeto dado.

Estas modalidades de representación remiten inmediatamente a la función del audiovisual: en el primer caso, el sujeto “ya está ahí”, pronto a exhibirse, a ser mostrado; el audiovisual, entonces, es herramienta de movilización y concientización; en el segundo, cuando “el pueblo falta”, el sujeto se construye y el audiovisual es parte del dispositivo de constitución. Éstas implicancias se trabajarán en el capítulo III.

⁶⁷Según Brunner esta es la perspectiva de Gramsci acerca de la tarea del intelectual orgánico con respecto al folclore y la conformación de una cultura nacional popular (Brunner, *Op. Cit.*).

⁶⁸ Cf, referencia al relato mítico en *Matanza*.

II. 19 Y 20 Y DESPUÉS: DENUNCIA, AGITACIÓN Y CONTRAINFORMACION.

El 19 y 20 de diciembre de 2001 altera el escenario político y pone en acción nuevas perspectivas y posibilidades de intervención audiovisual. Si lo que define al audiovisual de intervención política es la instrumentalidad y la inmediatez en el desarrollo de las luchas sociales, el proceso abierto el 19 y 20 desata las fuerzas que permiten ampliar el horizonte del trabajo documental. De alguna manera, se pone a punto, se actualiza, una potencialidad que se estaba gestando (cf. capítulo sobre campo audiovisual y tecnologías) y que al mismo tiempo se va a alimentar con este proceso.

Al calor de los acontecimientos una serie de realizadores audiovisuales, fotógrafos y periodistas, que participan y registran las manifestaciones y cacerolazos, conforma el colectivo *Argentina Arde* (en homenaje a la experiencia tucumana de la vanguardia artística) que a mediados de enero lanza una convocatoria abierta para construir una red de información, a todos aquellos que desde el campo popular estaban registrando los hechos.⁶⁹ Tiempo después el colectivo produce una serie de Video-Informes donde se reúnen trabajos de diversos grupos audiovisuales -de muchos se han analizado trabajos documentales- y producciones de diversa índole: documentales, crónicas, noticieros contrainformativos, panfletos audiovisuales, video clip, etc.

Se han seleccionado y agrupado una serie de trabajos -de los Video Informes y de los propios colectivos- representativos de dos modalidades de intervención predominantes en el período señalado donde predominan estrategias de *agitación y contrainformación*.

2.1 Producir el acontecimiento.

Pocos días después de los sucesos del 19 y 20 ya circulaban una serie de intervenciones audiovisuales, estrechamente ligadas a los vaivenes de la coyuntura. A través de la denuncia, la difusión de una posición política o la agitación, participan en el desarrollo mismo del acontecimiento, llaman a la acción inmediata, son audiovisuales de combate. Suponen un complejo trabajo enunciativo; mezcla de discurso informativo, político, y de agitación, estos panfletos audiovisuales despliegan una compleja trama de recursos donde, aún así, se pueden dar cuenta diferentes modos de intervención (y de construcción del acontecimiento) a partir del audiovisual.

2.1.1. La cámara es el héroe.

*El Argentinazo*⁷⁰, es una particular expresión de este tipo de intervención de combate. Se trata prácticamente de un relato de los acontecimientos, donde casi no se recurre a la palabra hablada, a excepción de la presentación (“comienza la revolución”) y de la proclama final, donde un intertítulo sienta posición y manifiesta las consignas partidarias.

Que predomine la imagen sobre la palabra, no supone -va de suyo- una intervención que pretenda objetividad o neutralidad (por el contrario, para dar sólo un ejemplo, el video comienza con una particular interpretación: el intertítulo inicial anuncia que “comienza la revolución”). Pero en términos generales los procedimientos a los que recurre el *Argentinazo*... no intentan persuadir a un espectador a través del desarrollo de un argumento con elementos didácticos y polémicos. Si conmover y convencer son los dos grandes objetivos que estructuran la retórica del discurso político, aquí el acento está puesto en la conmoción, a través de recursos propios de la enunciación audiovisual que persiguen la identificación con la imagen: la cámara elige un punto de vista, el del manifestante. Y si el camarógrafo es un manifestante con cámara, también lo será el espectador, que habrá estado ahí. Esta operación no supone que desde la enunciación se adopte un punto de vista particular -el de *un* manifestante- o uno que se diluya en los múltiples puntos de vista del conjunto; más bien se apunta a construir un relato, una épica del 19 y 20.

En las primeras escenas del día 19 “el manifestante con cámara” atraviesa la ciudad. Avanza por la calle, como los miles de porteños que asaltaron la ciudad y se dirigen hacia los

⁶⁹ Ver “Ayer se lanzó la red Argentina Arde”, *Página/12*, 20/01/2002.

⁷⁰ *El argentinazo*, Ojo Obrero, enero de 2002.

tradicionales espacios donde se hacen visibles los símbolos de poder. Varios minutos de manifestación dan cuenta de las canciones, de los testimonios de manifestantes y los carteles (por supuesto todos cuidadosamente seleccionados y editados).⁷¹ La cámara no elige un punto fijo, un lugar elevado o preferencial desde donde registrar los hechos como lo harían las cámaras de televisión; por el contrario, se desplaza por la avenida o se trepa a las escaleras del Congreso para estar a la altura de los manifestantes. Se construye una relación de complicidad: la cámara, el ojo del espectador, están manifestando. Las últimas secuencias del 19, superponen en la banda de sonido una canción de una banda de Rock que, a modo de video clip, tiende a reforzar esta relación de identificación.

El día 20 se relatan los acontecimientos a partir de la misma modalidad de enunciación. La cámara manifestante está *dentro* de la movilización, no busca un lugar privilegiado para hacer una toma o protegerse. En el momento en que comienza la represión, la cámara, a la altura de los manifestantes, camina, gira -casi trescientos sesenta grados- como el manifestante que, sorprendido y desguarnecido, intenta distinguir de dónde caen los proyectiles mientras registra la gente que se desbanda; la cámara, como los manifestantes, retrocede, trastabilla, se desorienta. Finalmente, la pantalla se oscurece unos segundos (pierde la vista). Más tarde, en los enfrentamientos en Avenida Cerrito, un manifestante se esconde tras un cartel de publicidad mientras de fondo un policía carga su arma. La escena se edita con el sonido sincronizado que toma la voz del camarógrafo: “vienen para acá, están cargando, mirá”. Se oye el disparo que se dirige a la imagen que “se cae” y pierde el encuadre.

Pero el *Argentinazo* ante todo construye un relato épico. En buena parte del enfrentamiento un vals sustituye el sonido ambiente sincronizado mientras se ralentiza la imagen. Se trata de una secuencia de varios minutos donde al ritmo del vals se narra el enfrentamiento; se yuxtaponen planos de manifestantes arrojando proyectiles y avanzando en distintas direcciones; se trata de planos cortos y no de planos secuencia: casi no se percibe el movimiento de cámara sino de la cadencia acompasada, rítmica, del enfrentamiento (más que nada del avance de los manifestantes, porque en esta secuencia casi no hay imágenes de la policía ni de la represión). Incluso a través del montaje se construye una pequeña victoria cuando los manifestantes avanzan y retrocede la policía.⁷²

Finalmente, luego de dar cuenta de la brutal represión, un intertítulo anuncia la caída del Presidente De la Rúa. La última secuencia pone fin a la gesta épica del 19 y 20: en la Plaza de la República, con el obelisco de fondo, un puñado de manifestantes brinda y canta acompañado con violines y guitarras, festejando la caída del gobierno. En los cuerpos y en el ambiente humeante, se deja ver, como fondo, las huellas de los enfrentamientos y la represión. En la banda de sonido una canción concluye: “el pueblo unido jamás será vencido”.

En el final, la asunción de una voz institucional, desplaza el recurso a la identificación. Se incorpora una proclama a través de un intertítulo con fondo negro, que sintetiza los hechos ocurridos posteriormente al 19 y 20 (las sucesiones presidenciales, la asunción de Duhalde y la emergencia de asambleas populares); finalmente enuncia las consignas prescriptivas y programáticas del partido: llamado a la acción y enunciación de una perspectiva política que pretende orientar al movimiento: “Hoy, más que nunca se hace presente la necesidad de organizar la lucha. Que se vayan todos. Asamblea popular constituyente. Juicio y prisión perpetua a los asesinos. Por un gobierno de trabajadores”.

En suma, este trabajo de agitación es una intervención sobre el transcurso cambiante de los acontecimientos (debe destacarse que está firmado en enero de 2002, en pleno desarrollo del proceso). Más que apelar a construir una argumentación sobre la situación se propone interpelar emocionalmente al espectador; se busca implicarlo, construyendo un relato épico -donde no falta la tragedia- del 19 y 20. A diferencia de algunos trabajos contrainformativos

⁷¹ Dejamos de lado aquí el análisis del montaje en lo que hace a la edición de los “contenidos” de la manifestación. Sólo vale mencionar que uno de los blancos, a través de la edición de sonido (los cánticos) e imagen (los carteles de los manifestantes) es la CGT y la “burocracia sindical”.

⁷² A través del montaje se construye una secuencia donde los manifestantes resisten y hacen retroceder el avance policial. Un plano medio inicial toma a un manifestante tirando con una gomera. En el siguiente plano la policía a caballo avanza por Diagonal norte, y luego se yuxtaponen un plano con los caballos retrocediendo (de todos modos se observará un problema lógico). La secuencia se completa cuando en el plano siguiente los motoqueros avanzan en el sentido similar -aunque con un ligero salto, ya que lo hacen sobre 9 de Julio, con dirección al sur- al de la policía que retrocede. Es una escena análoga a la famosa secuencia del cordobazo presente en varias producciones del cine político argentino; aquella en la que los manifestantes hacen retroceder a la policía montada (Cf. Mestman y Peña, 2001).

donde predomina la exposición y el recurso a la palabra, en *El Argentinazo* predominan los recursos audiovisuales. Se combina la estética de video clip, fragmentada, con un relato de los hechos, donde subyace la orientación política (aunque no tan claramente una argumentación tradicional): se salió a la calle, se manifestó (contra Cavallo, la CGT y la burocracia sindical, De la Rúa etc.) se reprimió, se volvió a salir y se reprimió más sangrientamente; finalmente el gobierno cayó: fue un triunfo popular. Sobre el relato épico, la proclama final busca orientar políticamente el desarrollo de los acontecimientos.

2.1.2 Las Madres denuncian.

*Las madres en la rebelión popular del 19 y 20 de diciembre de 2001*⁷³ es otro de los audiovisuales que, de manera singular, articula elementos del discurso político -entre el panfleto, la denuncia y la contrainformación- para intervenir de manera activa en los acontecimientos pos 19 y 20 de diciembre de 2001. Firmado el 1 de enero, al calor de los acontecimientos, este trabajo es de alguna manera una versión audiovisual de una proclama que la Asociación Madres de Plaza de Mayo emitió el día 22 de diciembre. Despliega los componentes tradicionales del discurso político en la forma del panfleto, orientados a la denuncia y la agitación, pero -y este es el hecho distintivo- con las particularidades, complejidades, que le permite el lenguaje audiovisual. En ese sentido, superpone además el trabajo de contrainformación (en el doble sentido aquí trabajado: como discurso que “da vuelta” los argumentos del discurso dominante a la vez que desmonta los procedimientos de enunciación y manipulación mediática).

El video comienza con una evaluación y constatación del estado de situación sobre los primeros días del gobierno de la *Alianza*, con recursos exclusivamente audiovisuales.⁷⁴ Por ejemplo, a un fragmento del spot publicitario de campaña le siguen los discursos de Carlos Álvarez y De La Rúa en el día del triunfo en los comicios. El recurso retórico de la descalificación es utilizado desde el propio montaje de imágenes: luego de la caída del gobierno la descalificación surge por el absurdo; no surge al confrontar sus argumentos, sino por el contraste de esos discursos con la imagen de la renuncia de uno o la huida en helicóptero de otro.

Ya en la secuencia siguiente Hebe de Bonafini pronuncia un discurso en Plaza de Mayo pocos días antes del 19 y ahí sí, a través de la palabra, hace el balance de situación y ejercita la constatación: “Y hoy con la Alianza, el Frepaso, el ARI o lo que sea, nos siguen fusilando, se mueren cien niños de hambre por día...”. Continúa un intertítulo con pantalla en negro que prosigue el balance.⁷⁵

A partir del 19 se superpone el discurso político, expresado fundamentalmente a través de la palabra escrita, con la crónica audiovisual y contrainformativa. Y paradójicamente, a partir de ese momento, cambian las posiciones enunciativas. El enunciador que hasta ese momento construye una posición distante, que evalúa la situación con cierta exterioridad, se posiciona al interior de los acontecimientos que relata, y se involucra como actor. No sólo hay un desplazamiento de la tercera persona (“al finalizar este discurso *el pueblo* ganó las calles golpeando cacerolas. Era la noche del 19 de diciembre de 2001”) a la primera (“las Madres de Plaza de Mayo *salimos* junto al pueblo que llenó las calles golpeando las cacerolas y echó a De la Rúa y Cavallo”), también este desplazamiento se expresa en la relación entre la palabra escrita y la imagen: los intertítulos ya no se imprimen sobre un fondo negro, sino que se superimprimen sobre las imágenes de los hechos, donde, por supuesto, aparece la imagen del

⁷³ *Las madres en la rebelión popular del 19 y 20 de diciembre de 2001* Cine Insurgente y Asociación Madres de Plaza de Mayo. Enero de 2002.

⁷⁴ Siguiendo la tipología formulada por Verón, sobre los componentes del discurso político, en el momento descriptivo el enunciador político ejercita la constatación y hace el balance de la situación, donde predominan los verbos en presente del indicativo (Verón, 1987).

⁷⁵ “La Alianza nombró en el Ministerio de Economía al “liberal” Machinea, luego al “ultraliberal” López Murphy, que intentó aplicar un superrecorte. Ante su instantánea caída convocaron a Domingo Cavallo, ex ministro de los milicos criminales y de Menem, que impone el plan de déficit cero”. La imagen releva a la palabra en la exposición del balance de situación: miembros de un MTD, el 8 de diciembre de 2001, piden alimentos en la puerta de un supermercado. Continúa el intertítulo: “Este plan destina el superavit fiscal al pago de la deuda externa y si sobra algo se pagan salarios, jubilaciones, salud, y educación. La lucha piquetera y popular se generaliza [...]” Se intercalan imágenes de corte de ruta en la puerta del hiper, con la crónica, en intertítulo, de los últimos días del gobierno de la Alianza, de manera descriptiva y didáctica: “Este siniestro plan golpea a los que menor tienen, ya que desaparece el dinero de la calle. Ante el aumento del hambre, el pueblo rodea los supermercados exigiendo alimentos”.

enunciador: el enunciado “las madres estuvimos junto al pueblo tanto de noche como de día resistiendo y combatiendo contra el terrorismo de estado...”, se superpone sobre las imágenes del cacerolazo y las banderas de la Asociación en la multitud, mientras en la banda de sonido sincronizado los manifestantes saludan con sus cantitos a las madres. Este cambio de enunciación posiciona al enunciador institucional (que lucha y estuvo ahí) y construye una relación de complicidad con el espectador (aquel con el que la Asociación salió a la calle).

El enunciado acude al componente didáctico: “Cuando se gobierna con estado de sitio es porque los gobernantes le temen a pueblo movilizado.” Y luego al componente prescriptivo: “gritamos contra De la Rúa, Cavallo, Menem, Duhalde, Ruckauf, y los demás asesinos corruptos”.⁷⁶

Luego la crónica contrainformativa desplaza de la función dominante al discurso político para dar cuenta de los hechos del 20. También aquí, como en otros trabajos del grupo *Cine insurgente*, el relato se basa en el montaje de imágenes propias y de noticieros, yuxtaponiendo elementos de la banda de sonido de éstos con intertítulos propios. Así se utilizan largas secuencias tomadas de los noticieros del sistema y se recurre a técnicas de contrainformación, donde se confronta con el discurso oficial y mediático, construyendo una explicación o una voz otra de los hechos. “Hasta el momento son cinco las víctimas fatales, hubo también grandes disturbios en zonas del Gran Buenos Aires, el epicentro en la Capital fue la Plaza de Mayo”, comenta en vivo en tono descriptivo y neutral César Macetti (*Telenoche*) en voz en off sobre la banda de imagen que muestra los enfrentamientos. El subtítulo insertado agrega: “los responsables políticos de esta criminal represión fueron De la Rúa, Presidente; Mestre, Ministro del Interior; Mathov, Secretario de seguridad”, e inserta sus respectivas fotografías en la banda de imagen.

En el mismo sentido se utiliza la crónica de un noticiero del sistema en la que De la Rúa concurre el mismo día 20 a un acto con militares. Se mantiene la voz del periodista en off, que comenta el discurso de De la Rúa, y se inserta con subtítulo en la imagen, polemizando con ambos enunciados (el del presidente y el comentario del periodista): “Mientras el pueblo combatía en las calles, De la Rúa, rodeado de botones, lamía las botas de los milicos.”

Sobre el final de la crónica contrainformativa, las madres presentan los ejes programáticos de su orientación política a través de subtítulos sobre las crónicas de distintos medios del sistema.⁷⁷

En la última secuencia un texto escrito sobre la imagen fija de Duhalde (el video está firmado el 1 de enero de 2002, es decir, es un texto que se añade en la edición final, sobre los acontecimientos) comenta los últimos hechos (el enfrentamiento entre militantes de izquierda y las bandas peronistas): “hoy está en la presidencia pero el pueblo está en las calles”. La urgencia de la intervención se revela como condición de producción, no hay tiempo para editar nuevas imágenes (paradójicamente se requiere menos tiempo de producción para lanzar un panfleto audiovisual); el texto prolonga la “vida útil” de la intervención de un discurso de emergencia, efímero desde su misma razón de ser.

2.1.3. Ojos y voz de las asambleas.

Otro trabajo de agitación y denuncia, también de Ojo Obrero, es *Asambleas populares. Contra el poder un nuevo poder*.⁷⁸ Al trabajar sobre las asambleas -que en el momento de su conformación eran básicamente una tribuna de discurso político- la crónica informativa, que da cuenta de aquello que los medios de comunicación silenciaban, se superpone con la agitación política. La modalidad de representación se basa en el registro en sincro de los oradores, sin ningún otro tipo de recurso enunciativo, además de la edición. La línea institucional se construye a través del montaje de las intervenciones: todas se conforman con pequeños fragmentos que construyen una única argumentación, que si bien no tiene estrictamente una unidad lógica (no siguen los pasos de la argumentación política) tiene cierto grado de coherencia y clausura. En este sentido el audiovisual funciona como un amplificador de las conclusiones o consignas programáticas del Partido, que superpone la voz institucional con la

⁷⁶ Como el componente descriptivo, según Verón, el componente didáctico está ligado al orden del saber, pero más que evaluar una coyuntura enuncia un principio general. El componente prescriptivo enuncia una verdad de orden deontológico, universalizable.

⁷⁷ “La asociación Madres de Plaza de Mayo exige: cárcel a todos los asesinos, libertad a todos los presos políticos; no al pago de la deuda externa; reducción de sueldos de funcionarios a \$1200; nacionalización de las empresas privatizadas; eliminación de las jubilaciones de privilegio; trabajo digno para todos”.

⁷⁸ *Asambleas populares. Contra el poder un nuevo poder*, Ojo Obrero, enero 2002.

del enunciatario. Por eso es adecuado el recurso a la crónica, en la medida que se sostiene en los verosímil de la representación audiovisual, garantizando su veracidad y objetividad (donde no hay otros elementos de enunciación, la cámara muestra 'lo que está ahí').⁷⁹ La propuesta es registrar los acontecimientos, ser "ojos y oídos" del pueblo organizado en asambleas. Así, mientras en *Madres...* el autor institucional asume una posición y explicita su intervención, en *Asambleas...* habla la voz institucional –el Ojo Obrero, el Partido- enuncia desde *dentro*, a través de las voces de la asamblea, es decir, sin dar cuenta del trabajo de producción y selección. Se trata de la construcción de una representación del movimiento "para nutrir políticamente y ayudar a extender el nuevo poder"; pero en definitiva, no se trata meramente de registrar -aunque así se muestre: el Ojo Obrero, organiza la mirada desde un punto de vista⁸⁰, para orientar, llamar a la acción y construir una perspectiva política. La intervención entonces más que basarse en la re-presentación de la organización del movimiento, supone la búsqueda de su orientación a partir de la inserción de la perspectiva (de la vanguardia); pero en la medida que no explicita su posición, se mantiene *por fuera o sobre* el movimiento.

2.2. Contrainformación: los medios de la crítica y la crítica de los medios.

Dentro de los trabajos cuya función dominante es la informativa, se pueden reconocer dos tendencias de intervención. Por un lado, las crónicas audiovisuales que al calor de los acontecimientos registran los hechos (no porque se trate de discursos objetivos, sino porque priorizan la producción de una imagen, desde determinada posición). Estas intervenciones están, en muchos casos, estructuradas como crónicas visuales, en otros, se añaden los testimonios al estilo de los noticieros televisivos. En general dan cuenta de determinados hechos o movilizaciones que no tuvieron espacio en la prensa masiva. Algunos ejemplos son *Corte de ruta a Híper Jumbo en Quilmes* (Grupo Alavio), o *Bloqueo al polo petroquímico de dock Sud, 11 al 15 de febrero de 2002* (Ak –Kraak Indymedia Alemania);⁸¹ *Tren de la resistencia*, (Cine Insurgente);⁸² *Lavalán, Valentín Alsina* (Contraimagen, Boedo Films),⁸³ entre otros.

Por otro lado, y en este caso nos detendremos, se observa la tendencia de carácter contrainformativo, que elabora una crítica hacia el discurso dominante y una interpretación alternativa de la situación. En esos casos, se desdibuja aún más la tenue frontera entre información, denuncia y agitación, que distingue al audiovisual de intervención política.

Ahora bien, hemos definido la contrainformación como aquel procedimiento que toma el discurso dominante y lo da vuelta, lo interpreta desde una perspectiva alternativa, de clase (Cassigoli, *Op. Cit.*). Pero también hemos considerado como práctica de contrainformación al procedimiento que desmonta el propio mecanismo de construcción ideológica de los medios. Estas dos líneas de intervención se superponen en diversos trabajos, aunque predomine una o la otra en cada uno de ellos.

⁷⁹ Este tipo de modalidad de intervención se explicita en la declaración de la contratapa del video: "**Los ojos y la voz de las Asambleas.** Ante el rol infame que obviamente están jugando los medios de comunicación masivos (diarios y TV) como soporte oficial del gobierno; el Ojo Obrero, como grupo de cine y fotografía se propone ser ojos y oídos del pueblo organizado en las asambleas. Hemos tomado la iniciativa de registrar las asambleas y sus actividades para armar videos noticieros que serán distribuidos entre ellas. Apoyamos abiertamente la organización de los trabajadores para luchar contra los verdugos del pueblo y queremos que los videos sirvan para nutrir políticamente y ayudar a extender este nuevo poder. Esperamos que así sea y, desde ya, estamos a disposición de las asambleas y abiertos a colaboraciones de todo tipo."

⁸⁰ Intervención que trabaja desde la concepciones cinematográficas elaboradas al calor de la revolución rusa. Afirmaba Dziga Vertov, realizador de noticieros obreros: "la elección de los hechos fijados sobre película sugerirá al obrero o campesino el partido que debe tomar. En el campo de la vista: los hechos reunidos por los Kinoks-observadores o cine corresponsales obreros [...] están organizados por los cinemontajistas según las directivas del Partido difundidas en gran cantidad y presentadas en todas partes. [...] Tal es la tarea que llamamos "cine -ojo". Se trata de descifrar la vida como tal. Se trata de la influencia de los hechos sobre la conciencia de los trabajadores". (Vertov, 1977).

⁸¹ En Argentina Arde. 1er Noticiero Informe. 1 de marzo de 2002.

⁸² En Argentina Arde, Video-Informe N°4, junio 2002.

⁸³ Noticiero Obrero Kino Nuestra Lucha desde las bases Noviembre 2002.

2.2.1. Escrache a los medios.

*Escrache a Multimedios Clarín- Canal 13 y a Radio 10 (Hadad)*⁸⁴ del grupo *Cine insurgente*, trabaja desde el plano de la contrainformación, aunque con ciertas particularidades. En un primer nivel da cuenta de aquello que no muestran los medios del sistema (va de suyo, un escrache a ellos mismos). En un segundo nivel se apropia de los recursos de los propios medios “escrachados”: utiliza sus recursos y “los da vuelta”. En ese sentido, predomina aquí el trabajo sobre los procedimientos enunciativos más que sobre los contenidos (a diferencia por ejemplo, del documental *Los Piqueteros...*). En ese sentido, el informe está estructurado como un noticiero; mejor dicho, como un antinoticiero. El mecanismo básico consiste en utilizar imágenes audiovisuales y fotos “recuperadas” que, yuxtapuestas al registro propio, resignifica el mensaje de los noticieros del sistema y al mismo tiempo, al trabajar sobre los procesos de enunciación produce un efecto de distanciamiento con respecto a los mecanismos de manipulación y de construcción de sentido.⁸⁵

El informe comienza con la imagen institucional de Canal 13, (“Canal 13 presenta...”), y la presentación del noticiero *En Síntesis*: “Buenas noches, esto es lo importante...” dice Santo Biassati. A partir de entonces, a través del montaje se van yuxtaponiendo fragmentos de *Después de hora* (el noticiero que en ese momento conducía Daniel Hadad), *Telenoche* (Canal 13) e imágenes propias (una asamblea interbarrial insultando a Hadad; el escrache a *Radio Diez* y al *Grupo Clarín* etc), logrando efectos de ruptura: Hadad comenta el escrache a su propia radio hablando de los medios “que por cuestiones ideológicas desinforman sistemáticamente”. De este modo, a través de la ironía se construyen diversos contrapuntos. Los comentarios y argumentos de Hadad en su estudio se confrontan con las prácticas que en sentido inverso. El contrapunto, que informa, que distancia, que intenta esbozar un punto de vista, se establece, en definitiva, entre quien tiene el poder de la palabra (habla desde el estudio, controla el proceso de emisión) y quien sólo puede responderle: en el plano de la enunciación, a través de la “apropiación” de las imágenes que no puede producir; y en plano del enunciado, en la “voz” de quienes no tienen el poder de la palabra mediática y elaboran otras estrategias: los cantitos, los graffittis, los carteles de las asambleas (“cuando nos mean los medios dicen que llueve”) o el escrache. Es una intervención que se da una estrategia a partir de reconocer esa desigualdad.

2.2.2. La masacre de Avellaneda.

Otro modelo de contrainformación subyace en el video-informe *Piqueteros carajo*.⁸⁶ a partir del desarrollo de un breve documental expositivo.

Este informe es un trabajo realizado inmediatamente después de la “masacre del Puente Pueyrredón” de junio de 2002, donde dos militantes de la Coordinadora Aníbal Verón fueron asesinados por un comando unificado de policía bonaerense y prefectura. Trabajo de denuncia, contrainformación, se propone enunciar una tesis, y para ello recurre al testimonio de un dirigente del Polo Obrero, que desarrolla la argumentación y enuncia la tesis política: “[la masacre] no es la obra de un comisario infeliz y cuatro milicos sacados, es la obra de un Estado y de su gobierno que reprimen al sector más avanzado [...]”. Esta tesis niega aquella que una vez reconocida la responsabilidad policial⁸⁷ circuló desde el poder; interpreta, “da vuelta”, el discurso dominante desde una interpretación política. En esa operación incluirá a los

⁸⁴ *Escrache a Multimedios Clarín- Canal 13 y a Radio 10 (Hadad)* del grupo *Cine insurgente*, Argentina Arde. 1er Noticiero Informe. 1 de marzo de 2002.

⁸⁵ Este tipo de intervención tiene su antecedente en el cine político argentino. Especialmente a partir del cordobazo “aparece una característica que alcanzaría una presencia significativa por esos años: la utilización de material documental registrado para la televisión (proporcionado por sus técnicos) y su resemantización a través de un particular montaje del mismo, para disputa el sentido sobre los hechos” (Mestman, 1995: 150). En ese sentido es de destacar las diferencias en lo que hace a las posibilidades técnicas, ya que en ese momento se hacía necesario contar con técnicos militantes que pasarán los materiales fuera de los canales, mientras que hoy, video mediante, también la “apropiación” está descentralizada. Cf. Cap. IV de este trabajo.

⁸⁶ *Piqueteros carajo*, de Ojo obrero, Cine Insurgente y grupo Alavio, en Video Informe Argentina Arde N°5, julio 2002.

⁸⁷ El día 27 la estrategia mediática y oficial culpabilizó a las víctimas por los asesinatos. La movilización popular y la presión de los medios alternativos redefinió la estrategia del poder, que adjudicaba los asesinatos a los “excesos” producidos por un comisario “loco” fuera de control (cf. Martini, 2002).

medios, su vehículo principal de difusión, y develará sus mecanismos de producción de sentido.

La estructura del documental a través del “montaje probatorio” desarrolla ese argumento, a la vez que antagoniza con el discurso oficial expresado en los medios. Se yuxtaponen las imágenes de la represión (de la propia cobertura de los medios alternativos y de los canales de cable) con las opiniones de políticos y periodistas (principalmente Daniel Hadad, en *Después de hora*) que en un primer momento justificaron la represión en los medios oficiales. Los mecanismos de manipulación, por ejemplo, los que trataban de adjudicar las muertes a un enfrentamiento interno entre piqueteros, se contraponen con la verdad conocida días después y en consecuencia se ponen al descubierto. Por otro lado, el dirigente entrevistado comenta la represión y hace el análisis político. En algunos pasajes, esa voz se desplaza fuera de campo y establece un contrapunto con las imágenes de los medios del sistema. Incluso algunos pasajes seleccionados de noticieros dan cuenta de las contradicciones de los medios y el manejo selectivo de la información. Esos pasajes, junto a la argumentación que despliega el audiovisual, producen un efecto de distanciamiento con respecto a los mecanismos de manipulación y construcción de sentido -una vez hecha pública la verdad de los asesinatos-, pero fundamentalmente, oponen a una mentira una verdad. En este sentido, el distanciamiento hace visibles los mecanismos mediáticos de manipulación, pero en función del procedimiento dominante en el texto que es el desarrollo de una explicación, de un análisis político en relación a la represión (donde se complementa y cobra sentido el trabajo de denuncia en relación a los medios). Todo el informe está estructurado en función del desarrollo argumental, y en este sentido la imagen ejemplifica, ilustra la palabra del entrevistado que enuncia la tesis y sobre el final avanza en el desarrollo de una orientación política.⁸⁸

En suma, se trata de un discurso que desarrolla un análisis político para explicar los acontecimientos, proponer un punto de vista alternativo y una orientación política. Para hacerlo necesita desplazar los ejes que establece la agenda mediática, denunciando los mecanismos de manipulación.

⁸⁸El entrevistado compara a los descamisados del '45 con los piqueteros; “pero estos descamisados del siglo XXI no gritan la vida por Perón, sino piqueteros carajo [...]”. A través del montaje de imágenes de ambos periodos se refuerza esta comparación, y en la secuencia siguiente los piqueteros gritan... “luchar, vencer, obreros al poder...”

III BALANCE Y PERSPECTIVAS.

Poco tiempo después de mayo del sesenta y ocho Roland Barthes afirmaba sobre la radio que ésta había interrogado “al acontecimiento a medida que se producía”, modificando la percepción sobre la revuelta: el radio transistor había sido un apéndice de los manifestantes al prolongar el alcance de su acción. Pero también en aquel entonces se había modificado la relación tradicional entre acto y discurso: la palabra se confundía con el acontecimiento mismo, lo escribía (Barthes, 1969).⁸⁹

Podríamos decir que el acontecimiento del 19 y 20 y el proceso abierto entonces también han sido escritos. La consigna “que se vayan todos”, las cacerolas, la lucha de calles, las ocupaciones, el papel de los medios y las transmisiones en directo en las autoconvocatorias, fueron los modos de esa escritura, como afirma Barthes, entre la palabra, los símbolos y la violencia. Pero también los colectivos de intervención audiovisual formaron parte de ella, a partir del registro, el papel en la seguridad, el debate y la organización, el llamado a la acción, la orientación política. El uso y la apropiación de las llamadas “tecnologías de la instantaneidad” a partir de la emergencia de las formaciones culturales de oposición son las condiciones de su posibilidad.

3.1. Intervenciones de combate.

Las tendencias y los géneros dominantes utilizados por estos colectivos en las intervenciones tácticas, de emergencia, analizadas en el capítulo II de la segunda parte, remiten a las clasificaciones tradicionales del discurso político: denuncia, agitación, propaganda, contrainformación. Y la contrainformación, como hemos visto, oscila entre “dar vuelta” el discurso dominante a nivel de contenido, y desmontar los procedimientos enunciativos con los que los medios construyen sentido.

Sin embargo, se hace difícil establecer en estas producciones pertenencias a géneros claramente definidos. Es que estas intervenciones de combate son claramente híbridas, y expresan las posibilidades y cruces que permite el audiovisual. Se trata de intervenciones donde se mezclan las crónicas informativas, (y el trabajo contrainformativo), la agitación y la orientación política o el relato épico. (Y en última instancia, sabemos que el género se termina de definir en la operación de lectura por parte de un destinatario).

De todos modos, los géneros “de combate” analizados representan opciones de intervención. También se han esbozado diferencias en torno a las modalidades de enunciación (que de alguna manera, a diferencia de los documentales, atraviesan a los colectivos más que marcar claras diferencias entre ellos): enunciadores que explicitan su posición en el discurso y asumen un trabajo de orientación política, o que se disuelven en el movimiento buscando la identificación con éste para orientarlo. Y en el plano de la contrainformación, si *Escrache a los multimedios* da cuenta de un modo de funcionamiento de los medios y de formas alternativas de encuentro -como la asamblea- o de recuperación de la palabra a través de la propia práctica del audiovisual, el escrache o los graffitis, *Piqueteros carajo* estructura su enunciación en función de un eje mentira-verdad.

Barthes observaba que la *escritura* del acontecimiento en el sesenta y ocho tomaba formas diferentes. Esas posibilidades, quizás aquí esbozadas, apenas como matices, pueden encontrarse en las modalidades de intervención analizadas, y en ese sentido señalan una tensión. La *palabra salvaje*, fundada sobre la “invención”, se reencuentra naturalmente con los “hallazgos” de la forma, los recursos retóricos, los goces de la fórmula, la *alegría de la expresión*. Para Barthes, esta palabra toma la forma de la “inscripción”, por eso su dimensión natural es la pared, lugar de escritura colectiva. En cambio, la *palabra misionera*, está

⁸⁹“La palabra informativa (del reportero) ha estado tan estrechamente mezclada al acontecimiento, a la opacidad misma de su presente (baste pensar en ciertas noches de barricadas) que era su sentido inmediato y consustancial, su manera de acceder a un inteligible instantáneo [...] ella era el acontecimiento mismo [...]. La distancia milenaria entre el acto y el discurso, el acontecimiento y el testimonio se estrecha: una nueva dimensión de la historia ligada de ahora en adelante directamente a su discurso ha aparecido [...]” (Barthes, 1969).

concebida de manera instrumental, destinada a transportar los cánones de la cultura política. Claro que la primera, observa el crítico, es factible de ser eliminada rápidamente, ya que, en tanto que escritura, no puede ser sino inútil (esperando ser intolerable) a toda forma de poder, poseído o reivindicado. Algo de esta tensión se despliega también en las producciones documentales.

3.2 Mito, propaganda, dispositivo de invención.

Si se entiende la dimensión ideológica de las intervenciones audiovisuales analizadas como una dimensión práctica del hacer social (por la orientación hacia un destinatario y la constitución de posiciones de sujeto), la crítica de los documentales analizados en el capítulo I de la segunda parte se articula, es en sí misma, la crítica de las prácticas políticas (y sus supuestos teóricos). Como ya se ha dicho, *la política no sería una dimensión externa a los discursos y las prácticas comunicacionales –si así fuera lo político sería lo que subyace o lee entre líneas en el discurso–; sino su puesta en acto, la política como tal.*

En ese sentido, resta aquí esbozar algunas implicancias entre modalidades discursivas e intervención política. En aquellas, se ha afirmado, se hacen relevantes las representaciones sobre el sujeto político, y en ese sentido, se han dado cuenta dos tendencias en torno a su representación; aquella donde el sujeto “está ahí”, dado y pronto a ser exhibido, y aquella donde “el sujeto falta”, o “no existe todavía”. Estas opciones implican directamente a la función del *audiovisual de intervención política* (y de toda práctica en el campo de la comunicación alternativa).

Bajo el primer esquema, si el pueblo “ya está ahí”, el audiovisual es el instrumento de la exhibición de este sujeto, la reproducción de aquello que tiene lugar por fuera de él: relato del mito del pueblo que necesita ser reconocido como tal, y que busca la *identificación* emotiva como factor de movilización; o exhibición de la clase ya constituida y de un logos de la historia que a través de la propaganda o la argumentación racional se convierte en motor de desarrollo de la conciencia. Este es el modelo clásico del cine de masas.⁹⁰

Pero si el “sujeto falta”, “no existe todavía” el audiovisual es herramienta de su constitución, es un dispositivo inmanente a la propia práctica, inmanente a las tareas de organización y construcción cotidianas: es parte de la invención, de la constitución de la imagen de ese sujeto más que “correa” externa de transmisión ideológica; y en la misma experiencia, el audiovisual puede ser puesta en práctica de la participación comunicacional (aun con las tensiones señaladas).

En estas opciones los modelos de construcción política y de política comunicacional se implican. En un caso, el audiovisual es un instrumento de transmisión de mensajes (de un nivel adecuado de conciencia), o de mitos movilizados. Como afirmara Máximo Simpson, se trata de una comunicación de carácter *instrumental* (no en el sentido con el que aquí nos referimos al la instrumentalidad del audiovisual como herramienta de lucha política):

[...] se trataría, por una parte, de crear canales de comunicación *con* las masas, pero no de promover una comunicación *de* masas y para las masas [...] y, por otra, de una concepción neoconductista según la cual el núcleo de toda comunicación lo constituye una transmisión unidireccional de mensajes –en este caso, “liberadores” -, con el fin de introyectar a las masas el nivel adecuado de conciencia (Simpson, *Op. Cit.*:36).⁹¹

En este esquema, según Simpson, se mantienen sin variables las relaciones comunicacionales y de poder del sistema en la medida que la división tajante entre emisores y receptores es expresión de la misma división clasista del trabajo que se intenta poner en cuestión (Simpson, *Ibid.*:45).

Por el contrario, cuando “el pueblo falta”, “no existe aún”, el modelo de intervención supone una acción en sí misma, donde el audiovisual y la comunicación son un dispositivo de invención que se sustrae de la lógica que disocia medios y fines. En este modelo comunicación y política se implican, en tanto son parte de la misma construcción, son poder constituyente, sin que la

⁹⁰ Afirma Deleuze: “En el cine americano, en el cine soviético, el pueblo está ya ahí, real antes de ser actual, ideal sin ser abstracto. De ahí la idea de que como arte de masas el cine puede ser el arte revolucionario por excelencia, haciendo de las masas un auténtico sujeto”. (Deleuze, *Op. Cit.*: 286-287).

⁹¹ Según Simpson, esta política comunicacional es el correlato de la concepción leninista sobre la vanguardia política intelectual, y en ese sentido remonta su análisis y crítica a dicha concepción política.

primera dimensión se subordine a los dictados de la segunda. En este sentido, se trata de una intervención que, aunque sin duda es parte de otro paradigma estético y de acción cultural, no deja de encontrar cierta referencia en las experiencias históricas de la vanguardia estética que - en su confluencia con la vanguardia política- intenta asimilar el arte, la política y la vida.⁹²

Este tipo de experiencias, para Simpson, adquirirían relevancia en la medida que ponen en práctica el aprendizaje de nuevas relaciones de poder, “en la medida en que constituyen avanzadas de nuevas relaciones sociales y, específicamente, *prácticas constitutivas de las mismas*”. (Simpson, *Op. cit.*: 44).⁹³

Pero como se ha señalado, se trata de prácticas no exentas de dificultades. Las políticas que tienden hacia la autorrepresentación, la participación comunicacional, como hechos políticos en sí mismos, “como avanzadas de nuevas relaciones sociales y prácticas constitutivas de las mismas”, también se encuentran frente a los desafíos de no fetichizar la participación comunicacional –su congelamiento en la imagen- y construir en la práctica real las condiciones materiales de su realización, para poner en escena las dificultades y conflictos que supone el aprendizaje de nuevas relaciones de poder. Pero, sobre todo, se enfrentan al desafío de extender sus alcances -en el sentido de una transformación del orden social- y al mismo tiempo no perder su potencial antagonista o ser reapropiadas por el sistema.

⁹² Así, por ejemplo, sucedía en la experiencia de “Tucumán Arde”: “ellos [por la vanguardia estética] entienden la acción política como acción artística. Proponen un encuentro poco habitual entre arte y política, que no implica la supeditación de la política al arte (como ‘tema’) ni la subordinación del arte a la política (como ‘puesta al servicio’ del artista o de la obra). Se trata, en cambio, de la fusión de ambos campos, en un poco delimitado terreno común en el que los objetivos, los lugares, los circuitos y los procedimientos propios de la política o del arte se articulan y se confunden” (Longoni, 1997: 323. Subrayado mío. MZ).

⁹³Simpson partía de ciertos principios teórico metodológicos para pensar la problemática comunicacional en relación a la sociedad global y los procesos de democratización. Cercano a posiciones posmarxistas, Simpson entiende la sociedad como una “macroestructura comunicacional” que articula relaciones de producción, relaciones comunicacionales, de poder y producción simbólica (con sus correspondientes relaciones de producción). En esta perspectiva, las relaciones comunicacionales *serían constitutivas del modo de producción*, entendido como “modo de gestión”, que implica relaciones de poder y explotación.

AUDIOVISUALES ANALIZADOS

Matanza, Grupo 1º de mayo, dirigida por Rubén Delgado.

El Rostro de la dignidad, memoria del MTD de Solano, Grupo Alavio, 2002.

Los piqueteros. Un fantasma recorre la Argentina, Ojo Obrero, Julio 2001.

Aguas de Fuego, de Boedo Films, Candela Galantini, Sandra Godoy, Claudio Remedi, 2001.

El Puente, de Myriam Angueira, 2000-2002.

El argentinazo, Ojo Obrero, enero de 2002.

Las madres en la rebelión popular del 19 y 20 de diciembre de 2001 Cine Insurgente y Asociación Madres de Plaza de Mayo. Enero de 2002.

Asambleas populares. Contra el poder un nuevo poder, Ojo Obrero, enero 2002.

Escrache a Multimedios Clarín- Canal 13 y a Radio 10 (Hadad) del grupo *Cine insurgente*, Argentina Arde. 1er Noticiero Informe. 1 de marzo de 2002.

Piqueteros Carajo, de Ojo obrero, Cine Insurgente y grupo Alavio, en Video Informe Argentina Arde N°5, julio 2002.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Altamirano, C, Sarlo, B., "Del lector", en *Literatura/sociedad*, Bs.As. Hachette, 1983.
- Althusser, L., *Ideología y aparatos ideológicos del estado*, Bs. As., Nueva Visión, 1970.
- Bajtín, M., "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*, Méjico, Siglo XXI, 1982.
- Barthes, R., "La escritura del acontecimiento", en *París Mayo 1968, La prerrevolución francesa*, Bs.As. Tiempo Contemporáneo, 1969, reproducido en Mangone, Warley, 1994, *Op. Cit.*
- Bolaño, C., Mastrini, G, *Globalización y monopolios en la comunicación en América Latina. Hacia una economía política de la comunicación*, Buenos Aires, Biblos, 1999.
- Bourdieu, P., Passeron, J. C., *La Reproducción*, Barcelona, Laia, 1981.
- Bourdieu Pierre, *La Distinción, criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1998.
- Brunner, J.J., "Notas sobre la cultura popular, industria cultural y modernidad", en García Canclini, N. y Roncagliolo, R., *Culturas transnacionales y culturas populares*, IPAL, 1988.
- Casetti, F., *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra, 1994.
- Cassigoli Perea, "Sobre la contrainformación y los así llamados medios alternativos", en Simpson. (comp.), *Comunicación alternativa y cambios social*. Premia, México, 1986.
- Ciaffone, V., Páez, M., "Entrevista a Humberto Ríos", en *Revista digital Otrocampo*, marzo de 2002.
- Deleuze, Gilles, *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1985, p.p. 286-295.
- Filinich, M., *La enunciación*, Bs. As., Eudeba, 1998.
- Flichy, P., *Una historia de la comunicación moderna. Espacio público y vida cotidiana*, Mejiro G.G. Massmedia, 1993.
- Foucault, M., *La arqueología del saber*, Méjico, Siglo XXI, 1999.
- Gonzáles, N., "Los jóvenes y el nuevo documental", ponencia presentada en el Festival Tres Continentes, 2002, disponible en www.documentalistas.org.ar.
- Gleyzer, R., "Autocrítica, en torno a los traidores", publicado por *Cinelibros*, N°5 de la cinemateca uruguaya, en 1985, disponible en www.documentalistas.org.ar.
- Greimas, "Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico", en *Análisis estructural del relato*, Méjico, Premia, 1982.
- Gubern, Román "¿La revolución videográfica es una verdadera revolución?", *Revista Telos*, N°9, Especial 1987, Barcelona 1987.
- La Ferla, "Aproximaciones a una selección de la producción videográfica argentina", en *La revolución del video*, Buenos Aires, Libros del Rojas, Eudeba, 1996.
- Longoni A, "Tucumán Arde, encuentro y desencuentro entre vanguardia artística y política", en AA.VV., *Cultura y política en los años '60*. Of. Publicaciones del CBC, Bs. As., 1997.
- Mangone, C., "Campo de los medios y del periodismo", en *Zigurat*, N°3, Octubre 2002.

- Mangone, C., Warley, J., *El discurso político, del foro a la televisión*, Bs. As. Biblos, 1994.
- El manifiesto, un género entre el arte y la política*, Bs. As., Biblos, 1993.
- Mattelart, A., y Piemme, J. M., *La televisión alternativa*, Barcelona, Anagrama, 1981.
- Mestman, M., "Notas para una historia de un cine de contrainformación y lucha política", en *Revista Causas y Azares* N°2, 1995.
- "Postales del cine militante argentino en el mundo". *Revista Kilómetro 111, Ensayos sobre cine. Bs. As., Número 2, septiembre 2001.*
- "La exhibición del cine militante: teoría y práctica en el grupo cine liberación", VIII Congreso Internacional AEHC (1999), Madrid, 2001
- Mestman, M., y Peña, F., "Una imagen recurrente. La representación del "cordobazo" en el cine argentino de intervención política". VIII Jornada interescuelas y departamentos de historia, 19 al 22 de setiembre de 2001. Universidad Nacional de Salta. Argentina.
- Nichols Bill, *La representación de la realidad, Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Piados, Barcelona, 1997.
- Ortiz, R., "El viaje, lo popular y el otro", en *Otro territorio*, Quilmes, UNQ, 1996.
- Ramonet, I., "El cine militante: crisis de un discurso de poder", en *La golosina visual*, Barcelona, Debate, 2000.
- Sarlo, B., "La noche de las cámaras despiertas," en *La máquina cultural*, Bs. As. Ariel, 1998.
- Simpson, Grinberg, M., "Comunicación alternativa: tendencias de la investigación en América Latina", en *Comunicación alternativa y cambio social*, Méjico, premia, 1989, pp. 23-57.
- Solanas, F., Getino, O., *Cine, cultura y descolonización*, Bs.As. Siglo XXI,1973.
- Thompson, E., "La sociedad inglesa del siglo XVIII: ¿lucha de clases sin clases?", en *Tradición, revuelta y conciencia de clase. Estudios sobre la crisis de la sociedad posindustrial*, Crítica, Barcelona, 1979
- Verón, E., "la palabra adversativa: observaciones sobre la enunciación política", en *El discurso político, lenguajes y acontecimientos*, Bs.As. Hachette, 1987.
- Vertov, D., *Diarios de trabajo*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1977.
- Voloshinov, V. *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Nueva Visión, Bs. As. 1976.
- Vinelli, N., "Una batalla directa contra el imaginario del fascismo", en *Resumen Latinoamericano*, Número 64, mayo 2003.
- Williams. R., *Sociología de la cultura*, Bs. As, Paidós, 1994.
- Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1997.

