



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

G

El cine y los movimientos políticos

Un análisis antropológico de la articulación en producción cultural y procesos políticos.

Autor:

Koberwein, Adrián

Tutor:

Rosato, Ana

2005

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Ciencias Antropológicas.

Grado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

EL CINE Y LOS MOVIMIENTOS POLÍTICOS. UN
ANÁLISIS ANTROPOLÓGICO DE LA ARTICULACIÓN
ENTRE PROCESOS DE PRODUCCIÓN CULTURAL Y
PROCESOS POLÍTICOS.

Adrián Koberwein
Directora: Ana Rosato

Marzo 2005

Agradecimientos

No me acuerdo quién es el autor ni dónde fueron pronunciadas las frases que abajo se reproducen. Lo único que sé es que fueron dichas en el marco de alguna actividad académica antropológica. Tal vez en un aula de la Facultad de Filosofía y Letras, tal vez como apertura de alguna conferencia; no importa. Lo que importa -lo que por lo menos personalmente me importa, porque en su momento las había dado por ciertas- es que esta investigación las refuta absolutamente. Las frases son:

- a) El trabajo del antropólogo es un trabajo solitario.
- b) Escribir una etnografía en primera persona del plural es un signo del temor al “hacerse cargo” de lo dicho en el texto.

El caso de esta tesis lejos está de confirmar estas afirmaciones, pues no podría haberla realizado sin mis docentes ni mis amigos, a quienes agradezco infinitamente.

Gracias a Ana Rosato, mi directora, de quien aprendí por lejos mucho más y mejor que de los retazos de libros y fotocopias que nos dieron a leer por cinco años, cincuenta programas, doscientas guías de lectura y cien parciales. Agradezco la libertad y la confianza brindadas, el respeto y la comprensión, las horas dedicadas, el trabajo desinteresado y la paciencia que tuvo con migo.

Gracias a Mauricio Boivín, cuyas ideas y comentarios también orientaron el pensamiento. Gracias a Fernando Balbi, cuyos aportes se reflejan en un capítulo entero.

Gracias a Julieta Gaztañaga, a Hernán Morel, a Julia “El Gordo” Piñeiro y a Mariano Malizia por las largas charlas de las cuales también se nutrió esta tesis. Gracias a Gaspar Kunis, a Samanta Doudtchitzky, a Juan Ponsard, a Carolina Kobelinski, a Ezequiel Telechanski, a Mariana Torres, por el interés y el apoyo que me brindaron.

Gracias, nuevamente, a Ana Rosato por haberme acompañado y orientado en la realización de esta tesis.

Índice

Consideraciones previas	04
<u>Introducción</u>	
El punto de partida.....	07
Los objetivos.....	09
Cómo llegar.....	10
<u>Capítulo I: El cine / video documental, un problema de definición.</u>	
Estado de la cuestión (parte I). Las preocupaciones de los que escriben sobre el documental.....	14
Estado de la cuestión (parte II). Las preocupaciones de los que filman: los conflictos en torno a la definición y los límites del género.....	18
<u>Capítulo II: El nuevo cine político.</u>	
La organización interna del <i>nuevo cine político</i>	31
Las relaciones externas.....	34
El video documental como <i>herramienta de lucha política</i>	41
<u>Capítulo III: Producción cultural y procesos políticos.</u>	
El video documental como medio de producción.....	44
Los movimientos políticos como espacios de producción y consumo.	
Las fábricas recuperadas.....	54
Las asambleas barriales.....	57
Los “piqueteros”.....	58
<u>Capítulo IV: Documentalistas y movimientos políticos. Un complejo entrelazamiento de fuerzas.</u>	
La producción artesanal del cine como forma de ruptura con las industrias culturales.....	61
Estrategias de visibilización y estrategias de consagración: la instauración de una alianza.....	64
Una alianza reafirmada constantemente.....	68
<u>Capítulo V: El consumo de cine político como instancia ritualizada.</u>	
Obreras y documentalistas.....	71
Raimundo Gleyzer, mito de origen.....	75
<u>Conclusiones</u>	
85	
<u>Notas</u>	
89	
<u>Bibliografía</u>	
92	

Consideraciones previas

Cuando intentamos indagar desde la antropología en el mundo del cine y comenzamos a hurgar en su lógica, en las personas y agentes que lo producen y consumen, en las formas de representación que existen o en las tecnologías que se utilizan, es inevitable toparse con la discusión acerca de los límites de los géneros. En este caso nos referimos a los dos géneros o tipos fundamentales del cine: la ficción y el documental. Valga un ejemplo de uno de nuestros interlocutores documentalistas:

Sea en el documental o en el cine de ficción, hay un encuadre, y por lo tanto en ese sentido son lo mismo. Entonces los discutidores te dicen que no, las elecciones estéticas que se realizan son diferentes en el cine documental y el cine de ficción. Bueno, les podemos decir que sí, (...) pero el problema es a qué responden esas elecciones, porque en definitiva todas las elecciones posibles son parte del cine. (...) En el cine de ficción, que el narrador vuela no tiene ningún problema. En el cine documental eso es imposible de hacer sin transgredir la propia credibilidad frente al espectador. La cámara sólo puede volar si está arriba de un avión. Si no, el espectador dice: ¿Cómo puede ser esto?¹

Cabría preguntarse, en busca de una respuesta a los límites entre el documental y la ficción, y siguiendo las discusiones de los cineastas, los críticos, los realizadores y los aficionados al arte cinematográfico, si el cine nace como ficción o como documental. Un interrogante interesante, por cierto, pero deberíamos indagar hacia dónde nos conduce. A Edison se le atribuye la creación del cine de ficción, pues se veía obligado a filmar en estudios específicamente preparados a tal efecto, ya que su cámara no era transportable y necesitaba de energía eléctrica para funcionar. Por otro lado, los Lumiere salieron a filmar “exteriores” desde su primer rollo, hecho que hace que se atribuya la creación del cine documental a los hermanos franceses. Pero este es un juicio realizado desde el presente hacia un pasado que estaba configurado de otra manera. Básicamente, el campo cinematográfico tal como lo conocemos hoy -el que está dominado por los intereses de las grandes productoras industriales- no existía. Por lo tanto, las categorías actuales de “ficción” y “documental” difícilmente podrían haber estado establecidas tal como las actualmente las conocemos.

Muchos realizadores de cine documental, para reivindicar un género que a sus ojos se encuentra hoy marginado, hacen referencia a que *el cine nació como documental*. ¿Pero cuáles son los límites de estos dos tipos? Ciertamente no los

encontraremos en Edison ni en los hermanos Lumiere, pues nos veríamos obligados a responder una pregunta previa: ¿El campo cinematográfico, tal como lo conocemos hoy, surge con la invención de la cámara de cine?

El estado de la cuestión respecto de la discusión sobre los límites que separan al género de ficción del documental es inasible. Podemos en igual medida hacer referencia a quienes niegan tal distinción, justamente por no existir acuerdo al respecto, y a quienes se esfuerzan por mantenerla encontrando especificaciones y criterios de demarcación para cada tipo. Estos criterios abarcan desde la tecnología utilizada, hasta la actitud “moral” o “ideológica” de los realizadores, pasando por las elecciones estéticas que corresponderían a cada género o las condiciones de producción y los objetivos finales de los realizadores.

Si nos apartamos un poco del calor estas discusiones, nos atrevemos a afirmar que el par documental / ficción responde a una oposición fundamental dentro del campo cinematográfico, una oposición del tipo de las que un autor como Bourdieu considera “políticas”.

Desde que se los plantea a propósito de nuestra sociedad, de nuestro sistema de enseñanza por ejemplo, los problemas gnoseológicos que Durkheim planteaba a propósito de las religiones primitivas, se vuelven problemas políticos. (...) Los esquemas clasificatorios, los sistemas de clasificación, las oposiciones fundamentales del pensamiento, masculino / femenino, derecha / izquierda, este / oeste, pero también teoría / práctica, son categorías políticas. (Bourdieu, 1996:35)

En este sentido, lo que queremos rescatar en tanto antropólogos es que existen procesos sociales que hacen que estas categorías clasificatorias se construyan, se instauren y permanezcan en el tiempo como fundamentos de la percepción del mundo. Al respecto, las categorías documental / ficción jugarían un considerable papel en las clasificaciones del mundo del cine. En nuestro análisis hemos tomado este tipo de categorías para servirnos de ellas y comenzar a indagar en las relaciones sociales que estarían expresando.

Por ejemplo: ¿Porqué hay quienes afirman que el documental se encuentra “marginado” respecto del cine de ficción? Este tipo de interrogantes nos permitió indagar mas allá de los debates específicos acerca de la naturaleza de las distinciones, pero tomando estos debates como punto de partida para la reflexión e indagación etnográfica. Es por ello que podemos decir que tomamos como punto de partida la perspectiva del actor. Pero esta perspectiva es únicamente un punto de partida desde el

cual hemos indagado en las relaciones entre los agentes inmersos en la lógica y en la práctica del cine. Entre estos agentes, hay quienes afirman ser documentalistas, afirman realizar cine documental, reivindican dicho género y le dedican toda una vida de oficio, arte y pasión. Se organizan para producir y difundir sus películas, para debatir cuestiones del oficio, y entran en relación con instituciones y organismos, con grupos y movimientos de variada índole, centros culturales, universidades, partidos políticos y agentes de todo tipo.

Nuestro análisis estuvo centrado en lo que fue denominado el *nuevo cine político*, denominación que hace referencia directa a un tipo de cine de los años 70 que estaría resurgiendo de la mano de una *nueva generación de cineastas*. Como aquellos que, durante los convulsionados años 70 de la Argentina, se dedicaron a filmar la realidad social y política de nuestro país, esta *nueva generación* afirma estar utilizando el cine como *herramienta de lucha política*.

En la presente tesis, en resumen, indagamos en lo que se dio en llamar el *nuevo cine político, cine piquetero, cine militante o cine urgente*, que tomó un nuevo impulso y una mayor visibilidad luego de los enfrentamientos entre la policía y manifestantes ocurridos el 19 y 20 de diciembre de 2001 en Buenos Aires, hechos conocidos como “el cacerolazo”.

Introducción

El punto de partida

El diario de mayor circulación de la Argentina publicaba como título de uno de sus artículos de la edición del 19 de diciembre de 2001, “La crisis no deja espacio ni para hacer caridad”. La bajada de la nota versaba: “Empresarios, obispos, sindicalistas y políticos no pudieron acordar una política común contra el hambre”. Realizada el 18 de diciembre en una de las sedes de Caritas puesta a disposición por la Iglesia, esta reunión entre personalidades representantes de distintos sectores de la sociedad argentina se convirtió en

un espejo del clima explosivo que se vivía en las calles. Apenas llegó el primer mandatario a la sede de Caritas, a escasas cuadras de la Casa Rosada, ya se veía que la jornada sería más que agitada. Los insultos recibieron al presidente Fernando de la Rúa y anticiparon una despedida en la que se sumaron huevos y piedrazos. La custodia presidencial empezó a inquietarse con los rumores de gente que se empezaba a agolpar. Apenas salió de la entrevista con el obispo Jorge Casaretto y dirigentes sindicales, pedazos de baldosas se estrellaron contra el auto a donde acababa de subir De la Rúa. Los manifestantes le gritaban: ‘Andate, hijo de puta’. El auto se perdió en medio del tumulto. (Diario Clarín, 19/12/01).

La madrugada de ese mismo día había comenzado con saqueos a supermercados en todo el país. El hecho a destacar es que al ser decretado en la noche del 19 de diciembre el estado de sitio debido al “quebrantamiento del orden social”, el malestar generalizado hacia el gobierno se vio reflejado al volcarse la gente de forma masiva y espontánea hacia las calles para marchar hacia el Congreso y hacia Casa de Gobierno. Se impugnó el estado de sitio, se insultó al presidente, a los políticos y a los funcionarios responsables de lo que se estaba percibiendo como una de las mayores crisis sociales de la historia Argentina. “*Que se vayan todos*”, se gritaba. Cuando la Guardia de Infantería comenzó a lanzar gases lacrimógenos, Plaza de Mayo desbordaba.

Las corridas se sucedieron en la Plaza y volvieron a repetirse en el Congreso, pero aquí fueron los manifestantes que trataron de ingresar y la policía los repelió, en algunos casos con sus armas reglamentarias. Lo que había empezado como una rebelión civil pacífica se había convertido en un campo de batalla. (Diario Clarín, 20/12/2001).

Los enfrentamientos entre policía y manifestantes se prolongaron por dos días, dejando un saldo de 5 muertos. El presidente y sus ministros renunciaron en medio de los disturbios, y la percepción de que *el pueblo había volteado al presidente* se apoderó de todos los protagonistas de aquellas jornadas.

A las pocas semanas de los enfrentamientos, comenzaron a circular una serie de documentales producidos en video por varias agrupaciones de realizadores que se encontraban en el lugar, según dicen ellos mismos, “*registrando los hechos.*” Lo significativo para nosotros en función de la presente tesis, es que estos grupos de realizadores documentalistas que venían trabajando sin conexión formal entre sí, se encontraron en este contexto de represión y enfrentamientos con la policía y decidieron comenzar a trabajar en conjunto para organizar muestras, proyecciones y festivales, al mismo tiempo que se manifestaban políticamente como una red *contra – informativa* que *acompañaba* o bien *era parte de* las luchas populares. *Contra – informativa*, pues sus producciones estaban dirigidas a impugnar las representaciones construidas por los medios masivos de comunicación, especialmente las de la televisión. En síntesis, desde su perspectiva, estaban utilizando el documental como *herramienta de lucha política*.

Esta cuestión, la utilización del video documental como *herramienta de lucha*, se vio acentuada en los meses posteriores a los acontecimientos del 19 y 20 de diciembre, momento a partir del cual los realizadores de los documentales lograron que sus producciones fueran concebidas, por parte de diversos actores sociales, como registros e imágenes *verdaderas y reales*, no sólo en lo que refiere a la represión ocurrida, sino también en lo que refiere a la crisis generalizada que vivió nuestro país en aquellos días. Además, diversas agrupaciones de realizadores que se encontraban filmando los hechos, decidieron comenzar a articular sus actividades y comenzaron a trabajar en conjunto. Las producciones de estos grupos circularon en una diversidad de ámbitos como las asambleas barriales -que surgieron también inmediatamente después de la represión-, las fábricas tomadas o recuperadas, los centros culturales, los movimientos piqueteros y de desocupados, etc. Fue en éstos espacios *no comerciales* en donde los documentalistas encontraron los argumentos, las historias y la temática de sus películas: derechos humanos, los problemas de la educación y de la desocupación, del aumento de la represión, la cuestión de las privatizaciones de la *era menemista*, etc. En estos ámbitos los realizadores documentalistas encontraron, a su vez, a gran parte de su público. Sus intenciones fueron, entre otras, las de *retratar los aspectos más dramáticos de la realidad argentina, colectivizar las experiencias de lucha, y fomentar el debate.*

Los objetivos.

A partir de que estos documentales sobre las jornadas del 19 y 20 de diciembre circularon en una diversidad de espacios bajo la consigna “*lo que los medios no mostraron*”, nos planteamos abordar el video documental, problematizando su utilización como herramienta de impugnación y lucha política por las representaciones, y las formas en que dicha herramienta es utilizada y apropiada por los diferentes protagonistas² de este fenómeno. Nuestra intención fue dilucidar qué relaciones sociales se están poniendo en juego cuando un documentalista afirma estar filmando sus películas siendo “*parte de la lucha de los trabajadores*”, y que su propia lucha “*es desde la imagen, pues (...) [tiene] el poder de difundirla.*”

Nos proponemos entonces, abordar la problemática que refiere a este tipo de práctica cultural -el documentalismo- y a las manifestaciones y acciones políticas que los agentes inmersos en dicha práctica realizan al intentar instalar una representación alternativa a la de los medios “masivos” de comunicación sobre la realidad social.

Nuestro **problema de investigación** refiere al proceso que lleva a la transformación del cine³ documental en *herramienta de lucha política*. Es decir, ¿Por qué determinado tipo de cine se transforma en *herramienta de lucha*? ¿Cuáles son las condiciones de posibilidad para esta transformación? En función de estos interrogantes relacionados con nuestro problema de investigación, partimos del supuesto de que el cine en sí mismo no posee ninguna de las características que habitualmente se le atribuyen. Ejemplos de estas características pueden ser los siguientes: el cine es a) un arte b) una industria c) un entretenimiento d) un medio de comunicación, etc. A priori, el cine es todo y nada de eso al mismo tiempo. Debemos por lo tanto preguntarnos en qué condiciones el cine es concebido ya sea como un arte o como un entretenimiento o, para nuestro caso, como una *herramienta de lucha política*.

La **hipótesis de investigación** fue la siguiente: el video documental se transformó en herramienta de lucha política debido a que diversos movimientos políticos como asambleas barriales, obreros de fábricas recuperadas y “piqueteros”, comenzaron a apropiarse de las representaciones producidas por el documental, resignificándolas según sus propios intereses y objetivos. Este proceso fue posible gracias a la generación de alianzas entre los realizadores y los agentes de los

movimientos políticos. La posibilidad de tal alianza se debió, por una parte, a que los realizadores en cuestión buscaron un público que consumiera sus películas para constituirse en tanto productores culturales; por otra parte, la alianza fue también posible debido a que los movimientos políticos o tradicionalmente no cuentan con un espacio de producción de representaciones, o tienen vedado el acceso a los medios de producción necesarios para hacer socialmente visible su lucha, según sea el caso. En este proceso, el espacio cultural del documental se vio modificado hacia su interior, debido a una articulación con determinados procesos políticos.

En consecuencia, nuestro **objetivo general** fue el de indagar en la articulación o intersección entre procesos de producción cultural y procesos políticos, a través del análisis de un caso particular: el de los movimientos y agrupaciones de realizadores de documentales en la Ciudad de Buenos Aires y el Conurbano Bonaerense que afirman utilizar el cine documental como *herramienta de lucha política*.

A tal efecto, tuvimos en cuenta que la producción y el consumo del *documental político* se vieron acentuados en los meses posteriores al 19 y 20 de diciembre en función de una diversidad de movimientos y formas políticas de acción (asambleas barriales, las denominadas fábricas recuperadas, los grupos “piqueteros” y de desocupados), que comenzaron a constituirse como espacios para la producción, circulación y consumo de este tipo de películas.

Cómo llegar

La propuesta metodológica para esta investigación se centra principalmente en la etnografía. Como método, la etnografía es un conjunto de actividades que se suele designar como trabajo de campo (Guber 2001). El trabajo de campo implica principalmente dos técnicas de recolección de datos: la observación participante y la entrevista no dirigida o abierta, que llevan por sus características a un contacto directo y continuo con los actores sociales de la “realidad” que se pretende analizar. En el caso particular de esta investigación, la etnografía fue de tipo multifocal (Clifford 1999), pues se realizó en diversos espacios y con una temporalidad discontinua, lo que no permite distinguir un “campo” en el sentido tradicional del término, es decir como lugar físico y estable de trabajo y permanencia prolongada. De ahí que el universo de observación haya sido heterogéneo. Estuvo compuesto por toda situación en donde se

desarrollaron actividades o eventos en los cuales estuvieron implicados los realizadores documentales: festivales, muestras y ciclos, proyecciones en distintos contextos, jornadas de filmación y edición, asambleas, reuniones o encuentros entre realizadores y grupos de realizadores, cursos y/o clases de realización documental. Las unidades de análisis para cada unidad de observación estuvieron constituidas principalmente por las relaciones entre los agentes implicados en el proceso de producción – circulación - consumo de los documentales. Estas pueden caracterizarse como: a) las relaciones entre los realizadores, hacia el interior del espacio del documental, y b) las relaciones entre los realizadores y los sujetos filmados (piqueteros, asambleístas, obreros, etc.) y demás protagonistas del proceso de producción - circulación - consumo de los documentales.

La recolección de datos estuvo estructurada a partir de las dos técnicas mencionadas anteriormente: la observación participante en cada una de las unidades de observación planteadas, y la entrevista no dirigida o abierta a los agentes actuantes en dichos espacios. Se intentó además, abordar un análisis comparativo hacia el interior del campo documental, entre los productores de *documentales políticos* y los que no son denominados como tales. El análisis comparativo se aplicó en función del control de los datos obtenidos. Nuestra investigación estuvo centrada principalmente, aunque no exclusivamente, en aquellos cineastas que afirman estar haciendo política a través de sus obras. El análisis comparativo entre éstos y aquellos que no se dedican o no afirman estar realizando política a través de su cine, nos ayudó a construir y delinear de forma más precisa tanto nuestras unidades de análisis, como a los agentes actuantes en los espacios que tomamos como unidades de observación.

En el capítulo I abordamos el problema de la definición del cine documental desde las perspectivas de diversos autores que se han dedicado a explorar la problemática. En este sentido, Mead (1995), Asch & Asch (1995), Friedermann (1976), Dickey (1997), Guarini (1985), entre otros, nos ofrecen interesantes perspectivas. A su vez, indagamos en los conflictos alrededor de la especificidad del género documental desde el punto de vista de los propios realizadores documentales. En función de ello, la teoría bourdeana de los campos, específicamente su desarrollo en cuanto a los campos de producción cultural, nos brindó las herramientas analíticas para dar cuenta de los conflictos alrededor de la definición de la práctica de los documentalistas y los sentidos que éstos le atribuyen al documental. Por otra parte, el análisis de las relaciones entre los distintos tipos de documentalistas nos permitió dar cuenta de la particular

configuración del espacio social en el cual los realizadores se definen a sí mismos como productores culturales. Previamente definimos, entonces, cómo se consideran los documentalistas de acuerdo al tipo de cine que realizan, para luego indagar en las disputas por los sentidos del documental y los conflictos por la definición (e imposición) de la práctica legítima del documentalista.

El capítulo II está dedicado a un breve recorrido temporal del *cine político*, para tratar de dar cuenta cuál es su situación actual. Es decir, quiénes lo producen y qué antecedentes de dicha producción cultural pueden rastrearse. Para de los grupos de realizadores documentales y sus relaciones con otros grupos, recurrimos a la concepción de Williams (1994 y 2000) acerca de las formaciones de productores culturales. En función de ello conceptualizamos a las agrupaciones de documentalistas con las cuales hemos entrado en contacto a lo largo de nuestro trabajo de campo como “formaciones”. El concepto nos fue de utilidad para, a su vez, indagar en las relaciones en que éstas formaciones se ven inmersas ya fuera con instituciones, partidos políticos, otras formaciones del mismo tipo, movimientos políticos, etc.

En el capítulo III indagamos en la característica de medio de producción cultural del video documental, y presentamos en función de ello, tres casos de proyecciones documentales en diversos contextos que luego son analizados en conjunto en el capítulo siguiente. Aquí nuevamente Raymond Williams nos ofrece las herramientas analíticas. Su concepción acerca de los medios culturales de producción nos es de utilidad para articular el análisis de los grupos de documentalistas en sus dos dimensiones: en tanto formaciones culturales y en tanto agentes políticos. En función de ello, nos preguntamos, ya en el capítulo IV, si al proceso que lleva a la transformación del documental en *herramienta de lucha* puede atribuírsele la característica de proceso contra-hegemónico. En dicho capítulo enfatizamos además en las relaciones sociales en las cuales se ven inmersos los documentalistas a través de su práctica cultural. En este sentido, damos cuenta también de las relaciones sociales que se construyen entre los protagonistas del proceso de producción – circulación – consumo de los documentales. Intentamos dar cuenta, a su vez, de la especificidad tanto política como cultural del proceso analizado.

Por último, el capítulo V pretende analizar dos instancias de consumo utilizando el concepto de “ritual”. En este último capítulo intentamos dar cuenta de la forma en que se expresan las relaciones sociales que involucran a los realizadores documentales y a los demás protagonistas del proceso, y que fueron analizadas en el capítulo

precedente. En este sentido, Durkheim, Turner, Tambiah y Leach aparecen como los principales referentes teóricos.

CAPÍTULO I

El cine / video documental, un problema de definición.

*Reportero: Lo que usted hizo es un documental.
Jean Luc Godard: ¿Qué es el documental?*

Estado de la cuestión (parte I): las preocupaciones de los que escriben sobre el documental.

Distintos aspectos de la problemática abordada en esta investigación han sido trabajados previamente a través de una infinidad de temas y puntos de vista, pues en ella se conjugan preocupaciones de diversas disciplinas, tanto científicas como no científicas. Sin embargo, son pocos los análisis que intentan, desde la antropología y en clave etnográfica, avanzar sobre la articulación del cine documental con los procesos políticos. La bibliografía es dispersa y abundante, por lo cual es imposible hacer justicia con todos los trabajos que se han publicado hasta el momento. Lo que sigue es un recorte parcial, aunque no arbitrario, de publicaciones que hacen referencia a las variadas disciplinas, puntos de vista y enfoques a través de los cuales se han abordado los problemas en torno a las formas de utilización del cine o el video documental en contextos diversos.

De las posturas que provienen del propio ámbito cinematográfico, rescatamos la que desarrolla el teórico italiano del cine Goffredo Fofi. Este autor analiza al cine teniendo en cuenta sus potencialidades como “arma de lucha política”. Fofi argumenta:

El cine es un medio de comunicación y expresión vinculado como pocos a la historia de la sociedad capitalista, y destinado a seguir su destino y sus derrotas. Como muchos otros medios de esta sociedad, es un arma que puede ser también de doble filo, y usarse en contra y no para el sistema. (...) Entre las superestructuras, el cine (...) presenta márgenes de posibilidad que no sólo no poseen otras artes, sino ni siquiera otros medios de comunicación masiva. Por eso puede resultar importante ocuparse de él y ocupar sus espacios. (1974: 195)

Esta potencialidad del cine de ser utilizado en función de la lucha política ha sido también abordada por el historiador israelí Tzvi Tal, quien se ha dedicado a estudiar el cine político tanto en Israel como en diversas regiones del mundo. En 1999 y 2000, este autor publica dos artículos en los cuales aborda el cine militante de los años setenta en la Argentina. Según él,

devolver al estudio de los movimientos cinematográficos la dimensión político – social y nacional de su actuar, es reivindicar a la historia como herramienta de la construcción y la reconstrucción de la identidad nacional [y] (...) una contribución a la resistencia frente a la globalización producida por la imposición de las mercancías simbólicas distribuidas por los consorcios globales de las comunicaciones. (1999.)

Otro historiador, Bill Nichols (1997) le dedica un libro entero a la búsqueda de la especificidad del género documental, realizando un contrapunto constante con el género de ficción. A través de un recorrido histórico de los sucesivos “estilos” y de una minuciosa distinción de géneros cinematográficos adoptados a lo largo del tiempo (realismo histórico, realismo psicológico, empírico, etc.), Nichols llega a la conclusión siguiente: una de las características del documental es su pretendida “objetividad” en la representación. Esta especificidad, según el autor, se vería afianzada por la “marca de autenticidad” que le da el hecho de que el realizador “ha estado allí” (en el lugar de los hechos o situaciones filmadas), ofreciendo de esta forma un marco de realismo y una garantía de objetividad a los ojos del público.

Ahora bien, ¿por qué el cine documental despierta la preocupación de los historiadores? Tal vez podamos buscar una respuesta teniendo en cuenta una de las características principales que se le atribuyen a este tipo de cine: la de ser un registro audiovisual sobre hechos que han efectivamente ocurrido en determinado tiempo, en determinado espacio y en determinado contexto social. Creemos que el interés de los historiadores en este tipo de cine tiene que ver justamente con lo que porta en su nombre: el “documental” puede tomarse y ser leído como un “documento”. Pero no sólo la historia se ha interesado en el documental desde este punto de vista.

Las preocupaciones de la antropología por el cine han girado principalmente en torno al denominado “cine etnográfico”, y pueden sintetizarse en dos tipos de problemas. El problema del documental como herramienta de investigación, y el problema del cine como objeto de estudio, incluyendo el cine de ficción y todo tipo de

películas, que se transformarían en “etnográficas” desde el momento que son tomadas como documentos a analizar por un antropólogo (Mc Dougall 1997).

Margaret Mead (1995), una de las pioneras en la utilización de registros visuales y audiovisuales en la práctica etnográfica, inauguraba de la siguiente manera el problema en torno a la utilización del cine en antropología:

Por todo el mundo, (...) comportamientos preciosos, totalmente irremplazables, y por siempre irreproducibles están desapareciendo, mientras los departamentos de antropología continúan enviando trabajadores de campo con el único equipamiento consistente en un lápiz y en una libreta y, tal vez, unos pocos test o cuestionarios – también llamados instrumentos – como soborno para el cientificismo, (...) mientras el comportamiento que el film podría haber capturado y preservado por siglos desaparece frente a los ojos de todos

La preocupación por la utilización del cine como registro documental llegaba de esta forma a la antropología, de la mano de una de sus personalidades más significativas.

Desde las primeras observaciones de Margaret Mead acerca de la utilidad del uso de la cámara para producir films o registros documentales, una gran cantidad de antropólogos ha incorporado esta técnica en sus trabajos de campo⁴. Comenzaron entonces a circular una diversidad de artículos que plasmaban las experiencias de utilización del cine o video, o teorizaban acerca de los límites y alcances de la producción de registros audiovisuales documentales en el contexto de la investigación antropológica. (Friederman 1976, Mc Dougall 1997, Rollwagen 1998). En esta línea, y haciendo énfasis en las cualidades descriptivas del cine, Carmen Guarini (en: Colombes 1985) argumenta que, siendo un producto cultural, el film nos muestra una realidad previamente seleccionada y fragmentada. Sin embargo, “gran parte de la existencia y aceptación del cine [documental] se asienta sobre el criterio de ‘credibilidad’. Este carácter de ‘creíble’ o ‘verdadero’ (...) le confiere un poder ausente en otros lenguajes como por ejemplo la pintura o la literatura”.

Por su parte, Friederman (1976) define al documental como “un trabajo que presenta vivencias de circunstancias culturales y tiene características del llamado *Cinema Verité* o cine directo”. La autora intenta definir la actividad científica de la utilización de registros audiovisuales como “cine documento”. Indagando en las relaciones entre lo rural y lo urbano en la región de Barbacoas, Colombia, Friederman refleja cómo los registros audiovisuales pueden utilizarse no sólo en función de la investigación antropológica, sino también como herramienta de comunicación entre

comunidades mediadas por “fronteras físicas y culturales”, fronteras que se cristalizarían en actitudes discriminatorias y racistas. Friederman concluye que “es mandatario establecer un diálogo con los sujetos del trabajo [documental] como base preparatoria para el logro del documento”.

En esta línea, Terence Turner (1991), aborda etnográficamente no sólo la problemática de la utilización de registros audiovisuales con fines científicos, sino que da cuenta de cómo el documental puede ser utilizado como herramienta de lucha política por parte de los Kayapó del Brasil para romper con la “relación colonial alienante” que los sujetaba a la sociedad brasileña. Según Turner, hacia mediados de 1979, los medios representacionales (fotografía, audio y video) habían comenzado a jugar un rol clave en la objetivación de los Kayapó de su propia cultura. A partir de allí pudieron romper con la alienación y la dependencia producto en gran medida de “no tener el control sobre el poder y la tecnología de la representación”. Al instaurar sus propias producciones documentales en la televisión mundial, los Kayapó lograron hacer visible su lucha a niveles anteriormente inalcanzables. Esta visibilidad mundial les abrió el camino para establecer o construir alianzas con movimientos ecologistas y de derechos humanos en pos de sus reivindicaciones, pudiendo de esa forma crear instancias de presión y negociación efectivas con el estado Brasileño.

También desde la antropología, Sara Dickey (1997) se ha ocupado del documental y el video. En este caso, la autora se refiere a la tecnología del video desde el punto de vista de los estudios de los medios de comunicación. Según Dickey, el video “proporciona una plataforma para la creación de representaciones por parte de muchos grupos e individuos que tienen vedado el acceso a la producción directa”. Dickey no se detiene demasiado en esta idea, pues su intención es avanzar sobre los problemas de la antropología al momento de analizar los medios de comunicación en general. Sin embargo, su planteo es interesante pues sitúa al video como soporte material de representaciones, reconociendo las ventajas que ofrece debido a su relativa facilidad de acceso.

Los diversos aspectos planteados por los autores citados, como ser el tema del video como soporte de representaciones (Dickey op.cit), la cuestión de la ‘credibilidad’ del documental (Guarini, op.cit., Nichols, op.cit), su condición de producto cultural (Guarini, op.cit) sus potencialidades de utilización como herramienta de comunicación y lucha política (Fofi op.cit, Friederman op.cit, Turner op.cit, Tzvi Tal op.cit), o como

registro de los comportamientos sociales (Mead, op.cit) estarán presentes en la presente tesis, aunque con otros matices y en contextos empíricos y teóricos distintos.

Creemos que nuestra investigación podría ser un modesto aporte para la clarificación de estos problemas, es decir los problemas de los usos sociales y políticos del cine o el video documental. Opinamos además, que el centrar la mirada antropológica en los espacios de articulación entre la producción cultural y lo político, espacios leídos aquí a través del caso del movimiento llamado *cine piquetero*⁵, *cine urgente*⁶ o también *cine militante*⁷ puede aportar (teniendo en cuenta los límites de una tesis de licenciatura) a una mayor comprensión de los procesos culturales y políticos que está viviendo la Argentina actual.

Estado de la cuestión (parte II). Las preocupaciones de los que filman: los conflictos en torno a la definición y los límites del género.

Aquí intentaremos presentar qué es el cine documental para los realizadores con los cuales entramos en contacto en el transcurso de nuestra investigación. A partir de allí comenzaremos a indagar en la configuración del particular espacio social dentro del cual se desarrolla la actividad del documentalista.

Provisoriamente podemos dividir el universo de los realizadores con los cuales hemos trabajado en dos, y afirmar que hay realizadores y grupos de realizadores que se dedican al *documental político*, y otros que se dedican al *documental social*. Si consultamos bibliografía específica sobre cine, encontraremos que existen no sólo estos dos, sino muchos más criterios de clasificación para los documentales. Éstos pueden ser “sobre la naturaleza”, pueden ser “etnográficos”, “sobre viajes”, “institucionales”, de “propaganda”, “sociológicos”, etc. Sin embargo, entre los documentalistas con los cuales trabajamos, los debates acerca del documental giran alrededor de lo que podría llamarse el “documental social” y el “documental político”. Esto no es casual, pues nuestro recorte del campo de investigación nos condujo a trabajar con realizadores de documentales que afirman filmar la “realidad social”. Más allá de esto, el hecho a destacar es que hay realizadores que consideran que su cine es político, y otros que niegan absolutamente toda calificación de este tipo para sus documentales. Es por ello

que nos referiremos a los últimos como aquellos que realizan *documental social*. Para los primeros, diremos que realizan *documental político*. La distinción radica únicamente en que unos niegan categóricamente que sus documentales sean políticos, mientras que otros afirman que no es otra cosa que política lo que hacen a través de sus obras. Sin embargo, tanto realizadores de *documental político* como de *documental social* reconocen y afirman, aunque con distintos matices e interpretaciones, estar filmando *cuestiones sociales, comprometidos con la realidad que se vive, mostrando y denunciando las injusticias de este sistema y a sus responsables*.

Resumiendo, unos ponderan lo “político” de los documentales, mientras otros no sólo no lo tienen en cuenta, sino que prácticamente lo desprecian y rechazan categóricamente. Sin embargo, la totalidad de nuestros interlocutores (ya fueran *documentalistas sociales* o *políticos*) se manifestó, con variantes y matices diversos, a favor de la utilización del cine como *herramienta de transformación social*; ya sea para *denunciar, crear conciencia, o para participar de la lucha de los trabajadores*. Para dilucidar estas cuestiones, y para indagar en qué tipo de relaciones se están poniendo en juego entre los documentalistas en función de lo dicho, hemos recurrido al análisis de Bourdieu sobre los campos de producción cultural. En este sentido, Bourdieu aconseja que

hay que aplicar el modo de pensamiento relacional al espacio social de los productores. El microcosmos social en el que se producen las obras culturales, campo literario, campo artístico, campo científico, etc., es un espacio de relaciones objetivas entre posiciones (...) y sólo se puede comprender lo que ocurre en él si se sitúa a cada agente o cada institución en las relaciones objetivas con todos los demás. En el horizonte particular de estas relaciones de fuerza específicas, y de las luchas que pretenden conservarlas o transformarlas, se engendran las estrategias de los productores, la forma de arte que preconizan, las alianzas que sellan, las escuelas que fundan, y ello a través de los intereses específicos que en él se determinan. (1997: 60)

Cada uno de los campos está determinado por una lógica que le es propia, y que es irreductible a la lógica de los demás campos: campo político, campo económico, campo de producción cultural. Un campo es un espacio social en el cual lo determinante para su configuración son las luchas, las relaciones de fuerza y las distribuciones de poder. Estas luchas se dan entre quienes Bourdieu denomina los “agentes” actuantes en el campo. Estos agentes están movidos por el interés (que depende de la lógica del campo específico) de acumular cierto capital. Por ejemplo: el interés de una gente actuante en el campo económico es el de acumular la clase de capital específico que en

dicho campo se pone en juego: el capital económico. En el campo político y en los campos de producción cultural, como en todos los campos, la existencia de las luchas por la acumulación de capital es determinante, aunque sea un capital diferente y una forma distinta de adquirirlo lo que esté en juego en cada uno de ellos. Ahora bien, la distribución de poder de los campos, o mejor dicho, las posiciones relativas de los agentes en la distribución de poder, están determinadas por el capital previamente acumulado y determinan, a su vez, el capital que se puede obtener o acumular. Toda toma de posición implica la posibilidad de una mayor acumulación, e implica además poner en juego el capital previamente adquirido.

Mas allá de qué tipo de capital se esté disputando en los campos de producción cultural, aspecto que abordaremos más adelante, por ahora tengamos en cuenta que en estos campos “se observan (...), como en otras partes, relaciones de fuerza, estrategias, intereses, etc.” pero que adoptan una forma específica, absolutamente irreductible a las relaciones en otros campos. Según Bourdieu, una de las luchas características de los campos es la “lucha por la imposición de las categorías específicas de percepción y valoración” (1997b:237). El espacio social del documental no estaría exento de tales luchas. Este particular espacio valora como categorías específicas de percepción todo aquello que tenga que ver con hacer cine, es decir, hacer y producir películas, específicamente documentales.

Ahora bien, habrá, según las épocas, según el momento histórico del campo (es decir según el estado de luchas hacia el interior del mismo), ciertas formas legítimas de hacer cine, de hacer documentales. Estas formas han sido impuestas por el resultado de las luchas entre los agentes, luchas entre lo que de ordinario se conoce como escuelas, movimientos, grupos, tendencias, etc.

Para entrar más en detalle en estas cuestiones, analizaremos tres situaciones que se nos presentaron durante nuestra investigación de campo. La primera refiere a una discusión entre realizadores documentalistas que tuvimos oportunidad de presenciar en el contexto de un festival⁸ de cine documental llevado a cabo en septiembre de 2002 en Buenos Aires. La segunda y la tercera se desprenden del análisis de entrevistas realizadas a miembros de agrupaciones de documentalistas.

El festival en cuestión se denominó “*Festival Tres Continentes de Cine y Video Documental*”. Organizado por una agrupación de *documentalistas sociales*, fue llevado a cabo en septiembre de 2002, desarrollándose las actividades a lo largo de una semana y en una diversidad de espacios localizados tanto en Capital Federal como en el

Conurbano Bonaerense. En estos espacios, que funcionaron como *sedes* del festival, podían apreciarse desde muestras fotográficas en fábricas recuperadas, hasta proyecciones al aire libre en parques de Buenos Aires. Muchos de estos eventos fueron incluso realizados simultáneamente. De las distintas *sedes*, dos concentraron las actividades más importantes: el edificio de la Unión de Trabajadores de Prensa de Buenos Aires y el Centro Cultural Recoleta. Allí se realizaron la *muestra competitiva* de las películas, las *muestras internacionales* de documentales y el *Foro Documentalista*, tres de los eventos más destacados, y que marcaron el ritmo y la dinámica de la semana que duró el festival.

En el marco del foro mencionado participamos de una de las comisiones⁹ organizadas, en la cual se desató una discusión bastante acalorada entre miembros de un grupo de realizadores de *documental social* y miembros de un grupo de *documental político*. A continuación, presentamos un fragmento de dicha discusión. Cabe aclarar antes, que los debates en las comisiones estuvieron organizados sobre la base de ponencias escritas previamente presentadas. Lo relevante del siguiente fragmento es para nosotros cómo tanto los *documentalistas sociales* como los *documentalistas políticos* están debatiendo acerca de la forma que deberían realizarse los documentales, qué es lo prioritario al momento de filmar y cómo habría que hacerlo. En definitiva, se trata de dos posturas distintas acerca de lo que significa “hacer documentales”

DS1¹⁰: -¿Qué pasa con el tema del documental para educar? Porque estamos haciendo demasiado cine urgente.

DP: -No sé a qué te referís cuando decís cine urgente.

DS1: -Yo tomo el ejemplo del cine cubano, que toma las luchas, pero que le agrega algo más para hacerlo más formativo.

DP: -No podés comparar el cine cubano con el cine que hacemos nosotros. Es un contexto histórico – político completamente diferente.

DS2: -Hay quienes trabajan en la manipulación de lo urgente como Mauro Viale¹¹, la gente del programa de Kaos¹². Es un marketing de lo urgente que da rating. La coyuntura hay que enmarcarla en cuestiones teóricas.

DS1: -Lo que veo yo, que tengo cinco años de realizar documentales, veo que en diciembre hubo un momento mediático monstruoso. Se puso de moda el piquete, y a partir de ahí se volcaron a filmar las urgencias y todas estas urgencias estuvieron pasando por mucho tiempo, y yo reconozco que estuvimos ciegos cuando 4 años atrás estaban las mismas urgencias.

DP: - Nosotros desde el 2001, en la primera asamblea piquetera, estamos filmando los piquetes. No es que se puso de moda el piquete. Periodistas, el programa, nos compró material como la única cámara que está del lado piquetero, eso lo vemos como una victoria. Nosotros les aclaramos a los del programa que no queremos ser parte de ese sistema, y les pedimos que aclaren bien que fue la gente de Otro Cine¹³ quien registró y que pongan nuestro mail abajo. Bueno, después de que pasaron las imágenes, nuestra casilla reventaba.

Si bien esta discusión involucra únicamente a tres personas, es representativa en tanto expresa las posiciones que adoptan los *documentalistas sociales* y *documentalistas políticos* en general. En el fragmento anterior vemos cómo toman forma dos posturas distintas acerca de qué son los documentales y cómo hay que realizarlos. Notemos por ejemplo la diferenciación que traza uno de los *documentalistas sociales* entre “*documental urgente*” y “*documental para educar*” y la comparación del primer tipo de documentales con programas de periodismo televisivo considerados “amarillistas”. Notemos también la respuesta del *documentalista político* que intenta dejar en claro que ellos filman sus documentales con “*la cámara del lado piquetero*”. Estos argumentos y puntos de vista contrapuestos, como las oposiciones entre *documental urgente / para educar*, son parte de la construcción y definición de límites no sólo entre géneros y subgéneros, sino fundamentalmente entre los grupos. Para que el *documental político* exista, debe haber documentalistas que lo practiquen, que lo defiendan, que lo difundan. Pero para ello, el *documental político* debe ser reconocido como legítimo; y el proceso que lleva a la legitimación no ocurre sin generar conflicto. Veamos a continuación el contexto más amplio en el cual se inserta el debate anterior, para tratar de dar cuenta con mayor precisión, es decir más allá del contenido de la propia discusión, del conflicto que lleva en sí este proceso de legitimación de una práctica.

Recordemos que el debate transcrito anteriormente surgió a partir de la lectura de una ponencia. Dicha ponencia no estaba incluida originalmente en el programa para su presentación. Sin embargo, sus autores, miembros de una agrupación de *documental político*, lograron participar en la medida en que repartieron el texto durante la apertura del *Foro*. Proponiendo de esta forma su inclusión en las comisiones apenas unos minutos antes de que éstas se pongan en funcionamiento, la organización del festival tuvo que someter a la decisión del público presente (los ponentes y participantes de las comisiones) la aceptación de la ponencia. Ante la ausencia de negativas, el texto fue incluido agregándose a los que figuraban en programa.

Cabe aclarar que esta forma de participación en el foro, que casi se trató de una “irrupción”, pues no se realizó por los canales formales prescritos por la organización, puede explicarse como respuesta al hecho de que aquellos que afirman estar realizando *cine político* se habían visto excluidos del festival. Aunque como se verá más adelante (cuando un entrevistado por nosotros y miembro de un grupo de *cine político* explica que no participaron del festival porque no habían sido invitados) no se trata aquí de una

verdadera y explícita exclusión del *cine político* por parte de la organización del festival. Simplemente hacemos referencia a que existió, desde el lado de los *documentalistas políticos*, la idea, la sensación de que no habían sido tenidos en cuenta. En cuanto al único grupo de *documentalistas políticos* que participó, repartir el texto unos minutos antes de la apertura de las comisiones y hacer que se someta al público la decisión de incluirla surtió efecto. La ponencia de hecho fue escuchada y debatida como cualquier otra ponencia presentada en tiempo y forma. No lo sabremos, pero de otra forma tal vez la organización hubiera rechazado su inclusión arguyendo la aplicación justa de las formalidades de presentación a todas las ponencias. Nuestra propia experiencia en foros y congresos nos indica que ésta hubiera sido la situación más probable.

Por otra parte, no podían observarse referencias al *documental político* tanto en el programa de las comisiones de trabajo como en el del festival. Ningún debate al respecto había sido anunciado, siendo que el fenómeno de este *nuevo cine* había tomado (para la época en que se realizó el festival) dimensiones significativas como para no pasar desapercibido en un foro dedicado exclusiva y específicamente al documental.

Estas cuestiones, sumadas a las expresiones que se observan en el fragmento transcrito anteriormente como la comparación del *cine urgente* con los programas de Mauro Viale, o la oposición planteada entre documental *urgente* y *para educar*, estarían expresando aquellas luchas por las definiciones legítimas de lo que significa hacer documentales. Y justamente, un festival, por sus características, es un ámbito sensible a la expresión de estas luchas. En un festival no sólo compiten los productores entre sí por un premio, no sólo tienen la oportunidad de conocer lo que se está produciendo en el campo, sino que además tienen la oportunidad de consagrarse como productores culturales. En nuestro caso, la oportunidad de consagrarse como documentalistas dignos de reconocimiento, obteniendo de esa forma una existencia social en tanto realizadores, artistas o cineastas de nombre.

Ésta es, entonces, la forma que adoptan las luchas hacia el interior de los campos de producción cultural. El capital que se pone en juego en estos campos es, justamente el “capital de consagración”. En términos más específicos, el “capital simbólico”. Las relaciones de fuerza presentes en todo campo, adoptan en el campo de producción cultural su forma específica.

Tienen en efecto por principio una especie muy particular de capital, que es a la vez el instrumento y la apuesta de las luchas de competencia en el seno del campo, a saber el capital simbólico como capital de reconocimiento o de consagración, institucionalizado o no, que los diferentes agentes e instituciones pudieron acumular en el transcurso de las luchas anteriores, al precio de un trabajo y de estrategias específicas (Bourdieu, 1996: 145)

Los festivales, entonces, son eventos cuyas características y forma de organización permiten una clara expresión de las luchas de este tipo. Es allí en donde se pone en juego de forma “visible”, es decir pública, el capital de reconocimiento de los participantes. Competir por el premio, contabilizar y comparar el público que convocan las distintas películas, conocer qué se está produciendo en el campo, exponerse a las valoraciones de los colegas y “competidores”, no es sino “poner sobre la mesa” todo el capital previamente acumulado. Desde el hecho de ser un “invitado especial”, o de recibir una “mención” del jurado, o un “premio a la trayectoria”, u obtener el “premio mayor” del festival, hasta la cantidad de público que convoca cada película, y por qué no “la intensidad de los aplausos”, se transforman, en el marco del desarrollo de un festival, en las “medidas” de la consagración. Teniendo en cuenta entonces que los *documentalistas políticos* se habían visto excluidos del festival, podemos incluir este hecho también como un signo de las luchas en donde se pone en juego este tipo particular de capital, el capital simbólico o de consagración.

La segunda situación se nos presentó un tiempo después del festival, cuando tuvimos la oportunidad de entrevistar a un miembro de una agrupación de *documental político*. Indagando en la no-participación de éstos grupos en el evento, preguntamos lo siguiente :

- ¿Ustedes participaron del *Festival Tres Continentes*?

(Se ríe) –No, no fuimos. Eso está organizado por Los cineastas del tablón, que está dirigido por Benítez y Benítez nos odia a nosotros, a Cine en Movimiento, no sé por qué, no le hicimos nada, teníamos ganas de ir a chusmear, pero al final no fuimos. Ni nos llamaron para participar, así que no fuimos.

El hecho de la exclusión de estos grupos de *cine político* del festival se confirma entonces con este testimonio, cuando se lo relaciona con la forma en que aquél otro grupo participó del evento en cuestión. En otros términos, podríamos decir que fueron excluidos de la “participación en el juego”.

La tercera situación de campo también nos orienta el análisis en este sentido. Cuando tuvimos la oportunidad de conversar con uno de los organizadores del festival en un contexto de entrevista abierta, y sin siquiera tocar el tema de la ausencia del *cine político* en el festival, nos comentaron que

en el cine piquetero no hay trabajo detrás de los documentales. (...) no son siquiera documentales, son registros de policías pegándole a la gente. Gómez me dijo que él hacía documentales para que una vez que la gente los viera, saliera a la calle a tirar piedras... está bien, eso es agitación, lo podés hacer, pero no es documental. Nosotros no tenemos nada que ver con eso. Cuidamos la estética, la reflexión, creemos que hay que hacer una investigación antes de salir a filmar. Porque cualquiera sale con una cámara y después pega las imágenes ...¿eso es documental? Pérez es un chanta! Hace documentales sobre asambleas que después los vende en las mismas asambleas.

Es claro aquí el intento de este miembro de una agrupación de *documental social* por diferenciarse enfáticamente de aquellos que producen *documental político*. Al *no ser documental*, el *cine piquetero* -recordemos que se trata de una de las denominaciones del *cine político*- está excluido del juego, y se le niega de esta forma un lugar dentro de la propia dinámica de la práctica del cine. Esta negación, esta exclusión, es parte constitutiva del proceso de legitimación de la práctica del *documental político*.

En este sentido, Bourdieu diría que “el campo de producción cultural es sede de luchas que, a través de la imposición de la definición dominante del escritor, tratan de delimitar la población de aquellos que tienen derecho a participar en la lucha por la definición del escritor.” (Bourdieu, 1997b:332). A los documentalistas se les puede entonces aplicar lo que Bourdieu afirma para los escritores. Decir que un documental no es documental, no es sino una forma de negarle un lugar en el campo y no reconocerlo como legítimo:

Una de las apuestas mayores de las luchas que se desarrollan en el campo literario o artístico es la definición de los límites del campo, es decir la participación legítima en las luchas. Decir de tal o cual corriente, de tal o cual grupo, que ‘no es poesía’ o ‘literatura’, es rehusarle la existencia legítima, es excluirla del juego, excomulgarla. Esta exclusión simbólica no es sino el adverso del esfuerzo por imponer una definición de la práctica legítima. (1996: 147).

En este sentido, del análisis tanto del debate durante el foro (sin olvidar la forma en que es incluida la ponencia en las comisiones) como del contenido de la discusión, de la ausencia de referencias al *documental político* en el programa y las actividades del

festival, y del análisis de los testimonios, se desprende que estamos tratando aquí con aquellas luchas por la imposición de las formas legítimas de las cuales habla Bourdieu. En nuestro caso, se trata de las formas legítimas de realizar documentales.

En síntesis, las tres situaciones analizadas se nos presentan como expresiones de las luchas y tensiones hacia el interior del campo del documental. Sin embargo, estas luchas por la imposición de las formas legítimas de hacer documentales que están al mismo tiempo determinando quién es digno de ser llamado documentalista y quién no, y por lo tanto están marcando límites de inclusión y exclusión a un espacio, pueden analizarse en instancias que no necesariamente involucran una “competencia” -que es ciertamente una forma de lucha- en sentido estricto como lo es la competencia por la mejor película en un festival. Estas tensiones y relaciones de fuerza entre los agentes pueden quedar expresadas también en las diversas denominaciones atribuidas a los realizadores y a sus películas. Bourdieu diría al respecto que “los sistemas de clasificación, nombres de épocas, de ‘generaciones’, de escuelas, de ‘movimientos’, de géneros, etc., (...) son, en realidad, instrumentos y envites de luchas.” (1997: 58). En relación con esto, cabe hacer notar los nombres más significativos que fueron atribuidos al *documental político*: *video activismo*, *cine urgente*, *nuevo cine político*, *cine piquetero*, *cine militante*, *cine de barricada*, *el cine que surge de las luchas*. Cada uno de estos “nombres” hace referencia a distintos aspectos de la lucha por la definición del documental: podemos ver que *video activismo* hace referencia a la tecnología utilizada, el video. Existen posturas que le niegan al video el status de “cine”. Son generalmente aquellas que promueven al cine como un arte “puro”, cuya única expresión posible puede lograrse con la tecnología adecuada para tal fin: la cámara de 16mm o de 35mm. Para este tipo de posturas, es esta tecnología la que podría realizar las mayores potencialidades estéticas de las artes audiovisuales. “*Se ha discutido y se discute mucho sobre el video. Es cine o no es cine? Fijate que el digital se puede pasar a 35mm muy fácilmente. Además se puede filmar en cualquier lado, podés correr con una digital. ¡Imaginate filmar con una cámara de 35mm, en un lugar donde de pronto tenés que salir corriendo, es imposible!*”, comenta uno de nuestros interlocutores experimentado en filmar en medio de marchas y represiones.

Esto último refleja un aspecto central referido a cómo se sitúan objetivamente los productores de documentales en el campo de producción cultural, más específicamente en el campo cinematográfico. Sin presupuesto, sin la tecnología “adecuada” o “necesaria” para producir “verdadero cine”, estos realizadores se vuelcan

a la producción de bajo costo: la que evita a los intermediarios -las productoras y distribuidoras por ejemplo- y las grandes inversiones de capital en equipamiento y mano de obra. En el ámbito del cine, el documental es un género “marginal” o, como diría Bourdieu, ocupa un lugar subordinado dentro del campo. Tiene un público reducido, y se ve sistemáticamente excluido del financiamiento de los organismos e instituciones del Estado como el Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales. No sólo el género documental ocupa una posición subordinada dentro del campo cinematográfico; el *documental político*, por su parte, ocupa un lugar subordinado en el campo documental. Los realizadores no cuentan con una larga trayectoria, son profesionales recién recibidos o todavía estudiantes, e incluso en algunos casos han adquirido informalmente sus conocimientos en la materia; se encuentran, en definitiva, buscando un lugar no sólo para producir, sino para constituirse en tanto productores dentro del “espacio de los posibles” (Bourdieu, 1997b: 196) que les brinda el campo.

Tomando en cuenta el espacio del cine en general, las posibilidades para un profesional del cine son: incorporarse en la industria cinematográfica como fuerza de trabajo (como camarógrafo, editor, director de fotografía, guionista, etc.); conseguir financiamiento “por su cuenta” en organismos estatales o privados (productoras, por ejemplo), vendiendo en este caso en vez de su fuerza de trabajo, el producto de su trabajo, es decir la obra, en el mercado de bienes culturales. Obviamente el “espacio de los posibles” no se agota en estas dos cuestiones (sería imposible pretender enumerar en una lista estos espacios), pues puede incluir también la docencia en escuelas de cine, el asesoramiento, el trabajo como “independiente” para terceros, incluido el mercado de los medios de comunicación, la publicidad, etc. Pero nótese que cualquier “elección” implica o la venta de la fuerza de trabajo, o la venta del producto del trabajo. Pero esto es válido únicamente cuando el productor cultural es un productor de mercancías. Es decir, cuando su obra se vende en el mercado y está determinada por las leyes de ese mercado. En nuestro caso, y esto lo desarrollaremos más adelante, las obras culturales producidas no entran en el circuito de las mercancías. Una alternativa a las dos posibilidades anteriores se da cuando existen las condiciones para que el productor esté en la posición de no depender del beneficio económico de su producción artística. En términos llanos, que esté libre de condicionamientos económicos (vivir de rentas por ejemplo) y pueda dedicarse puramente a su arte sin más restricciones que su propio espíritu y su propio cuerpo. Pero estas posiciones “y sobre todo la capacidad de ocuparlas de forma duradera (...), parecen depender en gran medida de la posesión de un

capital económico y simbólico importante. Primero porque el capital económico garantiza las condiciones de la libertad respecto a las necesidades económicas, ya que la renta constituye sin duda uno de los mejores sustitutos de la venta” (P. Bourdieu, 1997b:387). Pero este tampoco es el caso del *nuevo cine político*. Los agentes de ninguna forma poseen una acumulación previa de capital económico y simbólico como para que exista la posibilidad de mantener las necesidades económicas y los beneficios (también económicos) de la producción cultural separados.

En síntesis, estos documentalistas no obtienen su sustento a través de la venta de la obra. Por ello, el mercado no podría funcionar como un efectivo mecanismo de consagración. Sin embargo, el *nuevo cine político* comienza a tomar mayor impulso a partir del 19 y 20 de diciembre de 2001. Sus realizadores “se hicieron mas conocidos”, la prensa escrita difundió sus actividades, y lograron ampliar su público. A partir de allí se colocaron en la posición de poder disputar un espacio dentro del campo, de poder “jugar el juego”, y de esta forma participar de las luchas por la definición del documental. En definitiva, a partir de allí comenzaron a transformarse, a constituirse en productores culturales. Su práctica comenzó a legitimarse dentro de un espacio social que posee reglas de juego propias, pero que de ninguna forma son tan rígidas como para mantener y reproducir el “estado de las cosas” por sí mismas¹⁴.

Una de las características de los campos de producción cultural es que cada acción del agente, cada manifestación de los productores, hace referencia al juego entre posiciones dinámicas y cambiantes. Es en función de este “juego” que se despliegan las estrategias de los agentes para tomar posiciones, “construirse un nombre”, consagrarse.

Todo agente ingresante al campo de producción cultural, dice Bourdieu, estará sujeto a determinadas “reglas” que están en función de la delimitación y definición de la “población” de los productores culturales. Para nuestro caso, la delimitación de la “población” de los documentalistas. Es por ello que

el envite de las luchas de definición (o de clasificación) consiste en *fronteras* (entre los géneros o las disciplinas, o entre los modos de producción dentro de un mismo género) y, con ello, en jerarquías. Definir las fronteras, defenderlas, controlar las entradas, significa defender el orden establecido en el campo. (1997b: 334).

De acuerdo con esto, las estrategias de los agentes dependen de la posición que ocupen en el campo y del “espacio de los posibles” que el campo les ofrece de acuerdo a dicha posición. Por otra parte, el capital específico que se pone en juego en los campos

de producción cultural, el capital simbólico, depende del reconocimiento que el campo y los agentes actuantes en él otorgan a los productores. En los campos de producción cultural existen mecanismos de construcción notoriedad pública para las obras y fundamentalmente para los productores, como por ejemplo ganar un premio o reconocimiento en un festival, obtener la aprobación de críticos importantes y de la prensa, contar con un “representante” o “productor” con conexiones en el mercado, etc. Estos mecanismos abren posibilidades de colocar el producto artístico / cultural en un público, es decir en un “mercado” sensible a estos mecanismos de consagración; y la consagración, no es otra cosa que producción de reconocimiento social. Pero como ya adelantamos, son pocos los mecanismos de este tipo con los cuales cuenta el documental en general. Son aún más escasos estos mecanismos para el *documental político*, un tipo de documental “marginal”. En este sentido, las estrategias de los realizadores estarán fuertemente determinadas no sólo por el hecho de tomar una posición, sino por la necesidad de construirla y de hacerse así un “lugar en el juego”.

De acuerdo con la lógica del campo de producción cultural, los realizadores necesitan constituirse en tanto productores documentalistas reconocidos por otros como documentalistas, en una lucha permanente con los agentes ya posicionados dentro del campo, quienes se van a ver “amenazados” por estos *nuevos* que intentan ingresar al campo. En este sentido, la recuperación de la historia del *cine político* de los años setenta por parte de los *documentalistas políticos*, muchas veces a juicio de ellos omitida en las escuelas en donde se formaron, les permitió acceder a un espacio desde donde buscar las raíces de la legitimidad de su acción. La reivindicación de “los grandes” del cine político como Solanas, Birri, pero sobre todo Raimundo Gleyzer, les permitió además insertarse directamente en la historia del campo (lo que lejos está de significar un automático reconocimiento), incluso planteándose como aquellos quienes recuperarán dicha historia por haber sido -a juicio de ellos- silenciada no sólo por la dictadura militar, sino por las escuelas de cine incluso a partir de la restauración de la democracia.

Comentando una película de su propia autoría, un realizador afirma lo siguiente:

[Tuvimos que] *buscar las raíces, de dónde veníamos, por qué hacíamos cine y para qué. Porque cuando terminamos la escuela de cine sentíamos que podíamos hacer cualquier cosa, y nada. O sea no se nos ocurría nada y era lo mismo hacer cualquier película. Y todo lo que se nos ocurría era mirando al ombligo porque generalmente nos enseñaron eso, salvo algunas excepciones. Entonces al encontrarnos con Raimundo y con toda la generación de cineastas de los 60 y 70,*

los cubanos, argentinos, brasileiros, todos, empezamos a descubrir un nuevo cine y una nueva forma de hacer cine, y ahí hubo un resignificado de todo y recién entender bueno, dónde íbamos a estar nosotros ubicados ahora.

"El nuevo cine político vendríamos a ser nosotros. El viejo vendría a ser Solanas, Gleyzer con Cine de la Base, Birri", comenta otro documentalista. De esta forma, la historia del cine político de los años 70, que toma cuerpo en forma de relatos y reivindicaciones conmemorativas, permitió a estos productores "marginales" que intentaban ingresar en el campo, una inserción en las disputas por un lugar en la producción cultural, participando así de la definición de su propia práctica, de su propia existencia como productores. En definitiva, lograron construir su propia fuente de legitimidad y reconocimiento. Fueron llamados, y se llamaron a sí mismos, la generación del *nuevo cine político*, en contraste con aquel *viejo cine* que, curiosamente, es definido en tanto *viejo* al surgir de esta *nueva* generación.

CAPÍTULO II

El nuevo cine político.

Hacia fines de la década de los sesenta en la Argentina, en un contexto de crecientes movilizaciones populares, una diversidad de agentes del campo cultural buscó generar espacios de confluencia entre la producción artística, la acción revolucionaria y la lucha de masas (Zvi Tal, 1999) Grupos de teatro, pintura, música y cine, llevaron sus obras a las villas, a los sindicatos, a los barrios y universidades. Evitando conscientemente toda red comercial para sus producciones, y oponiéndose de esta manera a cualquier concepción mercantil de la cultura, crearon espacios alternativos de producción y circulación, en los cuales confluían el arte y la política.

El cine vio nacer a grupos como Cine Liberación y Cine de la Base, que tuvieron vinculaciones directas con el peronismo y con partidos revolucionarios de izquierda como el PRT¹⁵, a tal punto que su cine es caracterizado como *militante*, en obvia alusión a la actividad de la militancia partidaria. Las producciones cinematográficas de estos grupos, ya fueran ficcionales o documentales, intentaban “obtener un efecto ideológico y un cambio en la práctica de sus espectadores a través de la concientización social y política” (Tzvi Tal, op.cit.). Tras el golpe militar de 1976, la instauración de la dictadura, y la consiguiente represión física e intelectual llevada a cabo por las fuerzas armadas, la mayoría de estos grupos sufre el exilio o la desaparición de sus miembros. Raimundo Gleyzer, de Cine de la Base, es desaparecido el 27 de mayo de 1976.

El retorno de la democracia posibilita un resurgir de producciones cinematográficas dedicadas a temas políticos y sociales, pero poco queda de aquél cine militante de la década del 70 y sus proyectos de construir salas de proyección alternativas al circuito comercial. Recién a partir de la década del 90, con la relativa facilidad de acceso a equipos de video del tipo *semi - profesional*, una nueva generación de estudiantes de cine toma la cámara y *sale a filmar a las calles*.

En una entrevista, un realizador que trabaja como camarógrafo en el ámbito cinematográfico, y que ha realizado todo tipo de documentales, nos comentaba en este sentido lo siguiente: “Desde los 90 hubo una explosión... bueno, en realidad desde el 83, de escuelas de cine. Y en los 90 se hizo muy barato comprar una cámara de video y

salir a filmar, y se amplió la cantidad de estudiantes de cine... hoy hay más o menos 10.000 – 15.000 estudiantes de cine en el país.”.

Continuando con nuestro breve recorrido a través del tiempo, y en relación con el sucesivo aumento en la producción de documentales a partir de la restauración democrática, recordemos que en abril de 1997 los medios de comunicación transmitieron en vivo los cortes de ruta de desocupados en el sur y el norte de nuestro país en reclamo por puestos de trabajo. La “crisis social” comenzó entonces a tomar cierta visibilidad. Para la misma época, el sindicato docente instaló una “carpa de ayuno” frente al Congreso Nacional, en protesta por los magros salarios del sector y en contra de la por entonces impulsada Ley de Reforma Educativa, logrando un impacto mediático de considerable amplitud. Cutral Có, Mosconi, dos de las primeras localidades desde donde fueron televisados los cortes de ruta o “piquetes”, y la “carpa blanca” docente, fueron signos de un nuevo avance de las movilizaciones populares. Pasaron los meses, y los cortes de ruta comenzaron a generalizarse en todo el país, llegando al Conurbano Bonaerense y a la Ciudad de Buenos Aires. Durante este proceso, además, una cantidad importante de fábricas fue tomada por sus trabajadores y puesta bajo control obrero para evitar alimentar el índice de desocupación que crecía día a día.

En este contexto, diversos grupos de realizadores, rescatando y reivindicando las experiencias del cine militante de los años setenta, comenzaron a plasmar la crisis y las diversas luchas sociales y políticas en sus documentales. Mostraron sus producciones en circuitos “alternativos” e incluso en el mismo lugar de los hechos, teniendo como primer público a los sujetos filmados. Éste fenómeno toma un nuevo impulso cuando, a partir de la represión de diciembre de 2001, diversos grupos de realizadores deciden nuclearse en dos formaciones nuevas para darle mayor fuerza y amplitud al trabajo que venían realizando.

Entre éstos realizadores podemos encontrar preocupaciones que podrían atribuirse a cualquier grupo que se dedica a la producción cultural, como por ejemplo las que giran alrededor de encontrar espacios de exhibición en donde la obra sea reconocida. También podemos observar discusiones que encontramos en cualquier ámbito de la producción cultural como las que giran en torno a los límites, virtudes y alcances de un estilo o técnica en particular. Estas preocupaciones y discusiones confluyen con manifestaciones políticas del tipo que mencionamos anteriormente. Por ejemplo, un miembro de uno de estos grupos de documentalistas publicó un escrito en

una página web de *información alternativa* en el cual podían leerse manifestaciones como las que a continuación se transcriben:

Buscamos [a través del cine] promover la construcción de una corriente militante que busque ligarse al movimiento obrero, con la perspectiva de ayudar a fortalecer las experiencias tendientes a que los millones de asalariados rompan el chaleco de fuerza de la burocracia y comiencen un camino independiente.

A modo de segundo ejemplo reproducimos parte del manifiesto fundacional de otro grupo de realizadores:

El grupo Cine en Movimiento surge como grupo de producción, distribución y reflexión en torno al fenómeno audiovisual. Consideramos que la concentración monopólica y la sujeción de la economía latinoamericana a los intereses del imperialismo y la banca internacional tienen su expresión en el ámbito de la producción del discurso audiovisual. (...) Cuando el poder económico cierra la posibilidad de todo desarrollo artístico, la única salida es ligar la experiencia productiva audiovisual a la de aquellos que enfrentan este sistema, poniendo las cámaras del lado de los que luchan y buscando entre y junto a ellos los destinatarios de las producciones. La imagen se ha convertido en el arma más poderosa que tiene el sistema para subjetivar e imponer su proyecto en nuestras cabezas. Se trata, entonces, de convertirla en un arma de resistencia. Para eso nos organizamos, para crear colectivamente canales de distribución alternativos. Nos organizamos para luchar y poner nuestra capacidad de productores audiovisuales dentro de las luchas.

Estas cuestiones hacen que cualquier clasificación a priori de estos movimientos como netamente políticos o culturales esté errada. Afirmamos en consecuencia, que la primera pregunta sobre el carácter más general de este fenómeno, debe orientarnos hacia los límites y articulaciones de ambas dimensiones: la cultural y la política. Sin embargo, no nos adelantemos. Indaguemos un poco más de cerca y tratemos de describir quiénes son estos *nuevos* del *cine político* que lograron a partir del 19 y 20 de diciembre de 2001, ampliar relativamente el público para sus obras, una de las condiciones excluyentes para constituirse en productores culturales. Recordemos que para Bourdieu, como adelantamos en el capítulo I, un productor cultural se constituye como tal cuando la obra que produce encuentra “su” público, es decir un público que valore la obra. Esto es así, pues un público “consumidor” de la obra es condición fundamental para poder generar la necesidad de una nueva producción. Pues ante la ausencia de público, es decir, ante la ausencia de consumidores, no existe la necesidad de producción. Aquella necesidad debe ser asimismo construida, es decir, producida.

Veamos a continuación cómo se organizan los productores culturales a los cuales hacemos referencia, para luego tratar de delinear quiénes se transformaron en público para sus obras.

La organización interna del *nuevo cine político*

Durante la etapa de trabajo de campo entramos en contacto con once grupos de documentalistas y una serie de realizadores documentales no nucleados en agrupaciones específicas. Hemos definido a estos grupos y nucleamientos como “formaciones”. En el sentido que le da R. Williams al concepto, las formaciones hacen referencia a productores culturales que se han organizado a sí mismos o han sido organizados, pero sin llegar a institucionalizarse. Son “movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales” (2000:139). Según Williams, existen dos factores para determinar los tipos de formaciones culturales: su forma de organización interna, y las relaciones externas declaradas o reales con otras organizaciones del mismo campo o de la sociedad en general. Las formaciones pueden clasificarse, en relación con sus formas de organización interna, según (1) se basen en la afiliación formal de sus miembros y presenten modalidades diversas de autoridad o decisión interna, (2) se organicen alrededor de alguna manifestación colectiva pública, y (3) exista, ante la ausencia de las formas anteriores, “una asociación consciente o identificación grupal manifestada ya sea informal u ocasionalmente, o a veces limitada a un trabajo inmediato o a relaciones más generales” (1994:64).

La distinción entre la forma (1) y la (2) no presenta problemas. Pero cuando intentamos establecer criterios claros de diferenciación entre la forma (2) -manifestación colectiva pública- y la (3) -asociación consciente o identificación grupal manifestada ocasionalmente- los límites entre ambas se diluyen. En primer lugar, no podemos asegurar que la “asociación consciente” o la “identificación grupal” no sean características compartidas por los otros tipos. La única diferencia que el autor marca para esta tercera forma, es su característica “ocasional”. Opinamos que se trata de un criterio poco consistente, pues ¿con relación a qué se mide la frecuencia de las

manifestaciones para determinar que son “ocasionales”? Por otra parte, las manifestaciones colectivas públicas de las formaciones que se organizan de acuerdo a una afiliación informal de sus miembros, (las del tipo 2) ¿no podrían presentarse también como “ocasionales”? Más allá de esto, estamos en condiciones de afirmar que prácticamente la totalidad de las formaciones con las cuales hemos entrado en contacto pueden caracterizarse según el tipo (2) en cuanto a sus relaciones internas. Es decir, se basan en una afiliación informal de sus miembros y no presentan características atribuibles al primer tipo, como diferenciaciones claras de jerarquía o autoridad interna (lo que no significa que algunos miembros no tengan mayor poder de decisión que otros). En su mayoría se consideran a sí mismos como grupos *abiertos*, pues consideran que cualquier persona que se interese en sus actividades podría formar parte de él. Afirman también organizarse *horizontalmente, sin jerarquías, tomando las decisiones por consenso*, y se reúnen periódicamente para discutir cuestiones referidas al financiamiento, a la organización de las proyecciones, la compra de material y equipo, o para debatir y *reflexionar en torno al fenómeno audiovisual*.

Podemos observar dos características recurrentes en lo que refiere a los orígenes de estas formaciones: surgen en el marco de alguna escuela de cine o artes audiovisuales (ENERC¹⁶, La Escuela de Cine de Avellanada, la carrera de Imagen y Sonido de la UBA¹⁷), o se constituyen sobre la base de la realización de una primera película cuya experiencia fue vivida como “positiva” por parte de sus autores (pudieron encontrar espacios en donde exhibirla, tuvo “críticas” alentadoras, o ganó algún premio o reconocimiento). Para el primer caso, cuando decimos que se trata de formaciones surgidas en el marco de una escuela, no queremos decir que se identifiquen con ellas. Mas bien se trata de “compañeros de estudio” que han decidido formar una agrupación, independientemente de la escuela. Se trata entonces, de iniciativas personales, individuales, que no parten de la institución, sino que surgen “dentro” de ella (pues se trata de estudiantes que concurren a clases) pero sin vínculos formales. Para el segundo caso -las formaciones que se constituyen sobre la base de la realización de una primera película- son en general los realizadores de la misma quienes fundan o crean el grupo, y luego se va incorporando gente a medida que las tareas y objetivos se van ampliando o diversificando.

La idea de Documentalistas en Lucha surge con la película que hizo Pepe en el 97-99. Fueron Pepe y Paola quienes prácticamente fundan el grupo. A partir de los talleres¹⁸ fue incorporándose gente. Hoy somos más o menos diez, once.

El número de integrantes de las formaciones es variable. Podemos encontrarlas de sólo tres miembros, o podemos encontrarlas de hasta 20 miembros o más. Generalmente son jóvenes que rondan las edades de entre 25 y 35 años, de los cuales la mayoría se formó o se está formando en escuelas o universidades de cine. Pero podemos encontrar también estudiantes universitarios de otras carreras como ser sociología, comunicación social, psicología, etc.

Aunque el ideal es que no exista una rígida división del trabajo, existe cierta división, que en la mayoría de los casos coincide con la formación profesional de cada uno de los miembros.

La idea es que todos hagamos todo, filmar, editar, ir a las charlas, a las proyecciones, pero en la práctica esto es complicado, por el tema de los conocimientos y de la formación. Por ejemplo Facundo que es sociólogo, cuando hacemos entrevistas, él tiene una forma de preguntar que es completamente distinta a la mía, que estudié comunicación. Está implícito qué hace cada uno. Si hay que editar, no lo va a hacer Marcela que estudió producción, sino que lo va a hacer Mariano, que estudió edición. Juan se dedica más a las proyecciones, Martín más a la producción. Leo hace de todo. Sabe todo, menos acordarse de las cosas que tiene que hacer, sabe todo. Somos muchos, así que se va viendo sobre la marcha quién va haciendo las cosas.

Esta división del trabajo no sólo está determinada por la formación profesional, sino también por a quién pertenece el equipo necesario para realizar cada fase del proceso de trabajo. Este equipo fue adquirido por cada miembro de manera individual antes de que la formación comenzara a funcionar. Por ejemplo, quien estudió edición trajo consigo “su” equipo¹⁹ cuando ingresó al grupo y por ello es quien generalmente lo opera. Generalmente fueron comprándose las cámaras y los equipos de edición y proyección mientras se formaban como cineastas durante la década de los noventa, época en la cual acceder a una cámara de video digital no era un sueño imposible para un estudiante que quería dedicarse al cine. Quienes no tuvieron acceso a las cámaras digitales trabajan con una tecnología y un formato *inferior* y más antiguo, denominado súper VHS (SVHS), en la jerga llamado simplemente *súper*.

La antigüedad de las formaciones es variable, pero en un rango de tiempo bastante acotado: la década de los noventa. Sólo una de ellas se formó a principios de la década, siete se formaron a mediados, y tres surgieron después del año 2001.

Es de notar también que existen ciertas diferenciaciones internas en cuanto al poder de decisión y las actividades que cada uno de los miembros realiza. Por ejemplo: a cargo de los talleres de realización documental²⁰ -mencionados por uno de nuestros interlocutores mas arriba- están casi en la mayoría de los casos los “fundadores” del grupo. Estar a cargo de un taller implica que uno o dos miembros de la agrupación estén al frente de las clases teóricas y prácticas. Para estas clases es necesario un conocimiento acabado de la práctica del cine en función de diversos aspectos que demandan los talleres de este tipo: la enseñanza de las técnicas básicas para la realización de documentales, el entrenamiento en el manejo de la tecnología adecuada, y el seguimiento de los proyectos de realización documental de los participantes de los cursos. Como vemos, muchas veces el “conocimiento” y la “trayectoria” de los miembros determina la actividad que cada uno realiza.

Tomemos el caso de las proyecciones como otro ejemplo. Proyectar significa “ir” con alguna película, mostrarla (para lo cual se necesita también equipo específico) y organizar debates o charlas con el público. Las proyecciones, como vimos, se dan en una infinidad de contextos: centros culturales, asambleas barriales, manifestaciones políticas callejeras, fábricas recuperadas, instituciones de diversa índole, “barrios”, etc. Si bien no es necesario un “gran” conocimiento de los procesos específicos que hacen a la práctica cinematográfica, aquí también incide la “jerarquía” de los miembros en función de sus conocimientos y trayectoria en la formación. En este caso, lo determinante es el lugar, el espacio, no tanto físico sino social, en donde se lleva a cabo la proyección. A una escuela, a un centro cultural de barrio o a una asamblea barrial a organizar debates con estudiantes secundarios o con vecinos sobre los temas tratados en la película elegida, puede ir cualquiera de los miembros. Generalmente “los fundadores” no concurren a estos lugares. Sin embargo, si se trata de una proyección en una institución considerada importante pues la exposición pública es mayor, como puede ser algún organismo de Derechos Humanos como la sede de Madres de Plaza de Mayo, el “fundador” o “los fundadores” del grupo no pueden faltar, pues se transforman en la “cara visible” del grupo. Es así que, aunque exista el ideal de que *todos hacemos de todo*, la división del trabajo no sólo está determinada de acuerdo a la propiedad de los medios de producción o las herramientas de trabajo (cámara, equipo de edición, proyector, etc.) sino también de acuerdo al mayor “conocimiento” en materia de cine y a la “trayectoria” dentro de la formación.

Otra de las características que encontramos entre las formaciones de documentalistas es el *bajo presupuesto*²¹ que manejan y los esfuerzos que realizan por autofinanciarse. El financiamiento es necesario e indispensable no sólo para la eventual reparación de los equipos dañados por el uso, reparación de la cual se hace cargo el grupo, sino también para la compra de cintas de video para filmar, para la generación de copias de los documentales, o para grabar *material*²² de la televisión. También para pagar los afiches de las películas, los anuncios de proyecciones o los viáticos de quienes salen a filmar. “*Todos trabajamos y aportamos de nuestro bolsillo para que la cosa funcione. Acá cada uno pone el 5% de sus ingresos. Si ganás 600, ponés 30 por mes. También vendemos las películas, con lo cual cubrimos las copias y demás. Ahora queremos sacar el libro de fotos con el que queremos hacer unos mangos.*” No encontramos grandes diferencias entre las formaciones en cuanto a su forma de financiamiento. En general se autofinancian aportando cada miembro una pequeña “cuota”, complementándola con la ocasional venta de las películas o con lo recaudado en alguna función organizada con propósitos de recaudar fondos. Como vimos, varias agrupaciones realizan también talleres de realización documental para ampliar así la fuente de recursos. De lo dicho hasta aquí podemos afirmar que, en general, la organización interna de las formaciones de *documentalistas políticos* es similar.

Ahora bien, no fue sino hasta fines de 2001 en que estas formaciones de *documentalistas políticos* comienzan a articular sus actividades entre sí. Anteriormente mencionábamos que varias agrupaciones de realizadores se “encontraron” durante los acontecimientos del 19 y 20 de diciembre de 2001 y decidieron comenzar a trabajar en conjunto. Pues bien, a partir de esta decisión se formó un *colectivo de artistas de la cultura y la comunicación*, que bajo la iniciativa de tres formaciones de realizadores de documentales *que llamaron a asamblea*, pretendió constituirse como un *colectivo de contra – información*. Se creó entonces lo que podríamos categorizar como una “formación de formaciones”, que tuvo el objetivo de coordinar en un sólo conjunto algunas de las actividades de las distintas formaciones particulares, mas precisamente aquellas que son comunes a todas, como por ejemplo las de “buscar” espacios de difusión de las películas, coordinar eventos y proyecciones, etc. Sin embargo, los distintos grupos no perdieron su identidad al momento de la constitución de la formación mayor. Continuaron con sus actividades habituales, sin que esta formación mas abarcativa incidiera en la estructura o las actividades de las formaciones particulares. Lo significativo para nosotros de este nucleamiento mayor que se

constituyó a fines del 2001 - principios del 2002, y que se formó aparentemente como consecuencia de los enfrentamientos con la policía durante las manifestaciones, es que se trata de un signo de que el cine político comenzó en ese entonces a tomar mayor fuerza y protagonismo del que venía teniendo hasta ese momento:

Nos conocimos sacando fotos o filmando en una barricada, compartiendo limones frente a los gases, o simplemente sintiéndonos parte activa de los miles que se movilizaron a la calle durante el último mes. Faltaba nada más hacer la convocatoria, juntarnos y ponernos a trabajar. Y lo hicimos.

Esta “formación de formaciones” comenzó entonces a trabajar en distintas comisiones: video, fotografía y prensa. Comenzó también a editar un periódico y a realizar *noticieros – informe o videos – informe* con imágenes y documentales que aportaban los distintos grupos de documentalistas. Todo esto fue llevado a cabo bajo la idea de estar realizando, como dijimos anteriormente, *contra-información* a los medios masivos de comunicación.

Durante los convulsionados momentos de la crisis de fines de 2001 y principios de 2002, la percepción de que los medios de comunicación estaban “tergiversando los hechos” no fue exclusiva de los realizadores, sino que se hizo presente también entre otros tantos agentes que comenzaron a manifestarse políticamente con mayor fuerza en aquel entonces: asambleas barriales, fábricas recuperadas, movimientos “piqueteros”. Los “escraches”²³ realizados en febrero de 2002 al diario Clarín, a Canal 13 y a Radio 10 - medios de comunicación que según los índices de audiencia disfrutaban de la mayor cantidad de lectores, televidentes y oyentes respectivamente- son uno de los tantos signos de que dicha percepción estaba presente. En consonancia con esto último, bajo las consignas “*vos lo viviste, no dejes que te sigan mintiendo*” y “*lo que los medios no mostraron*”, estos documentales e *informes* circularon en las asambleas barriales, en las fábricas bajo control de sus trabajadores, en los centros culturales, en las universidades, y se proyectaron también en espacios públicos como las plazas de Buenos Aires en contextos de movilización, logrando aceptación entre los integrantes de movimientos políticos como *piqueteros, sindicatos combativos, y demás organizaciones en lucha*.

Esto último nos llevó a plantear la necesidad de indagar en lo que Williams denomina las relaciones externas de las formaciones. Las formaciones de productores culturales no pueden caracterizarse únicamente identificando sus formas de organización interna. Es imperativo indagar en sus relaciones “externas”, es decir en las relaciones que tienen, en nuestro caso, con movimientos políticos (“piqueteros”,

desocupados, asambleas barriales) instituciones (universidades, sindicatos, organismos estatales), medios de comunicación, partidos, movimientos de Derechos Humanos, etc. El énfasis en las relaciones externas de las formaciones es indispensable para dar cuenta de cómo estos movimientos y tendencias influyen (siempre en un entramado de relaciones con otras formaciones, instituciones y movimientos) en la vida social y política de una cultura, diría Williams.

Es por ello que no podemos permanecer en el nivel de la descripción de las formas de organización interna y simplemente dar cuenta de las relaciones externas de las formaciones, pues, como dice Williams, estas formas de organización y estas relaciones están determinadas por “otros”. Estos “otros” únicamente pueden definirse en cada caso particular. La intención de Williams al afirmar que la organización de las formaciones está determinada²⁴ (influenciada) por “otros”, es la de explicitar la importancia de las relaciones diversas que las formaciones culturales mantienen con agentes de todo tipo: instituciones, movimientos políticos, etc. Como ejemplo podemos mencionar que, para nuestro caso, la oposición a los medios de comunicación “determina” que las formaciones planteen su actividad en términos de *contra-información*. En este caso, los medios de comunicación formarían parte de aquellos “otros” de los que habla Williams. Pero esta idea incluye a cualquier grupo, agente o actor social que entre en relación con las formaciones culturales y que además las influya significativamente. A primera vista, la afirmación de que las formaciones culturales están determinadas o influenciadas por “otros”, se nos presenta como una imprecisión conceptual; pero se trata en realidad de una forma genérica de referirse a lo que únicamente en la indagación de cada caso particular puede definirse específicamente: las relaciones sociales en las cuales las formaciones culturales concretas se ven inmersas a través de su accionar.

Para nuestro caso, estas relaciones con “otros” serán el fundamento para que el documental pueda constituirse en *herramienta de lucha política*. Más adelante veremos quiénes son estos “otros”, cómo entran en relación con las formaciones y de qué tipo de relaciones se trata. En lo inmediato, volcaremos nuestra atención a los criterios que propone Williams para analizar estas relaciones.

Las relaciones externas

Las formaciones, de acuerdo a sus relaciones externas, pueden caracterizarse como (a) de especialización, (b) alternativas o (c) de oposición. Raymond Williams denomina de especialización a las formaciones que se apoyan y / o promueven un trabajo en un medio o rama particular de un arte, y en algunas circunstancias un estilo particular. Las formaciones alternativas son aquellas que aportan medios alternativos para la producción, exposición o publicación de algunos tipos de obras, cuando se considera que las instituciones existentes las excluyen o tienden a excluirlas. Las de oposición son formaciones alternativas transformadas en una activa disidencia y confrontación con las instituciones establecidas y con las condiciones dentro de las cuales existen. Si bien la crítica a las instituciones establecidas es muchas veces explícita y directa en las formaciones alternativas, la diferencia entre éstas últimas y las de oposición radicaría, según Williams, en la intensidad de la crítica. Muchas formaciones alternativas pueden quedar “satisfechas” con el establecimiento de una infraestructura que les brinde cierta presencia e identidad a través de su propio aunque restringido público, sus propios espacios para la exhibición y circulación de las obras, etc. En cuanto a las formaciones plenamente oposicionales, surgen atacando explícitamente a las formas artísticas predominantes y a las condiciones que las sustentan.

Williams aclara que existen serias dificultades de interpretación de estos tipos. “Al número relativamente pequeño de personas implicadas en muchas asociaciones y organizaciones culturales debemos añadir la característica de su duración relativamente breve, y con frecuencia extremadamente breve. En los grupos y asociaciones relativa o totalmente informales, la rapidez de su formación y disolución, la complejidad de las rupturas y fusiones internas pueden resultar desconcertantes” (1994:63). Tal es nuestro caso. Sin embargo, nuestro esfuerzo no se canaliza hacia la determinación de los tipos de formaciones con los cuales estamos tratando, sino que intenta focalizar en el proceso cultural y político del cual estas formaciones son protagonistas: el proceso que lleva la transformación del cine / video documental en herramienta de lucha política.

Podemos decir que las formaciones con las cuales hemos trabajado presentan características tanto atribuibles a las del tipo alternativo como a las del tipo oposicional. Veamos como ejemplo ilustrativo las siguientes expresiones de varios documentalistas:

Nosotros queremos generar, construir una red independiente del Estado. Estamos fuera del Estado, porque no le pedimos nada. Somos completamente independientes, la burocracia del INCAA²⁵ es una mafia.

La circulación de las películas es siempre en lugares alternativos. En universidades, en las fábricas, en las plazas como hoy... no queremos bajo ningún punto de vista nuestras películas en los cines. Nosotros quisimos una vez tomar un cine de los que están abandonados, pero no nos dio el cuero porque somos pocos.

Lo que tenemos que hacer desde el cine es mostrar la lucha de los trabajadores, de los estudiantes y de los pueblos.

También lo que hicimos es desmitificar el arte que tiene que ver con las grandes instituciones culturales de la burguesía.

Si bien estas citas corresponden a manifestaciones literales de nuestros interlocutores documentalistas, y parecerían estar haciendo referencia a un “deber ser”, es decir a un ideal al cual conformarse, esto no quita que puedan tomarse como expresiones de una oposición tanto a las instituciones establecidas del campo de producción cultural (la referencia al INCAA en tanto *mafia* o el rechazo de los cines comerciales) como a las condiciones que las sustentan (las *grandes instituciones de la burguesía*). Estaríamos tratando, en principio, con formaciones alternativas y/o de oposición. Sin embargo, no intentaremos dilucidar esta cuestión, pues creemos que se trata de una tarea prácticamente imposible. Se trata de lo que Williams (2000) llama “movimientos emergentes”, que hacen referencia a

los nuevos significados y valores, nuevas prácticas que se crean continuamente. (...) Resulta excepcionalmente difícil distinguir entre los elementos que constituyen efectivamente una nueva fase de la cultura dominante (...) y los elementos que son esencialmente alternativos o de oposición a ella: en este sentido emergente antes que sencillamente nuevo (op. cit. :145)

Decididamente, lo alternativo y lo oposicional están presentes en todas ellas, y en muchas formaciones la crítica a las condiciones de existencia de las instituciones (y no sólo las del campo cultural y artístico) es evidente. Los medios de comunicación, por ejemplo, son blanco de los más duros ataques. A través de su oposición a los mismos, las formaciones canalizan una crítica más amplia que se expresa en varios niveles: desde la dirigida a periodistas que son *contrarios a los intereses de la lucha de los sectores populares*, pasando por la denuncia de los políticos y gobernantes que

permitieron el monopolio de los multimedios en consonancia con los intereses de las corporaciones privadas, hasta la que refiere a la sociedad capitalista, a las condiciones de existencia de los trabajadores, y a la situación que viven *los sectores en lucha* en general. Estas características de las formaciones las tomaremos como parte de otros tantos factores que determinan el proceso que estamos analizando.

Todas las formaciones se declaran *independientes*. Para Williams, “independiente” es sinónimo de autoinstituido. Pero para los realizadores, independiente tiene una carga significativa que hace referencia a la autonomía de sus formaciones: la no-dependencia de cualquier institución o empresa. Muchas consideran además que las instituciones del campo cinematográfico (especialmente el INCAA) tienden a excluirlas del financiamiento y la promoción. Esto no significa, para algunas formaciones, que se escatimen esfuerzos para revertir la situación; realizan gestiones para conseguir financiamiento y espacios para la exhibición de sus películas, etc. En muchos casos, *independiente* también refiere a la ausencia de cualquier relación con partidos políticos. Aunque dos formaciones con las cuales hemos entrado en contacto tienen vínculos con partidos políticos de izquierda, en el sentido de que casi todos sus miembros provienen de las filas militantes, no estamos en condiciones de afirmar si responden o no orgánicamente a ellos, ya que no tenemos los datos suficientes. Sin embargo, más allá de expresiones del estilo “*acá no sólo trabajan militantes del partido, y quien quiera venir es bienvenido, aunque no sea del partido*”, no encontramos diferencias sustanciales en las formas de organización interna o el tipo de relaciones externas que sirvan como criterios para diferenciarlas de otras formaciones sin vínculos con partidos políticos. Si la “identidad” de los miembros pudiera funcionar como un criterio de clasificación de las formaciones, más que clasificar a los grupos por la cantidad de miembros que provienen de las filas militantes de un partido, elegiríamos unificarlos de acuerdo su origen profesional: el cine. Por otra parte, el hecho de que un pequeño número de las formaciones analizadas respondan orgánicamente a partidos políticos, no es un dato relevante al momento de analizar el proceso en cuestión, pues nuestro análisis no pretende abordar “lo político” en relación con los partidos o con las instituciones dentro de las cuales se desarrolla lo que tradicionalmente se entiende por “política”.

Al estar ocupándonos aquí de las relaciones externas de estas formaciones, cabría mencionar que el conflicto entre ellas no está ausente. Existe entre las formaciones de *documental social* y las de *documental político*, tal como adelantamos

anteriormente. Pero las relaciones conflictivas entre las propias formaciones de *documental político* se hacen también presentes y no habría que desestimarlas. Sin embargo, estos conflictos no hacen al problema que estamos indagando, el de la articulación entre lo cultural y lo político. Por ejemplo: aquellos que filman *la lucha obrera* no prestan atención a otro tipo de movimientos como las asambleas barriales, caracterizadas como *autogestivos*, pues la *verdadera lucha política* pasaría por la *generación de conciencia en la clase obrera*. Si bien conflictos de este tipo podrían estar expresando una lucha por los espacios de producción cultural -asambleas barriales y fábricas recuperadas como espacios para producir documentales-, focalizar nuestra atención en ello nos abriría un campo de indagación mucho más amplio del que hemos propuesto. El hecho de que las formaciones de *documental político* no entren en conflicto entre sí por cuestiones que hacen a la “práctica legítima” de hacer cine y que por ello no presenten desacuerdos o rupturas que tengan relación con la definición del documental, hace que se reconozcan todas ellas como parte de aquella *nueva generación* a la que hacíamos referencia. Es decir, se reconocen, en tanto productores culturales, como “iguales”.

Coincidiendo en que utilizan el documental como *herramienta de lucha política*, estas formaciones entran, como dijimos anteriormente, en relación con una diversidad de agentes y movimientos políticos, relaciones que se constituyen en las condiciones de posibilidad para la transformación efectiva del documental en *herramienta de lucha*. A continuación indagaremos en este último aspecto desde el punto de vista de los documentalistas, para luego dar cuenta del tipo de relaciones que se generan entre los productores culturales y los agentes de los movimientos políticos, agentes que, recordemos, se transformaron en el primer público de las películas documentales.

El video documental como *herramienta de lucha política*.

Para todo realizador de documentales, ya sea social o político, el documental es una *herramienta*. Si preguntamos por la utilidad del cine documental, básicamente las respuestas que nos dan los documentalistas pueden resumirse en ello. Pero existen divergencias, o mejor dicho, una diversidad de formas de “utilizar” dicha *herramienta*. Puede ser utilizada como una *herramienta de comunicación, de toma de conciencia, de*

liberación, una herramienta de reflexión, de lucha, de contra-información, un arma contra el olvido, siempre y cuando se cumpla una condición fundamental: el compromiso del realizador con la realidad filmada, con los sujetos, las situaciones y los actores filmados: aquellos que no tienen voz, los oprimidos, los excluidos, los que luchan. El “compromiso” es la medida de la acción del realizador.

Hay que trabajar para la gente que tenga algo para denunciar y que se apropie de la película, que sea sujeto, no objeto de la película. ¿Para qué denunciarnos? Mientras el sujeto no se apropie, lo demás no sirve para nada.

Todos los realizadores con los cuales trabajamos se manifiestan –aunque con distintos matices e interpretaciones- *comprometidos socialmente*, y formando *parte de la lucha para cambiar una sociedad injusta*, poniéndose *al servicio de los oprimidos*, en un intento de *desarticular los discursos dominantes y registrar las formas de acción y participación*, y *así generar conciencia*. Algunos realizadores afirman en consecuencia que sus documentales son *políticos*, mientras que otros, apoyándose en afirmaciones similares, niegan categóricamente dicha distinción. Aunque entre aquellos que afirman realizar *cine político*, se extiende la idea de que todo cine lo es, la característica “política” del documental se haría *evidente* desde el momento en que *el documental la marca, la hace explícita*, mientras que *en la ficción eso se oculta, se esconde detrás de una historia*. Ese *hacer explícito* no se manifiesta sólo en la temática de las películas o en el discurso, es decir en el hecho de pronunciarse públicamente como realizador de *cine político* o como *parte de la lucha obrera* o de los *movimientos populares de base*. Se manifiesta también en los nombres dados a las formaciones: “Ojo Obrero”, “Cine Insurgente”, “Argentina Arde”, “Grupo Documental Primero de Mayo” o “Contraimagen”. Se manifiesta también en las categorías que clasifican el tipo de cine que hacen y que anteriormente mencionamos: *cine urgente, cine militante, cine piquetero, etc.*

Ahora bien, esto no alcanza para concluir que las prácticas de estas formaciones culturales son también prácticas políticas. Tampoco basta el hecho de que este cine circule en espacios que son evidentemente “espacios políticos” como las fábricas recuperadas, las asambleas barriales, manifestaciones callejeras, asambleas “piqueteras”, etc. Cabe aclarar que no estamos tratando de definir al cine como “político”, sino que estamos indagando en el proceso por el cual determinadas formaciones culturales actúan políticamente utilizando la propia producción cultural

como fundamento de esa acción política. Recordemos nuestra hipótesis: el video documental se transforma en herramienta de lucha política debido a que diversos grupos o movimientos políticos comienzan a apropiarse de las representaciones producidas por el documental, resignificándolas según sus propios intereses y objetivos. En este proceso se generan alianzas entre los realizadores y estos movimientos políticos. La posibilidad de la realización de la alianza se debe por una parte a que los realizadores en cuestión buscaron un público que consuma sus películas para constituirse en tanto productores culturales. Por otro lado, se debe al hecho de que estos grupos y movimientos (desocupados, asambleas barriales, piqueteros, fábricas), o tradicionalmente no cuentan con un espacio de producción de representaciones, o tienen vedado el acceso a los medios de producción necesarios para hacer “visible” socialmente su lucha, según sea el caso. En este proceso, el campo documental se ve modificado hacia su interior, debido a su articulación con el campo político.

Cabría preguntarnos aquí, qué significa hablar de representaciones y de política, cuando no hacemos referencia a lo que se entiende comúnmente por el término “política”, es decir, la que involucra a los partidos, a las elecciones, y a las instituciones del Estado. Durkheim “consideraba que el Estado moderno –locus clave pero no excluyente de la actividad política- operaba fundamentalmente como productor de representaciones sociales para la sociedad” (Rosato-Balbi 2003). El Estado es, para Durkheim, un “órgano especial encargado de elaborar ciertas representaciones” (1985) Concebido de esta forma, si bien es la principal fuente de producción de representaciones, no es la única. Existen instancias en pugna, y “corrientes sociales” empujando a la sociedad en direcciones diferentes, afirma el autor. Es decir, existen “corrientes sociales” que presionan al Estado para imponer sus propias representaciones.

Las representaciones, (...) que se elaboran en este medio especial, [el Estado], son natural y necesariamente colectivas. Sin duda, hay representaciones y decisiones colectivas fuera de las formadas de este modo. En toda sociedad hay o hubo mitos, dogmas (...) o tradiciones históricas, morales, que constituyen representaciones comunes a todos sus miembros, y que no son la obra especial de algún órgano determinado. Asimismo, hay en cada momento corrientes sociales que llevan a la colectividad en tal o cual sentido determinado, y que no emanan del Estado. Muy frecuentemente, el Estado experimenta su presión. (Durkheim, op.cit)

Al producir representaciones, el Estado se produce como “realidad”, afirma Durkheim. Esta realidad se expresa en un cuerpo de funcionarios, en un conjunto de

reglas. Pero al producirse como realidad, el Estado lo hace en competencia con las representaciones producidas por otros grupos. Por lo tanto, de la concepción de Durkheim se desprende que la actividad política no puede únicamente circunscribirse a las acciones y representaciones generadas por el Estado. “Lo político” en este sentido y para nuestro caso, estaría evidenciado entonces en las luchas por las representaciones en las cuales estaría implicado tanto el Estado como una diversidad de grupos, tendencias o movimientos que se producen y reproducen a sí mismos como “realidad”, disputándose los espacios y los medios necesarios para esa producción y reproducción. Como vimos para el caso de las formaciones de documentalistas, la oposición al Estado y la impugnación de las representaciones que éste produce, se materializan en una abierta confrontación tanto hacia los medios de comunicación, vistos éstos como vehículos de las representaciones oficiales, como hacia las instituciones específicas del campo cinematográfico (INCAA, ENERC).

La oposición al Estado y a las instituciones hegemónicas no sólo toma cuerpo en la impugnación de las representaciones de los medios masivos de comunicación y en los ataques las instituciones oficiales del campo cultural. Se materializa también en las formas que adopta la producción de estos documentales. En lo que sigue, indagaremos en los procesos de producción, circulación y consumo de estas obras, para dar cuenta con mayor especificidad de la articulación entre “cultura” y “política”.

CAPÍTULO III

Producción cultural y procesos políticos.

En el presente capítulo problematizamos la característica de medio de producción del video documental. A su vez, intentamos dilucidar de qué tipo de producción cultural se trata (artesanal, industrial, etc.) cuando hablamos de *documental político*. Posteriormente presentamos tres casos de consumo de documentales en distintos contextos y espacios para comenzar a indagar en la articulación entre el proceso de producción cultural y los procesos políticos.

Ahora bien, el documental propiamente dicho, es decir la película en sí misma, puede ser conceptualizada como un producto realizado para su consumo. El video, que incluye tanto las cintas, las cámaras, los equipos de edición, etc. es en este caso su medio de producción. En este sentido, se trata del video como medio de producción de obras culturales destinadas para el consumo. Sin embargo, sostenemos que hablar de medios de producción de obras culturales no es lo mismo que hablar de medios de producción cultural. Recordemos que anteriormente afirmábamos que “lo político” del proceso que estamos analizando –la transformación del video documental en herramienta de lucha política- estaba determinado por la existencia de luchas por las representaciones y por los conflictos por los medios de producción de dichas representaciones, es decir por los medios de producción culturales.

A continuación entonces, problematizaremos la característica de medio de producción del video-documental para posteriormente llevar el análisis a los casos de consumo de las obras. Pues entendemos que es en el consumo que el video documental como obra se realiza en tanto medio de producción cultural.

El video documental como medio de producción

En tanto soporte material de representaciones, el video ha sido conceptualizado muchas veces como “medio alternativo de comunicación”. Podría pensarse de esta manera, teniendo en cuenta que las formaciones de realizadores proponen una actividad de *contra – información* a los medios masivos. El énfasis está puesto sin embargo en el

video documental como medio de producción cultural. De este modo, el video documental sigue siendo un medio, pero ya no de comunicación sino de producción, lo cual le da un carácter completamente distinto al concepto de medio, obligándonos a poner en primer plano el carácter procesual del fenómeno. Las teorías de la comunicación estuvieron por mucho tiempo ligadas a modelos que ubicaban de un lado a los emisores y de otro lado a los receptores, siendo el “medio” el canal a través del cual se transmite la información. Quien sentó las bases para este tipo de modelos comunicacionales fue Claude Shannon, al hacer pública en 1949 su Teoría matemática de la comunicación. Se trataba de un modelo puramente lineal que fue conceptualizado para mejorar el rendimiento del telégrafo. “Estrictamente hablando, la teoría de Shannon es una teoría de la transmisión, no de la comunicación” (Winkin 1984: 14). Shannon propone un esquema entendido como una cadena de elementos: 1. la fuente de información que produce el mensaje, 2. el ‘emisor’, que transforma el mensaje en señales, 3. el ‘canal’, que es el medio utilizado para transportar las señales, y 4. el ‘destino’ que es la persona o la cosa a la que se le envía el mensaje. Cuando se traspolan estos modelos a los estudios de los llamados medios de comunicación (ya sean alternativos o masivos), nos vemos forzados a pensar en términos de productores por un lado (de películas, de programas televisivos, etc.), y público por otro, repitiendo los esquemas lineales que oponen en dos extremos a un emisor y a un receptor, tal como lo evidencia la larga tradición en sociología y psicología que se dedicó y se dedica a estudiar los “efectos” de los medios de comunicación en el público o las “funciones” sociales de la TV o el cine.²⁶

Considerar al video documental como un medio de producción cultural y no como un medio de transmisión nos permitió abordar el proceso analizado -la transformación del documental en herramienta de lucha política- en sus verdaderas dimensiones. Para el análisis del video documental tal como lo hemos propuesto, nos servimos de la concepción de Raymond Williams. Este autor afirma lo siguiente respecto de los medios de producción cultural:

No es necesario asimilar de forma injustificada la práctica cultural con el área de la satisfacción de las necesidades humanas básicas^[27] para darnos cuenta de que, sean cuales fueren los objetivos culturales a los que pueda servir, sus medios de producción son evidentemente materiales.(...) En lugar de comenzar a partir del engañoso contraste entre lo ‘material’ y lo ‘cultural’, debemos definir dos áreas de análisis; en primer lugar, las relaciones entre los medios materiales y las formas sociales en que se utilizan (...); y en segundo lugar, las relaciones entre

estos medios materiales y las formas (artísticas) específicas que constituyen una producción cultural manifiesta (1994:81-82)

Según el Williams, entonces, los medios materiales de producción cultural pueden distinguirse según a) los que dependen total o fundamentalmente de los recursos físicos inherentes y constituidos como la danza, el canto y el habla, y b) los que dependen total o fundamentalmente del uso o la transformación de objetos y fuerzas materiales no-humanos. De estos últimos, se pueden distinguir cinco tipos: (1) combinación del uso de objetos externos con el uso de recursos físicos inherentes, (2) desarrollo de instrumentos para nuevos tipos de representación e interpretación (como en el caso de los instrumentos musicales), (3) selección, transformación y producción de objetos separables, que adquieren así una significación cultural (como ocurre en el uso de arcilla o piedra para la escultura), (4) desarrollo de sistemas materiales separables de significación, creados para la significación cultural, apreciable especialmente en la escritura, y (5) desarrollo de complejos sistemas técnicos de amplificación, propagación y reproducción, que “posibilitan nuevas formas de presentación de todos los tipos precedentes, pero también nuevos tipos de prácticas” (op.cit, p.84). Es en este último sentido que entendemos al video.

Teniendo esto en cuenta, recordemos que como producto (obra cultural) de un particular campo social, el documental tiene su propia lógica de producción, circulación y consumo. Pero la peculiaridad de la lógica del *documental político* es que no responde a la lógica de la producción de mercancías.

Para Williams (1994) existen distintas formas de producción cultural. Entre estas formas encontramos por un lado aquellas en las cuales se considera que la obra es atribuible al trabajo de un sólo productor, como por ejemplo sucede en el caso de la pintura. Por otro lado encontramos aquellas formas que se corresponden con la “producción en grupo”. Para el primer caso, el productor individual²⁸ (otro ejemplo para este caso sería el del escultor) se encuentra vinculado “de forma directa y manifiesta a la naturaleza de sus medios de producción” (op.cit.:104); es decir que el productor individual es generalmente propietario de sus “medios inmediatos de producción” (op.cit: 107), y además controla la totalidad de las fases del proceso de trabajo. Es en este sentido en que se relaciona directa y manifiestamente con los medios de producción. Se trata, en definitiva, de la producción artesanal. En este caso, el productor entra en relación con “otros” (su público, por ejemplo, o también toda clase de

intermediarios) “a través del mercado u otro tipo de relaciones, en el proceso de distribución”. En cambio, en la producción en grupo

no sólo existe un contraste con estos usos básicamente individuales de los medios de producción, sino también (...) una serie de relaciones en desarrollo, muchas directamente relacionadas con los cambios en los medios de producción que equivalen, finalmente, a una nueva distinción cualitativa. Estos cambios, en su aspecto más general, son, en primer lugar, desarrollos sustanciales de la división del trabajo en el interior de los procesos culturales, y, en segundo lugar, formas de división de clases, relacionadas con las divisiones especializadas del proceso y con la propiedad y gestión de los medios de producción desarrollados. (op.cit.:104)

Con esta forma de producción cultural, surgen figuras como las del productor, el director y el empresario, junto con la necesidad de grandes inversiones de capital y una marcada división del trabajo. Se trata, en definitiva, de lo que se conoce familiarmente como las industrias culturales. En este caso, el “trabajador cultural” se encuentra “en un conjunto de relaciones sociales radicalmente diferente de las del productor individual” (op.cit.:108). Los cambios más profundos en este sentido, afirma Williams, llegaron únicamente con el desarrollo de las “nuevas tecnologías de reproducción, de forma especial en el cine y en la televisión”. (op. cit: 106).

Ahora bien, recordemos que nosotros conceptualizábamos al video documental justamente como una de estas tecnologías de reproducción. Es decir, como un “complejo sistema técnico de amplificación, propagación y reproducción”, el quinto tipo de medios culturales de producción que propone Williams. Esto nos haría pensar en consecuencia que estamos tratando con industrias culturales. Sin embargo, si consideramos que, por un lado, “las tecnologías no imponen las formas sociales”, sino que siguen “las líneas fundamentales del poder económico y social general” (op. cit:109), y por otro lado consideramos que incluso “dentro de las tecnologías necesariamente centralizadas y de elevada concentración de capital, son posibles otras formas sociales” (op. cit: 109) podemos afirmar que la utilización de medios de producción del tipo de los complejos sistemas técnicos de amplificación, propagación y reproducción, no necesariamente implica relaciones sociales del tipo industrial capitalista. De hecho, en “algunas de las tecnologías más avanzadas (...) las oportunidades de lograr cierta recuperación significativa del acceso directo a los medios de producción existen efectivamente” (op. cit.:108), tal como se presenta para nuestro caso.

Pero lo significativo es que la producción de documentales se nos presenta como producción grupal, aquél tipo de producción a la cual Williams atribuía la característica de industrial. En nuestro caso, la producción es realizada por un grupo, específicamente una formación cultural. Es decir, el productor no es “individualizable”, como lo es en el caso de la producción artesanal. Sin embargo, las relaciones entre el productor y sus medios materiales de producción se presentan no mediatizadas y directas, aspecto que Williams atribuía al productor “individual” en la forma artesanal de producción. Es por ello que nuestro caso se nos presenta como una tercera forma: la forma “grupal” (colectiva) de producción a través del acceso directo, no mediatizado -en comparación con la producción industrial- a los medios de producción.

Cabe hacer notar en este punto a las corrientes intelectuales que, paralelamente al desarrollo de estas tecnologías de acceso directo, profetizaron que a través de su uso generalizado se extenderían las oportunidades democráticas a niveles anteriormente nunca alcanzados. Según Nicholas Granham (1994), dichas corrientes intelectuales promovieron estas tecnologías en los siguientes términos: “descentralización, flexibilidad, reproducción inmediata, vías de transmisión globales, (...) democratización de la tecnología, florecimiento de la diversidad, etc.”²⁹. A través de una fuerte crítica a estas concepciones, y tomando como ejemplo las ideas en torno a la tecnología del video, Granham considera que estas “corrientes” implicaron dos grandes interpretaciones erróneas que él llama “los mitos del video”. Una de ellas abordaba la comparación video / televisión, la otra relacionaba al video con la industria del entretenimiento. A los efectos del presente análisis nos ocuparemos únicamente de la primera relación. Según Granham, “el mito” consistía en el siguiente razonamiento: “el desarrollo de equipos de video portátiles baratos y de fácil operación, brinda a la gente un acceso a los significados de la producción televisiva, siendo así una poderosa fuerza para la participación democrática en la televisión, y por extensión, un impulso a la democratización de la sociedad toda.” (op.cit: 65). La falacia de este razonamiento se encuentra, según Granham, en el hecho de desconocer que el poder de la televisión no depende primariamente del control de la tecnología de la reproducción, sino del control de la distribución de las imágenes producidas. La televisión implica una actividad distributiva, cuyo poder reside en el control de las frecuencias de transmisión. Este control, por su parte, se apoya tanto en el poder del Estado, como en el acceso en gran escala a los recursos económicos, afirma Granham.

Por todo esto, debemos ser cuidadosos al momento de hablar de “tecnologías de acceso directo” y de sus posibilidades. Sin embargo, la develación del “mito del video” no nos impide seguir considerándolo efectivamente como una tecnología de acceso directo, siempre y cuando tengamos en cuenta las consideraciones necesarias que hemos expuesto. En definitiva, no estamos queriendo decir que sea el acceso directo a los medios de producción lo que posibilita que el documental se transforme en *herramienta de lucha política*. Ciertamente alguna relación existe, pero de ninguna manera se nos presenta como evidente o “directa”. Teniendo en cuenta esto, podemos decir que, en síntesis, para nuestro caso, la producción de los video documentales se da en grupo³⁰ -el productor no es individualizable, sino que se trata de una formación- pero las relaciones que los productores mantienen con sus medios de producción son directas. El productor controla todas las fases del proceso de trabajo, y controla también los medios de producción, pues le pertenecen.

Más adelante mostraremos estas cuestiones en los casos analizados. Por ahora, y en función del análisis, nos preguntamos cómo incide la forma que adopta la producción de estas obras en las relaciones entre los productores y los consumidores, es decir en las relaciones entre los documentalistas y su público, y qué significados se están construyendo en este proceso que dimos en llamar “la transformación del video documental en *herramienta de lucha política*.”

Como sostuvimos en la hipótesis, esta transformación fue posible debido a la instauración de una alianza entre los productores culturales y los movimientos políticos. A continuación observaremos más en detalle las condiciones para dicha alianza. Para ello nos serviremos del análisis de distintas instancias de producción y consumo que tuvimos oportunidad de presenciar a lo largo de nuestra investigación.

Centrarnos en la dimensión material de la producción de documentales nos permitió no sólo a indagar en la producción misma de la película, es decir en el trabajo material, concreto, realizado en la producción de esa “representación de la realidad” (Nichols, 1997) que es el documental, sino que nos permitió además dar cuenta de las relaciones sociales implicadas en el proceso de producción de significaciones alrededor de la producción, circulación y consumo de la obra.

Por otra parte, si bien el documental es una representación de una “realidad”, una expresión de unos hechos ocurridos, dicha representación, en tanto obra, expresa también ciertas relaciones, y las expresa de una manera particular. No sólo expresa las relaciones entre los agentes que la han producido, sino también las relaciones en las

cuales los protagonistas del proceso están inmersos al nivel de la sociedad en su conjunto. En consecuencia, intentaremos indagar en las relaciones que se dan o generan entre los agentes involucrados en el proceso de producción – circulación y consumo de los documentales, y los sentidos y las significaciones producidas en este proceso. No sólo el sentido que se le da a la obra en sí misma, sino los sentidos o significados sociales que, valga la redundancia, el proceso de producción material de la obra permite producir colectivamente.

Los movimientos políticos como espacios de producción y consumo

Aquí presentaremos tres casos de instancias de consumo (fábricas recuperadas, asambleas barriales y piqueteros) y a continuación indagaremos en las relaciones que se dan o generan entre los agentes involucrados. En el posterior análisis prestaremos especial atención a los sentidos y las significaciones producidas alrededor del consumo de las obras.

Las fábricas recuperadas

En la Ciudad de Buenos Aires están funcionando actualmente varias fábricas que se encuentran bajo control de sus trabajadores. Algunas desde hace ya largo tiempo, otras desde hace sólo un par de años. En prácticamente todas ellas se organizan habitualmente eventos culturales diversos que convocan gran cantidad de público que asiste a festivales, obras de teatro, recitales y jornadas de cine en las mismas instalaciones de las fábricas. Lo que relataré a continuación sucedió en una fábrica cooperativizada que funciona al mismo tiempo como centro cultural, en el cual se realizan una infinidad de actividades: desde encuentros temáticos y talleres, hasta eventos culturales que abarcan prácticamente todas las artes.

La convocatoria para aquella noche de jueves invitaba a un *Ciclo de documentales y debate* organizado por una formación de realizadores y una revista virtual de cine. Era mi primera vez en aquella fábrica - centro cultural, y me despertaba

curiosidad. Al llegar a la fábrica, y una vez dentro de ella, me vi en medio de un amplio pasillo cuya pared izquierda se encontraba cubierta por una cartelera que anunciaba tanto las actividades del centro cultural, como una variedad de eventos en distintos lugares. Cuando encontré la mesa en donde se vendían las entradas y se podía apreciar el afiche de la película que se proyectaría esa noche, pagué mis dos pesos y me dirigí a la sala. Para llegar a ella, debí atravesar lo que podríamos llamar la planta de la fábrica. Varias máquinas se escuchaban funcionando, y observé personas trabajando que no se sorprendieron de verme pasar, pues es común el hecho que la fábrica sea visitada por personas “ajenas a la empresa”. Todo era por demás extraño. Allí estaba, debiendo atravesar la planta de una fábrica en funcionamiento para ir al cine a disfrutar de una buena película. Lo extraño no era la fábrica, pues no era la primera vez que me encontraba en una. De hecho, trabajo en una de ellas, aunque no como obrero sino como administrativo. Inevitable notar la similitud entre ambas. Tampoco era extraño, por razones más obvias aún, el acto de ir al cine. Lo que le daba al momento una atmósfera y una sensación particular, era que el cine y la fábrica, dos ámbitos absolutamente separados y desligados en mi vida cotidiana, coincidían en espacio y tiempo. Fui el primero en llegar a la sala, y ni bien me siento recibo un cordial saludo junto con un programa que no difería de los que son entregados en los cines de la calle Corrientes o de los centros comerciales. En él figuraba lo que se proyectaría durante el ciclo, y dos o tres publicidades de comercios de la zona.

Se demoró la proyección por problemas técnicos, ya que estaban tratando de adaptar un cable cuya conexión a un equipo de proyección era fundamental para poder pasar la película. Pude darme cuenta, gracias a que me he visto envuelto varias veces en situaciones similares, que la tarea no era nada fácil, pero el problema era sencillo. La paciencia de los realizadores, que se estaban encargando personalmente de solucionar el problema, se agotaba a medida que pasaban los minutos. Por fin, después de cuarenta y ya casi al límite de la tolerancia tanto de los realizadores como del público, el cable quedó fijo en su lugar y la función pudo comenzar.

La película abordaba el problema del éxodo de los habitantes de un pueblo del sur de nuestro país debido la falta de trabajo causada por el cierre de una mina de hierro, y las *estrategias de supervivencia de los que se quedaron*. No se mencionaron las causas del cierre de la mina, pero para el público que conoce mínimamente la realidad de la Argentina de los últimos diez años, aquello no presentó problema alguno de interpretación. De todas formas, los pormenores y detalles del cierre de la mina se

comentaron durante el debate posterior, debate característico de todas las proyecciones de este tipo de cine documental, y que se enciende ni bien terminan de pasar los créditos.

El debate giró en torno a las consecuencias de la política económica del gobierno de Carlos Menem (1989-1999): las privatizaciones fraudulentas, el consecuente crecimiento exponencial de la desocupación, la destrucción de la economía nacional, etc. Ante una pregunta del público a los realizadores sobre los objetivos de la película, éstos respondieron lo siguiente:

La película por sí sola no sirve, es un granito de arena para que estos temas no se pierdan, para que quede un registro de lo que fue el avance del neoliberalismo en la Argentina. (...) Son temas que la gente del pueblo tiene presentes. Ellos tienen conciencia de la situación en la que están, eso se ve en los relatos, se ve en el pueblo... barrios enteros abandonados, comercios que se fundieron, y bueno, la gente que se queda está tratando de sobrevivir.

Lo que queremos remarcar aquí es la temática de la película en relación con el contexto en el cual se exhibe: se trata de una película acerca de una fábrica cerrada y las consecuencias que el cierre produjo (*el éxodo de un pueblo entero y las estrategias de supervivencia de los que se quedaron*), proyectada en una fábrica bajo control de los trabajadores. Desde el punto de vista de los realizadores, esta relación entre temática de las películas y contexto de exhibición se encuentra en función de *colectivizar las experiencias de lucha*. Es significativo para nosotros, además, la presencia de los realizadores en estas instancias de consumo. En este sentido, un segundo ejemplo podría ser el siguiente: En el contexto de un festival cultural realizado en beneficio de una panificadora tomada en Villa Adelina, localidad del Conurbano Bonaerense, se proyectó la película “Matanza” que plasma la historia de la lucha del MTD³¹ de la Matanza. “*El circuito se arma solo*”, comenta uno de los realizadores al momento de entrevistarlo.

En una asamblea ven la película, les gusta, nos llaman, y vamos. Acá también, alguien de acá le gustó y se le ocurrió invitarnos a pasarla, y bueno, acá estamos, felices de que nos llamen. El circuito se va armando solo, entra en el poder de ser propiedad de la gente. Desde el 19 y 20, para el documental cambió la cosa, para el arte, para las fábricas tomadas.

Este ejemplo nos es útil también para marcar otro tipo de relaciones: las que se dan entre los realizadores documentales y los movimientos políticos. En este sentido, nos preguntamos qué implicancias tiene la presencia de los realizadores en las instancias

de consumo en estos espacios. Antes de responder a estas preguntas, prestemos atención a casos que se nos presentaron en otros contextos.

Las asambleas barriales

Desde que las asambleas barriales comenzaron a “tomar”³² espacios públicos en desuso para desarrollar allí sus encuentros, una de las tantas actividades que comenzaron a organizarse fue la proyección de películas cinematográficas. Muchas veces los títulos anunciados incluían películas de ficción que desde hace tiempo ya no pueden verse en los cines; otras veces, los títulos anunciados eran *documentales sociales* o *políticos*. En tal caso, la convocatoria llamaba, como en nuestro caso anterior, al *video – debate*, es decir a ver cine y a debatir sobre lo visto en la película.

La particularidad del caso que presentamos a continuación es que se trata de la proyección de una película documental que reflejaba el proceso que llevó a la toma del predio dentro del cual la misma asamblea estaba funcionando. En este *estreno* del documental sucedió que, aunque el documental fue muy bien recibido, los miembros de la asamblea no ahorraron “críticas” al ver la forma en que se encontraban representados. La película mostraba todo el proceso de la ocupación del predio por parte de los vecinos, predio en donde funciona la asamblea y en el cual se estaba proyectando la película.

Ni bien comenzó a correr el documental, una de las realizadoras anuncia: “*este trabajo lo hicimos con la idea de que dispare el debate*”.

La película comienza con una entrevista a un *asambleísta*, y la gente reacciona ante su aparición chiflando, aplaudiendo y gritando su nombre, y así con todos los que van entrando en escena (se escuchan también algunos abucheos ante la aparición de un miembro de la asamblea poco apreciado). Termina el documental, y la misma que había hecho el primer anuncio y que oficiaba de portavoz del grupo de realizadores, comenta: “*La idea fue hacer este trabajo con ustedes y para ustedes, y bueno, ver si se puede debatir sobre lo que se vio. Que les pareció?*” Luego de un breve silencio, la primera intervención: “*Es muy corto, faltan muchas cosas!*”, sentencia un hombre del público y miembro de la asamblea. Sin embargo, no supo o no quiso identificar qué es lo que faltaba. Otros y otras opinaban también que era corto, pero no se llegaba a darle forma a un argumento coherente que expusiera las razones del porqué la duración del

documental no les era satisfactoria. Hasta que alguien, desde la fila del fondo, exclamó: “*no muestran las discusiones internas, las discusiones políticas. El documental es muy benévolo, hace énfasis sólo en los logros de la asamblea*”.

Esto dispara un debate acerca de *desde dónde* se estaba filmando el documental, y *de quién era la mirada*, si de *estudiantes universitarios*, o de *gente que participó activamente del proceso siendo parte de la lucha*. La versión que se impuso fue la de que fue realizado por los mismos protagonistas de la lucha, pues el grupo de realizadores trabajó *formando parte* de la asamblea. Tanto los realizadores como la gente de la asamblea, según las conclusiones del debate, *estaban comprometidos en la misma lucha*. También se habló de los medios de comunicación: el logro del documental sería mostrar lo que en los medios no tiene cabida. “*Los medios filman la destrucción, como por ejemplo ven la toma de un lugar como usurpación de la propiedad privada, pero no muestran que a partir de eso se construye. No muestran ni nunca mostraron lo que se construyó, lo que se está construyendo. Sólo muestran destrucción.*”

Lo interesante a tener en cuenta aquí es para nosotros el hecho de las “críticas” al documental, hecho que estaría reflejando la posibilidad de impugnación de lo visto en la película por parte de los propios protagonistas del documental. Por otro lado, en comparación con el caso anterior, se hacen palpables las razones por las cuales los realizadores se hacen presentes. Según las conclusiones del debate, habían realizado el documental *siendo parte de la asamblea*. Si bien aparentemente para este caso la pregunta que nos planteábamos anteriormente –qué implicancias tiene la presencia de los realizadores- parece encontrar una respuesta, no nos apresuremos. Si los documentalistas *formaban parte de la asamblea*, es coherente que participen de la proyección. Pero esta afirmación es sólo aplicable al presente caso, y no nos ayuda a encontrar una explicación satisfactoria para el resto de las situaciones. Observemos un tercer ejemplo, para luego realizar una análisis conjunto de los casos presentados.

Los “piqueteros”

Este caso se nos presenta como una curiosidad, como una contradicción. Estamos tratando con aquél cine que llevó el nombre de “*piquetero*”, pero no hemos tenido oportunidad de presenciar una proyección en un espacio definido en tanto “el”

espacio de los “piqueteros”, tal como podemos definir un espacio para las asambleas o para los obreros de las fábricas recuperadas. Tanto “asambleístas” como obreros son plausibles de ser categorizados espacialmente: la mayoría de las asambleas había ocupado espacios físicos públicos en desuso o abandonados, para desarrollar allí sus actividades; por otra parte, son “barriales”, con lo cual la identificación espacial en este caso remite al barrio que une a los vecinos en asamblea. Los obreros se identifican a través de la fábrica, un espacio físico y social claramente delimitado. Ahora bien, ¿cuál es el espacio físico que asociamos con el “piquetero”? El primero que se nos viene a la mente es el de la calle o la ruta que cortan. Sin embargo, el “piquete” es un espacio construido al momento de ocuparlo, y un espacio que se diluye cuando el corte llega a su fin. Aún cuando alguna localización fuera repetidamente utilizada para los cortes, como lo es el Puente Pueyrredón para el Caso de Buenos Aires o la ruta 3 en La Matanza, el puente sigue siendo un puente y la ruta una ruta, independientemente de si está bloqueado al paso o no, y por quién. Es en este sentido en que no hemos podido presenciar instancias de consumo en los espacios “piqueteros”.

Sin embargo, hemos presenciado instancias de consumo en fábricas, asambleas barriales y otros espacios en donde “piqueteros” estuvieron presentes, pues se proyectaban películas que focalizaban en la “temática piquetera”. Lo importante a destacar es que en esas instancias no se definían en tanto “piqueteros”, sino en tanto miembros de algún movimiento que los nucleaba, como el MTD o el Polo Obrero.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, podemos decir que lo que más se destacó en estos casos fueron las preocupaciones por las condiciones de visibilización de las luchas políticas que llevan adelante estos movimientos. Tal como para el caso de la asamblea presentado anteriormente en el cual se debatió sobre la posición de la *mirada* reflejada en el documental o la aseveración de que los medios filman la *destrucción*, para el caso que nos toca aquí, estas preocupaciones sobre las condiciones de la visibilización de la acción política se hacen presentes, por ejemplo, de la siguiente manera. En un debate organizado por representantes del MTD y medios de comunicación alternativos llevado a cabo en las instalaciones de la UBA, y con la participación de formaciones de realizadores, se abordó específicamente esta temática. Es decir, “*la construcción de la imagen del piquetero por parte de los medios*”. La conclusión del debate fue que la organización de los piquetes no puede evitar que la policía sea la primera fuente para los periodistas y “movileros” de la televisión que se presentan para cubrir los cortes de ruta. “*La primer fuente es siempre la policía,*

imaginate las versiones que llegan luego a la televisión, al noticiero. No tienen nada que ver con la realidad". En otra oportunidad, en un evento organizado por una formación de realizadores, se presentó un libro escrito y editado por el Movimiento de Trabajadores Desocupados de La Matanza, titulado "De la culpa a la Autogestión". El compilador del libro afirmaba: "*¿a quién le podíamos pedir que contara nuestra historia, a Clarín? No le vamos a pedir al enemigo que cuente nuestra historia*".

Con esto queremos señalar que las preocupaciones por la visibilización de las luchas por parte de los movimientos políticos ocupa un lugar destacado en sus estrategias de acción.

Como veremos más adelante, estas estrategias de visibilización como las hemos llamado, sumadas y articuladas a las estrategias de consagración de los realizadores documentales, funcionaron como fundamento de la alianza entre ambos grupos. A continuación, exploraremos esta cuestión a través del análisis de los tres casos presentados en este capítulo.

CAPÍTULO IV

Documentalistas y movimientos políticos. Un complejo entrelazamiento de fuerzas

La producción artesanal del cine como forma de ruptura con las industrias culturales

El análisis de los tres casos relatados en el capítulo anterior (fábricas – asambleas – “piqueteros”) nos permite construir cierta imagen de cómo se produce y circula este tipo de cine. Lejos se encuentra de las formas industriales de producción cinematográfica o del tipo de producción que observamos en las industrias culturales en general. Más cercanos a métodos artesanales, los mismos realizadores se encargan de la producción y de la distribución, siendo también generalmente protagonistas del consumo, instancias que en los procesos industriales de producción están claramente separadas entre distintos agentes. Observemos cómo en el caso de la panificadora tomada la película había llegado allí por canales que no responden a la lógica de la producción industrial de mercancías. Por otro lado, en el campo de las industrias culturales, productores y consumidores rara vez se encuentran en el mismo espacio y en el mismo momento como observamos a lo largo de los casos analizados.

En este sentido, en el *documental político*, el productor, que siempre es una formación y no un realizador o director individualizable como responsable de la película, controla todas las fases del proceso de trabajo. Recordemos en este punto los análisis de Williams sobre la “producción individual” y la “producción en grupo” mencionados anteriormente. La “producción individual” o aquella producción en donde el productor es individualizable, respondía a una lógica artesanal de producción, y la “producción en grupo” respondía a una lógica industrial de producción. Nuestro propio caso se nos presentaba como una tercera forma: la producción artesanal en grupo (formaciones). El productor en este caso controla también los medios de producción, y se hace presente en el consumo, co-determinando la forma en que ese producto es consumido, tal como reflejan las distintas intervenciones de los realizadores en el momento de la proyección. En cuanto a la circulación de las películas es de notar que no existen intermediarios. Recordemos que en el caso de la panificadora de Villa Adelina,

a los realizadores *los llamaron* a proyectar la película, y ellos, “felices” fueron a proyectarla. ¿Qué implica todo esto? Implica, a nuestro juicio, una ruptura con las formas tradicionales de hacer cine, con las formas industriales de producción – circulación y consumo, rupturas que son posibles debido a una alianza entre los productores culturales y los movimientos políticos. Observemos que una película sobre el MTD de La Matanza se está proyectando en una panificadora tomada de Villa Adelina, y allí llega por medio de canales no tradicionales, no “oficiales”. Es decir, a través de un circuito que de ninguna manera puede denominarse como industrial o comercial. Desde el proceso de trabajo de realización de la película, hasta las formas en que llega a los lugares de consumo, y el consumo mismo, es decir todo el proceso de producción de los documentales, se realiza de una forma que se acerca más a los métodos de producción artesanales que a las formas de producción de las industrias culturales. El hecho de que los mismos realizadores se encarguen, en referencia al primer caso, de las operaciones técnicas de la proyección, es revelador en ese sentido.

Una cuestión central a destacar es que en este tipo de proyecciones no se persigue como objetivo primordial el rédito económico en forma de ganancia por la “venta” de la película o el cobro del “derecho al espectáculo”, sino que más bien se busca recaudar fondos para cubrir los gastos de producción de las películas (viajes, compra de cinta, etc.), y también para cubrir los gastos de la generación de copias y demás cuestiones que atañen a los recursos necesarios para que una película de este tipo pueda circular y consumirse³³. En contraposición, en el cine industrial o comercial, “la producción que proporciona beneficios no sólo es una cuestión del número de compradores, sino también –y en algunas artes esto es determinante- una cuestión de costos reales de producción” (Williams 1994). Estos costos están determinados no sólo por el tipo de tecnología que debe ser utilizada para la producción industrial, sino por el tipo de producción que la industria capitalista exige: alta división del trabajo, altas inversiones de capital, producción en serie, etc. Basta observar las categorías de los premios “Oscar” y las listas de las mega producciones de “Hollywood” para probarlo. Las exigencias de grandes inversiones en tecnología y dinero para el cine industrial, y no hace falta hacer sólo referencia al cine Hollywood, son ejemplos de los evidentes mecanismos de control de acceso a los medios de producción culturales.

Aún siendo la producción sin una marcada división del trabajo, de bajo costo y de tipo artesanal, estos grupos de realizadores de *cine político* lograron romper con la mediatización de los agentes de las industrias culturales e instaurar sus producciones en

un público relativamente considerable, ampliando la cantidad de consumidores y los espacios de producción y consumo. Aunque el público del *documental político* es reducido en comparación con el público del cine industrial, al romper con la división industrial del trabajo de las industrias culturales, al manifestarse políticamente en contra de las instituciones del campo cinematográfico, y al no identificarse con las formas de producción industriales y comerciales, e incluso al rechazarlas, nos preguntamos si este proceso de producción de documentales no estaría constituyéndose en una contra-hegemonía.

Para Williams, la hegemonía reside en que “constituye todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida: nuestros sentidos y dosis de energía, las percepciones definidas que tenemos de nosotros mismos y de nuestro mundo. Es un vívido sistema de significados y valores fundamentales y constitutivos que en la medida en que son experimentados como prácticas, parecen confirmarse recíprocamente.” (2000:131). Sin embargo, dice Williams, la hegemonía nunca es total y absoluta. Una hegemonía debe ser constantemente renovada, recreada, definida, pues es constantemente resistida de formas más o menos directas, conscientes o inconscientes. Uno de los conceptos centrales de este autor para explicar el funcionamiento de una hegemonía es el de “mecanismo de autoidentificación”. Con la finalidad de ejercer su control, el proceso hegemónico debe garantizar la permanente autoidentificación con las formas y significados que produce. Se trata de los significados naturalizados en nuestros comportamientos, en nuestras prácticas, en nuestros valores, aspiraciones y creencias, y que por lo mismo contribuimos a reproducir.

Aunque la gran mayoría no puede pagar siquiera la entrada al cine, para aquellos que sí podemos hacerlo, nos es “natural” que, para ir ver una buena película, llamemos a un par de amigos, compremos nuestra entrada, nos comportemos como espectadores, y nos es “natural” que para luego intercambiar ideas, percepciones y pareceres sobre lo visto, debamos tomarnos un tiempito a la salida del cine. Algunos charlando a la salida en la puerta, otros yendo a cenar luego de la función. Sin embargo, no nos es “natural” ver cine en una plaza, en una fábrica, ver a los “piqueteros” en la pantalla, y tampoco nos es “natural” que los mismos que se ven en la pantalla estén sentados como público debatiendo lo visto y representado en la película, teniendo a su vez la posibilidad de impugnarlo, de discutirlo, y por lo mismo, de modificarlo y determinar el curso de la producción de los significados al rededor de todo el proceso de producción. En este

punto estamos queriendo decir producción ya no de simples videos documentales, sino de significaciones que, si no escapan al control de la hegemonía, pueden transformarse en contra hegemónicas desde el mismo momento que comienzan con la ruptura y el rechazo de las formas tradicionales tanto de “hacer política” como de “producir obras culturales”.

“Ir al cine” en este contexto ya significa otra cosa: significa ir a un espacio que tradicionalmente es ajeno al espacio del cine, y algunas veces pagar una entrada que, o es donada, o sirve para financiar los costos de la organización. Significa también debatir sobre lo visto, e implica una participación activa de todos los protagonistas del consumo. Pero lo fundamental, y esto es lo que nos hace creer que las personificaciones del productor y el consumidor comienzan a diluirse, es que coinciden tanto productores como consumidores en un espacio que además está construido políticamente. Es una fábrica bajo control de los trabajadores, una plaza ocupada por una protesta, una sede de un organismo de derechos humanos, o una asamblea barrial. El “arte” ocupa lugares y espacios construidos políticamente, siendo parte constitutiva de esa construcción política desde el momento en que está inmersa en un proceso de producción de significaciones que no se identifican con las formas hegemónicas. Nos preguntamos entonces, si desde ese mismo punto, desde ese mismo rechazo a la identificación con las formas hegemónicas por parte de todos los protagonistas del proceso, no se estará construyendo, en definitiva, una contra hegemonía.

Estrategias de visibilización y estrategias de consagración: La instauration de una alianza

En síntesis, a través del análisis de las formas de producción, circulación y consumo de este tipo de cine pudimos determinar que (a) no existen instancias institucionalizadas de consagración para las obras, y en consecuencia para los productores de las mismas; (b) ante la ausencia de estas instancias, los realizadores se vieron en la posición de tener que “trabajar” en la búsqueda y la construcción de su propio público; (c) a través de ello, los cineastas se relacionaron con los más variados movimientos políticos (asambleas barriales, fábricas recuperadas, “piqueteros”) que se transformaron, efectivamente, en el primer público para los documentales.

A nuestro juicio, esto fue posible debido al hecho de que se instauró una alianza entre los productores culturales y los agentes de los movimientos políticos. Esta alianza permitió la generación de instancias que, aunque no institucionalizadas, pudieron funcionar como espacios de consagración para los productores y para sus obras. Pero también posibilitó, al ofrecer un circuito para las películas, que el documental jugara un considerable papel en la visibilización de las luchas políticas de los movimientos antes mencionados.

Ahora bien, ¿cómo sucede esto? ¿Cómo es que la alianza se instaura? Para responder a esta pregunta tomaremos como ejemplo el caso de las relaciones entre “piqueteros” y documentalistas. Una de las estrategias políticas del llamado “piquete” o corte de ruta, es a nuestro juicio la de atraer a los medios de comunicación, visibilizar el conflicto y presionar de esa forma al gobierno para que ponga en funcionamiento los mecanismos del Estado para hacer efectivas las demandas. En este sentido, Bourdieu diría que uno de los factores fundamentales de las luchas políticas actuales consiste en la capacidad de imponer ciertos principios de visión del mundo. Si bien esto no es suficiente para definir qué se entiende por “lucha política”, lo que queremos rescatar aquí es que en estas luchas, la televisión tiene un papel determinante. “Para que alcancen su plena eficacia, hay que producir, cada vez más, manifestaciones para la televisión” (2000: 29). Es decir, una lucha, una reivindicación política de cualquier tipo, debe ser visible socialmente para que sea eficaz; y quienes garantizan esa cuota de visibilidad hoy en día son los denominados medios masivos de comunicación. Mediante la amplificación, propagación y reproducción de las reivindicaciones, movilizaciones o cualquier tipo de manifestación u acción, los medios de comunicación otorgan existencia social y política a todo grupo que encuentre la forma de captar su atención. Si bien esta estrategia resulta efectiva en muchos casos, los agentes que la llevan adelante no poseen el control sobre la representación producida (en este caso por los medios) sobre ellos mismos. Recordemos aquí las palabras de los miembros del MTD respecto de la policía como fuente de los periodistas, o las reflexiones volcadas en nuestro caso de las asambleas respecto de que los medios filmaban únicamente la *destrucción*.

En esta línea cabría mencionar que los piqueteros (así como asambleístas u obreros) no poseen los medios de producción necesarios para hacer visible su lucha de la forma técnica que lo hace la televisión. Es decir propagando, reproduciendo y amplificando la lucha a escalas inigualables por cualquier otro medio, e incluso en el mismo instante del corte o de la manifestación. Los piqueteros (asambleístas, obreros,

etc.) no sólo no controlan las representaciones producidas por los medios masivos de los cuales dependen para visibilizar su lucha, sino que además no pueden producirlas por sí mismos de acuerdo a la estrategia política que eligieron al momento de cortar una ruta. Se encuentran ante una contradicción prácticamente irreparable: dependen de los medios para hacerse visibles, una de las condiciones fundamentales de las luchas políticas actuales, pero no controlan la forma en que esa visibilización es producida. Con esto queremos señalar que las cuestiones referidas a la visibilización de las luchas ocupan un lugar destacado en las estrategias de estos movimientos políticos. El interés por tener acceso a las formas y los medios de producción de visibilidad, estrechamente ligado a la construcción de una identidad social y política, está fuertemente presente y determina muchas veces el curso de acción de los movimientos.

Como veremos, esta “estrategia de visibilización”, articulada con lo que podríamos llamar las “estrategias de consagración” de los documentalistas en tanto productores culturales, hacen posible la alianza entre ambos, e imprimen su dinámica al proceso. Pero para completar el análisis, veamos primero cuál es la lógica por detrás de estas “estrategias de consagración” de los realizadores documentales. Si bien algo ya adelantamos en el capítulo I, lo que queremos recuperar aquí es que, al ser los realizadores recién ingresantes al campo, se ven en la posición de tener que construir y buscar un público que consuma las obras que producen. En términos estrictamente bourdeanos, estamos haciendo referencia al hecho de construir cierto capital simbólico o capital de consagración (el capital específico de los campos de producción cultural), capital que “consiste en hacerse un nombre, un nombre conocido y reconocido” (1997b:224). Lo fundamental en este sentido es que la obra vaya al encuentro de “su” público y que sea reconocida, valorada, es decir, consumida. Al encontrarse estos realizadores en una posición marginal hacia el interior del campo, y al no contar con instancias formales de consagración, tal como existen en el cine comercial o industrial, ni con agentes especializados en consagrar las obras (intermediarios, representantes, productores cinematográficos, etc.) los mismos realizadores deben tomar en sus manos la construcción, la búsqueda de un público y de espacios de consumo en donde la obra sea reconocida, y así constituirse en productores culturales merecedores del nombre “documentalista” o “cineasta”.

A nuestro entender son éstas las condiciones que permiten que la alianza entre los productores culturales, y los agentes de los movimientos políticos (piqueteros asambleístas, obreros, etc.) pueda realizarse de forma efectiva. En el proceso que lleva a

la relación entre estos grupos, la búsqueda de consagración de los documentalistas se traduce en búsqueda de visibilización por parte de los movimientos políticos, confluyendo así ambas estrategias en un mismo proceso cultural / político. Los piqueteros, assembleístas y obreros se “benefician” del documental desde el momento en que pueden incidir en la construcción de sus propias representaciones, dimensión fundamental de su estrategia política que no pueden cubrir a través de los medios de comunicación. Recordemos el caso de la asamblea en donde se “criticaba” al documental por el hecho de ser *corto* y *benévolo*, pues *no reflejaba las discusiones internas* como un ejemplo de la posibilidad de incidir en la producción por parte de los movimientos políticos.

Los productores del documental, entonces, se “benefician” de este primer público, justamente porque para definirse en tanto productores, una de las condiciones fundamentales es que cuenten con un público que consuma sus producciones. Los documentalistas, por su parte, al producir las películas y al hacerlas circular, aportan a la visibilidad de la lucha de los movimientos políticos. Manifestándose como *parte* de esa lucha y permitiendo que los mismos *sujetos filmados* sean protagonistas del proceso de producción –pues las películas se filman en el corte, durante la toma, durante la manifestación en las calles- el *documental político* no sólo encuentra espacios para producir, sino que encuentra también a su primer público: los mismos *sujetos filmados*. Al “estar allí”, en el piquete, en la fábrica, en la asamblea, pero sobre todo en el momento de la represión, filmando, y luego haciendo circular las películas, un proceso que implica gastos de energía, recursos y tiempo, es decir implica un “trabajo”, los realizadores y todos los protagonistas del proceso de producción – circulación – consumo de los documentales crearon las condiciones para que se instaure una alianza entre los que normalmente se denominan los productores (los realizadores y sus formaciones) y los consumidores (piqueteros, assembleístas, obreros, estudiantes, etc.). Esta alianza hace a estos últimos protagonistas del proceso de producción cultural, y a los realizadores, protagonistas de las luchas políticas. Y este proceso de producción cultural, por sus mismas condiciones, por las características de la alianza entre sus protagonistas, es a su vez un proceso político. Se genera no sólo en espacios politizados, sino que se instaure a partir de una alianza de tipo político. Una alianza entre realizadores y agentes de movimientos políticos que se “benefician” de las producciones documentales, desde el mismo momento en que aportan a la visibilización de las luchas políticas en las cuales éstos agentes se definen como “piqueteros”, “assembleístas”,

“obreros de fábricas recuperadas”, etc. En síntesis, a partir de esta alianza, los realizadores pudieron encontrar y construir sus propias instancias de consagración, y los movimientos políticos pudieron construir instancias alternativas de visibilización para sus luchas.

A partir de aquí ya podemos dejar de lado la fórmula de la “apropiación” planteada en la hipótesis. Es decir, los agentes ya no se apropian de las representaciones del documental o las utilizan según unos supuestos intereses, sino que participan de la producción de las representaciones, de los sentidos y significados que esta práctica cultural / política conlleva.

Ahora bien, es necesario que clarifiquemos un poco más estas cuestiones. Cuando decimos de los piqueteros y los demás movimientos políticos se “benefician” de las representaciones producidas por el documental, lo decimos únicamente a los efectos de exponer en forma gráfica lo que queremos argumentar. Estrictamente hablando, no se trata de “beneficios”, de “intereses” o de “apropiaciones”. Creemos que estamos tratando con estrategias políticas que únicamente cobran existencia efectiva a través de alianzas y conflictos entre grupos que se disputan, desigualmente, las formas y los medios para imponer aquellas “formas de ver el mundo” de las cuales habla Bourdieu. O, si lo preferimos traducir en otros términos, se trata de la lucha por las representaciones que construyen y producen la existencia social de los grupos en conflicto en el transcurso de la lucha misma. Estamos hablando de aquello que Raymond Williams (2000) llamaría un “complejo entrelazamiento de fuerzas” que hacen a la vida, al devenir de toda cultura. En este sentido, el proceso que lleva a la transformación del cine documental (y sólo a un tipo de cine y no a otro) en herramienta de lucha política, está determinado por las estrategias de los realizadores que (más allá de sus voluntades o acciones políticas manifiestas) se dirigen hacia su propia constitución como productores, y por las estrategias de los movimientos políticos que están en función de lograr la mayor y “mejor” visibilización posible de las luchas que llevan adelante.

Una alianza reafirmada constantemente.

Ahora bien, esta alianza es -diremos por ahora- algo “frágil”. Mas allá de que estemos tratando con lo que Williams (op. cit.) caracterizaría como movimientos “emergentes”, es decir aquellos “nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente”, queremos hacer énfasis en el hecho de que son formas que se expresan como no oficiales y “no dominantes”, y que, según Williams, esto hace que se presenten de manera variable y lábil. Ya lo adelanta el autor al analizar las formaciones alternativas y de oposición: se trata de grupos informales, de duración relativamente breve, atravesados por complejas rupturas y fusiones internas. Creemos que esto es así, para el caso de las formaciones de documentalistas, debido a que no existen instancias institucionalizadas de consagración, tal como adelantamos anteriormente. La alianza que permitió la creación de un público para la consagración de las obras, debe ser entonces periódicamente reactualizada, para que pueda seguir funcionando como mecanismo de consagración para los productores culturales. Trataremos de dar cuenta de ello a continuación.

El año 2002 comienza para los realizadores de *documental político* con dos producciones en video en las cuales se incluyen *cortometrajes* producidos por aquellas formaciones que filmaron la represión de diciembre de 2001. En la contratapa de uno de los videos se puede leer lo siguiente:

Por un nuevo cine, un nuevo país. Una mirada distinta sobre la REBELIÓN POPULAR que terminó con el gobierno de DE LA RUA. Mas de 15 camarógrafos independientes, (...) muchos de ellos realizadores de largometrajes, se unen en este material colectivo que brinda una mirada distinta a la que se vio en los medios de comunicación comerciales.

El segundo video, puesto en circulación en marzo de 2002 ya plasma no sólo el “cacerolazo” sino una gran cantidad de acciones y manifestaciones políticas de *los sectores populares en lucha*. Algunos de los títulos incluidos en este video fueron:

- *Escrache a multimedios Clarín – Canal 13 y a Radio 10 (Hadad).*
- *Asamblea nacional de Trabajadores ocupados y desocupados (16 y 17 de febrero de 2002).*
- *Corte de ruta a Hiper Jumbo en Quilmes.*
- *Movilización del Bloque Piquetero a Plaza de Mayo y cacerolazo.*
- *Bloqueo al Polo petroquímico de Dock Sud (11 al 15 de febrero de 2002).*
- *Corte ruta 3 Km 33 Matanza.*

Es significativo cómo a través de los títulos de los *cortometrajes* se intenta plasmar la vinculación estrecha entre la película, “los hechos” y sus protagonistas. En cada fábrica, en cada asamblea barrial, y en cada centro cultural que se exhibían estos videos, esto era repetidamente enfatizado. También era reafirmado constantemente, por parte de los documentalistas, el hecho de haber estado *junto* a las luchas populares, a los piqueteros, a los asambleístas y los obreros. Además, cuestiones como las mencionadas anteriormente referidas a los medios de comunicación, salían a la luz en cada debate. En cada instancia de consumo, se hacía enfática referencia al hecho de que las películas habían sido producidas no sólo en el *mismo contexto de la lucha* sino que habían sido realizadas por los mismos protagonistas de los cortes de ruta, de las tomas y de las ocupaciones. La relación documentalistas – piqueteros (asambleístas / obreros, etc.), es decir la relación productor cultural – movimiento político, se reactualizaba y se reafirmaba en cada instancia de consumo: “*nosotros*, [los realizadores de estas películas], *somos parte de la lucha, somos piqueteros*”.

En el capítulo siguiente intentaremos explorar qué significa la presencia de esta sistemática reafirmación. Para ello, analizaremos más en detalle dos instancias de consumo de documentales, pues hasta aquí pudimos recién identificar a los grupos protagonistas del proceso que analizamos, a los grupos en conflicto y a los grupos aliados. Un próximo paso entonces, será dilucidar qué significados, que nuevas prácticas se están generando con esta forma de producir cine y de consumirlo.

CAPÍTULO V

El consumo de cine político como instancia ritualizada

Antes de abordar el análisis en los términos propuestos, creemos necesario aclarar qué estamos entendiendo por el concepto “consumo”. Recordemos que en tanto producto cultural, el documental puede ser considerado como un bien de consumo, por lo cual es posible analizarlo desde las perspectivas de las teorías del consumo en antropología. En este sentido, García Canclini (1999) nos ofrece los siguientes cinco “modelos” que resumen diversas perspectivas para el análisis:

1. El consumo como lugar de reproducción de la fuerza de trabajo.
2. Como el lugar donde las clases y los grupos compiten por la apropiación del producto social.
3. Como un lugar de diferenciación social.
4. Como sistema de integración y comunicación.
5. Como el escenario de la objetivación de los deseos.
6. Como proceso ritual.

En cuanto al último modelo, tomado de Douglas e Isherwood, el ritual estaría garantizando la continuidad del orden social. A través de los rituales, dice Canclini, “la sociedad selecciona y fija, mediante acuerdos colectivos, los significados que la regulan”. Los rituales, explica el autor citando Douglas e Isherwood, “sirven para mantener el curso de los significados y hacer explícitas las definiciones públicas de lo que el consenso general juzga valioso. Pero los rituales más eficaces utilizan objetos materiales para establecer los sentidos y las prácticas que los preservan. (...) Por esto ellos [Douglas e Isherwood según Canclini] definen a los bienes como ‘accesorios rituales’ y al consumo como ‘un proceso ritual cuya función primaria consiste en darle sentido al rudimentario flujo de los acontecimientos’”. (op. cit.: 40)

En esta línea, una de las características del consumo de los productos culturales es para Canclini la siguiente: los productos culturales o bienes simbólicos, como todos

los bienes, tienen un valor de uso y un valor de cambio, pero en ellos predomina el valor simbólico. Esta característica, sumada a la autonomía que poseen los productos culturales “en relación con el resto de la producción, exigida por la dinámica propia de sus procesos de generación y consumo” (op. cit.:42), justificaría su análisis separado de otro tipo de productos, bienes o mercancías.

Tendremos presente esta definición, aunque no abordaremos nuestro análisis partiendo desde las teorías del consumo, sino desde las teorías del ritual en antropología. De esta manera estaremos en condiciones de integrar dos modelos que Canclini presenta aparentemente como separados³⁴: el que plantea al consumo como sistema de integración y comunicación, y el modelo que lo plantea como proceso ritual. Partir desde el ritual y no desde el consumo, nos permite también dejar en claro que no necesariamente todo consumo (de documentales, pero implícitamente todo consumo) es o se presenta ritualizado, aspecto que parecería estar insinuado en el modelo 6. Nos permitirá también mostrar que los rituales no sólo producen integración; también pueden expresar el conflicto.

Recordemos que el punto de partida de nuestra tesis fue la crisis argentina de fines de 2001, situación que podría asemejarse a aquella que llevó a la presidencia de Alfonsín a su prematuro a fines de los 80. En este sentido, la crisis que puso fin al gobierno radical de 1989, “haya sido definida como crisis política o crisis económica, lo que nos interesa remarcar es que (...) existió una ‘sensación’ generalizada de crisis, de interrupción de la normalidad política y económica, de desorden, que atravesó a todos los estratos sociales y que estuvo presente en los discursos y en las prácticas del cotidiano” (Boivín y Rosato, 1998). Del mismo modo, los discursos y las prácticas que la crisis de fines del 2001 movilizó, reflejaban que la sociedad toda debía tomar en sus manos la iniciativa para revertir la situación; se comenzaron a visibilizar entonces las estrategias en este sentido: los clubes del trueque, las fábricas tomadas, las asambleas barriales y los proyectos cooperativos de los movimientos de desocupados, etc., comenzaron a mostrarse como “salidas” a la preocupante situación del país. La textil Brukman se ocupó el mismo 19 de diciembre y las asambleas barriales comienzan a surgir en todos los puntos de la Ciudad de Buenos Aires. Los célebres cánticos *piquete y cacerola, la lucha es una sola y que se vayan todos* reflejaban la sensación de que no podía esperarse la solución a la crisis por parte de los gobernantes. Pasadas las semanas, y a veces sólo unos cuantos días, eran pocas las asambleas barriales que no organizaban comedores comunitarios para los “vecinos” más necesitados.

Como dijimos, inmediatamente después de los enfrentamientos en Plaza de Mayo, y en consonancia con lo dicho anteriormente, aquellos grupos de realizadores que se encontraban registrando la represión deciden nuclearse en dos formaciones nuevas para darle mayor fuerza a lo que venían realizando ya desde mediados de la década del noventa aproximadamente. Los videos documentales comenzaron entonces a proyectarse en centros culturales, universidades, en las asambleas barriales, en las fábricas tomadas, etc. No volveremos sobre esta cuestión, pues quedó explícita en el capítulo I. La trajimos a cuenta para hacer notar que se trata de un momento ideal - hablando en términos estrictamente Durkheimianos- para el surgimiento del ritual.

En su obra “Las formas elementales de la vida religiosa”, Durkheim afirmaba que en épocas de “crisis” la actividad colectiva se acelera. Se acelera la interacción entre los individuos y se desarrolla de esa forma una “mentalidad colectiva fuerte”. Más allá del desfasaje terminológico que hace que conceptos como “mentalidad colectiva” nos suenen hoy un poco extraños, la idea de que existen momentos de la vida social en que la interacción se hace más intensa y momentos en la en los cuales la interacción se hace más laxa, es una idea interesante para indagar en su utilidad contemporánea. Los momentos de crisis son en términos de Durkheim también momentos de creatividad, de creación y recreación de representaciones sociales que se materializan en nuevos ideales y objetivos colectivos. Cuando estos momentos llegan a su fin, y la interacción no es tan intensa y la vida colectiva decae, las ideas pasarían al plano del recuerdo, de la memoria. Es entonces el turno del ritual, que reaviva y vuelve a materializar las ideas, objetivos y representaciones generadas y creadas en esos momentos de intensa vida colectiva. El ritual reproduce las condiciones iniciales de la acción común, de asamblea y de interacción acelerada. En este sentido, los rituales no tienen por qué ser instancias religiosas o sagradas, aunque se analicen en los mismos términos. La prioridad está acá puesta en la acción, la acción conjunta de los hombres en asamblea.

Los sentimientos sociales, carentes de símbolos, sólo podrían tener una existencia precaria. Muy fuertes mientras los hombres están reunidos y se influyen recíprocamente, estos sentimientos no subsisten, cuando la asamblea ha dado fin, más que en forma de recuerdos que, si se los abandona a sí mismos, van empalideciendo progresivamente; pues, como el grupo en tales momentos ya no es algo presente y actuante, los temperamentos individuales entran necesariamente en una pendiente de bajada. (...) Pero si los movimientos por medio de las cuales han quedado expresados consiguen inscribirse en cosas duraderas, también ellos se hacen duraderos (1992: 216)

El problema en este punto es que Durkheim no nos permite avanzar, pues el individuo se diluye en la colectividad, es absorbido por ella y se pierde todo punto de anclaje en las acciones de los individuos.

En cambio, los análisis de los rituales que nos ofrecen tanto Víctor Turner (1981) como Edmund Leach (1976) nos permiten avanzar en este sentido. Si para Turner (op.cit), “el ritual es una periódica reafirmación de los términos en los cuales el hombre de una particular cultura debe interactuar”³⁵, una periódica reafirmación de este tipo observada³⁶ a través de cierta cantidad de eventos que presentan la misma estructura formal, podría estar indicando, en principio, que se trata de instancias ritualizadas. Para Leach (op.cit), el ritual “sirve para manifestar el estatus del individuo en cuanto persona social en el sistema estructural en que se encuentra en el momento actual”. Estas dos concepciones acerca del ritual orientaron nuestro análisis. Las ampliaremos a medida que avancemos en la indagación de los casos.

El hecho que nos llamó la atención y nos llevó a la pregunta por la ritualización de las instancias de consumo de los documentales fue la presencia reiterada de aquella sistemática reafirmación de las condiciones en las cuales habían sido producidas las películas; habían sido realizadas por documentalistas que, a juicio de ellos, formaban *parte de la lucha obrera*. Por lo tanto, las películas habrían sido filmadas por los mismos *protagonistas* de estas luchas, y por lo mismo, habrían surgido de ellas.

Para indagar más detalladamente en la característica ritual de los eventos de consumo de documentales, describiremos a continuación la estructura formal que éstos presentan, para luego analizar dos casos en los cuales prestaremos atención a la acción y la interacción entre los participantes. Estos eventos presentan en su mayoría la misma estructura básica. Podemos marcar tres momentos bien diferenciados en los cuales pueden dividirse: (a) la presentación de la película, que generalmente es llevada a cabo por los realizadores, los organizadores del evento, o por ambos; (b) la proyección propiamente dicha del documental, y (c) el “debate” sobre lo visto en la película, con la intervención de los realizadores y los protagonistas de los hechos o las historias plasmadas en ella. En ocasiones, se construye un panel de oradores y el debate se organiza algo más formalmente. En lo que sigue, analizaremos dos casos de consumo de documentales teniendo en cuenta que se trata de casos representativos de una diversidad de instancias del mismo tipo que tuvimos oportunidad de presenciar a lo largo de un año. En este sentido, estamos cumpliendo con la primera condición para analizar un evento en tanto instancia ritualizada: que se presente no como un fenómeno o evento

aislado, sino que forme parte de una serie de situaciones repetidas y formalmente similares. A continuación exploraremos entonces algunas instancias de consumo, para tratar de abordar el análisis propuesto.

Obreras y documentalistas.

En mayo de 2003, varias formaciones de realizadores documentales y *trabajadores de la cultura*, decidieron organizar un festival artístico en una plaza de Buenos Aires. No se trataba de cualquier plaza, sino de aquella en la cual estaban acampando las trabajadoras de la textil *recuperada* Brukman, quienes habían sido desalojadas 40 días atrás por la policía. En apoyo a la protesta, al *acampe*, se armó “*Arte y Confección, La semana Cultural por Brukman, como una forma de continuar la lucha por la recuperación de la fábrica*”. La elección del día 27 para la apertura de dicho festival no fue azarosa; se cumplían 27 años de la desaparición del *cinéasta político* Raymundo Gleyzer, uno de los referentes principales de los documentalistas. Si bien el programa de *la semana* reflejaba que se podrían presenciar manifestaciones artísticas de las más diversas, el cine ocupaba el centro de la escena.

El mismo 27, el primer día del festival, el evento central fue la proyección de “Raimundo”, una película realizada en homenaje al desaparecido cineasta. El largometraje reflejaba el recorrido profesional y la historia personal del *militante y realizador*, rescatando su vocación por el cine y su compromiso con la lucha obrera. Como en casi la mayoría de las proyecciones en estos contextos, participaron, como público y como oradores, los realizadores de la película y los “protagonistas” de las historias y los hechos plasmados en ella. En otras ocasiones por nosotros presenciadas, supongamos en una fábrica en la cual se proyectaba una película que versaba sobre la toma de un edificio por parte de una asamblea barrial, se organizaba un “debate” sobre lo visto, con la participación de los asambleístas. Si la película hubiera tratado sobre los cortes de la ruta 3 en La Matanza, varios miembros del MTD se hubieran hecho presentes. Pero en este caso, la película no reflejaba hechos ocurridos actualmente, sino en el pasado, durante la década del 70, por lo cual habría sido difícil reunir a sus protagonistas directos. La dificultad práctica en el armado del panel de oradores fue entonces “solucionada” de manera particular. El panel estuvo construido de tal forma,

que podían distinguirse grupos de oradores representativos, es decir que adoptaron el rol de los protagonistas de la película. Por el lado de *los obreros en lucha*, intervinieron las trabajadoras desalojadas de Brukman. Dos cineastas políticos de los años 70 encarnaron las experiencias de los años de Gleyzer, al acercar al público varias anécdotas y experiencias que vivieron junto a él. Cineastas “jóvenes”, entre ellos los autores de la película proyectada, asumieron el rol de los realizadores del *nuevo cine político*, quienes constantemente “agradecieron” a las obreras de Brukman y a los cineastas de los años 70 presentes, por ser fuente de inspiración, “*motor de fuerza y de lucha.*”

Él [Gleyzer] está presente y está presente en cada lucha, y cada vez que agarramos la cámara y nos ponemos a editar, todo, está presente, como estuvo en toda la película, si no, no hubiera salido así. A través de sus imágenes, de sus fotos, él estaba presente, en los textos, en las reflexiones.

Este tipo de intervenciones marcaron casi toda la fase del “debate”. En la presentación de la película, uno de los organizadores de esta *Semana Cultural*, un cineasta y *trabajador de la cultura*, dejó bien en claro que los artistas y obreros estaban siendo víctima del mismo sistema que no los deja producir:

Hay 4 millones de desocupados, entonces acá, en Zanón, todas las fábricas ocupadas mostraron una nueva idea del trabajo que es la del trabajo sin patrón, sin burgués. Entonces esa idea es, me parece, nosotros hicimos esta idea también diciendo libertad total al arte. Hay un problema con los artistas que no pueden producir, porque vos para hacer arte necesitás tener ciertas condiciones, tenés que recibir una educación, tener una alimentación, ¿no?. Y tener acceso a cierta literatura, que hay que comprarla, que hay que ir a la librería, y un montón de cosas a la cual la mayoría no tenemos acceso, y mucha gente no tiene acceso, es decir que el arte no tiene viabilidad. Plantear la idea de libertad total del arte, quiere decir libertad total para trabajar, para garantizarse la reproducción, para garantizarse una educación. Entonces los artistas, que van a venir muchos esta semana, hay mas de 50 artistas plásticos, muchos cineastas, muchas personalidades, etc., me parece que esta idea de la libertad total del arte, solamente se planteó, en estos últimos años, en una lucha obrera. (...) Vamos a la semana cultural, hagamos un evento bueno, hagamos un evento grande, participemos, digo, es una idea inclusiva, (...) ya desmitificamos la idea de que los artistas... nosotros estuvimos acá comiendo gases, no te puedo explicar como, las tres veces.

La unidad entre movimiento obrero y artistas (entre ellos obviamente incluidos los cineastas) se pone claramente en evidencia con estos dichos del presentador del festival. Con la última frase, que hace referencia al desalojo y a las distintas protestas

por el mismo que fueron reprimidas por la policía, se hace contundente alusión al hecho de que tanto documentalistas como obreros son *parte de la misma lucha*.

Por el lado de las obreras, esta idea de la unidad entre cineastas y trabajadores también estuvo presente: luego de la proyección de la película, la primera oradora fue una obrera de Brukman. “*Si Raimundo hubiera estado acá (...) hubiese estado en los momentos de la represión, en los momentos de los desalojos, seguramente estaría vagando aquí entre las carpas, filmando lo que estamos viviendo nosotros ahora.*”

Hay ritos, dice Durkheim, que consisten “exclusivamente en recordar el pasado y, de alguna manera, en reactualizarlo por medio de una verdadera representación dramática” (1992: 346). Pero lo que a Durkheim se le escapaba era que, como afirma Leach (1976), lo que se está poniendo en juego al recordar el pasado, es la justificación de actitudes y acciones del presente. Creemos que aquí se está poniendo en juego, por un lado, la legitimidad de los documentalistas al filmar películas sobre las obreras. Por otro lado, las condiciones de la relación entre obreros y documentalistas. Pero lo fundamental es a nuestro juicio que se está al mismo tiempo construyendo la “necesidad” de que la relación obreros – cineastas se mantenga en el tiempo. En cuanto a los documentalistas, para mantener su público. En cuanto a las obreras, para contar con una instancia de visibilización de su lucha. Se trata entonces, como afirmara Turner, de una periódica reafirmación de los términos en los cuales se debe interactuar.

Para avanzar un poco más en el análisis, retomemos a Leach (1976), quien considera que todo comportamiento humano presenta dos aspectos: un aspecto técnico y un aspecto expresivo. Este aspecto expresivo está asociado al ritual. El concepto de ritual, puesto en estos términos, remite entonces a un componente de toda acción humana. Evitando la conclusión extrema de esta afirmación que nos conduciría a afirmar que, si todo comportamiento humano presenta un aspecto expresivo, entonces todo comportamiento humano es ritual, afirmamos que en determinadas ocasiones, este último aspecto del comportamiento toma preponderancia frente al aspecto técnico. A estas ocasiones, las denominamos instancias ritualizadas. La técnica, afirma Leach, “tiene consecuencias materiales económicas que son cuantificables y predecibles; por otra parte, el ritual es una exposición simbólica que ‘dice’ algo sobre los individuos que participan en la acción.” (Op. cit: 34). El sacrificio entre los Kachín, para poner un ejemplo de la sociedad estudiada por este autor, “es un procedimiento para sacrificar el ganado y distribuir la carne (...). Pero desde el punto de vista del observador existe una gran cantidad de cosas que participan en el sacrificio y que es absolutamente irrelevante

en lo que respecta a la matanza, la cocina y el reparto de alimentos. Este otro aspecto es el que tiene significación simbólica” (Op. cit: 35); es decir, significación ritual.

La concepción de Stanley Tambiah (1985) acerca de los rituales nos es también de utilidad para ampliar el análisis. Este autor considera al ritual como un “sistema de comunicación simbólica construido culturalmente, constituido por patrones y secuencias ordenadas de palabras y actos expresados muchas veces por múltiples medios”³⁷ y que además presentan, en diversos grados, las características de formalidad, rigidez, estereotipación, condensación y redundancia.

Ahora bien, por un lado nos preguntamos siguiendo a Leach , ¿cuál es, para nuestro caso, ese otro aspecto que tiene significación simbólica y que dice o comunica algo sobre los individuos que participan en la acción? Por otro lado, en función de la propuesta de Tambiah, ¿qué patrones y qué múltiples³⁸ medios de expresión encontramos?

El sentido más pragmático del festival, manifestado por los propios organizadores, fue el de “*coordinar un encuentro entre trabajadores, artistas e intelectuales para demostrar que las trabajadoras de Brukman no están solas en su pelea por la recuperación de sus fuentes de trabajo*”. A juicio de los participantes, tal cuestión quedó demostrada. Fue evidente y visible que la *plaza del acampe* se había poblado de obras de teatro, de exposiciones de fotos, de muestras de artistas plásticos y de proyecciones de cine político. Pero la forma y las condiciones a través de las cuales esto fue “demostrado”, es decir la forma y las condiciones a través de las cuales se comunicó que las trabajadoras de Brukman *no estaban solas*, fue una forma expresiva, ritual; y es éste aspecto el que se tornó preponderante.

Al momento de ver la película, ésta funcionó casi como una excusa para reunirse y pronunciarse sobre una cuestión fundamental: la unión entre obreros y cineastas. El debate anunciado no se trató de un verdadero debate (en el sentido de discutir o intercambiar ideas sobre lo visto en la película), sino de repetidas exposiciones sobre las mismas cuestiones: el hecho de que *Brukman es de los trabajadores*, el compromiso de los cineastas con las luchas obreras, la importancia histórica de estas luchas, el rol que le cabe a los cineastas en ellas, y por último qué es ser un militante y un trabajador, aspectos que unirían en una identidad común tanto a obreros como a cineastas. El hecho de que se haya montado una sala de proyecciones en el contexto de una plaza ocupada por las obreras de Brukman es significativo. De esta forma también se está reafirmando la solidaridad, la relación de comunión entre los obreros en lucha y los documentalistas.

Que los documentalistas se consideren *trabajadores de la cultura* no es sino otra forma que adopta esta (re)afirmación. Como vemos, esta forma expresiva que adopta la alianza entre documentalistas y movimientos políticos no sólo se manifiesta verbalmente. El hecho de que la primera en intervenir luego de la proyección de la película fuera una obrera de Brukman también es significativo. El orden de los oradores pareció ser homólogo a la organización temporal de los hechos en la película y a la importancia asignada a los grupos representados en ella: obreros y cineastas. Primero los obreros, luego los cineastas del 70, después los realizadores del documental, y nuevamente los obreros, a cargo del cierre: *“Quería agradecer a la vieja generación de cineastas y a la nueva, a la nueva porque está trabajando a full por todas las luchas que estamos llevando en este momento la clase obrera, los desocupados, los ocupados en lucha (...) Así que agradezco a todos, especialmente a Facundo, el primer militante que ese acercó las rejas de Brukman.”*

Ambos grupos se ponderaban mutuamente como llevando adelante las intervenciones decisivas en “la lucha”. La importancia y el rol de los documentalistas en la lucha de los trabajadores eran ponderados por las obreras de Brukman, y el rol de los obreros era ponderado por los cineastas. Luego de la proyección, una de las oradoras obreras, afirmaba lo siguiente:

Bueno, con respecto a la película, no la terminé de ver, si la primera vez que la vi, fuerte, como dijo Estela, nos hace recordar cada momento, no es cierto, de cada desalojo, de la represión que tuvimos el 19 de abril, me equivoqué, el 21, si, ¿es fuerte, no? Pero bueno, creo que en base a esto, estos hechos han pasado a través de la historia en la clase obrera, si bien hoy se repiten, no es cierto, nos demuestran que tenemos que seguir adelante y tenemos algo pendiente y que se lo debemos al pueblo entero, no es cierto, entonces con esto me parece, a través de esta película me parece que nos están señalando los caminos correctos a seguir, y que no hay que bajar los brazos.

Por su parte, uno de los cineastas de *la vieja generación* declaraba:

Creo que no podemos abandonar nunca la lucha, y no podemos dejar de ser lo que fuimos siempre. Compañeros de trabajo y de rutas de los que realmente hacen la vida y hacen a la vida grande, que son los obreros, que son los compañeros que están trabajando, que son los que se entregan realmente su esfuerzo, su vida y su salud. Simplemente nosotros somos los que podemos acompañar, y quizá reflejar y dejar para la historia reflejado todo lo que pasó y lo que pasa actualmente. Y creo que es esa humildad la que de algún modo nos tiene que significar algo. Ser parte de un pueblo que lucha, de un pueblo que tiene que encontrar su camino y su luz en la lucha cotidiana y en el esfuerzo de todos.

Creemos que este tipo de manifestaciones referidas a la idea fundamental de la unión entre obreros y documentalistas que fueron observadas en el marco de una diversidad de instancias de consumo de documentales, así como la estructura misma de los eventos, los espacios utilizados, la organización y disposición de los oradores en los “debates”, y también la participación activa tanto de documentalistas como de obreros, asambleístas o piqueteros en estas instancias, y también el contenido y la forma de sus intervenciones, pueden leerse en tanto manifestaciones ritualizadas de las relaciones entre ambos grupos: documentalistas y movimientos políticos. Además, la repetición y la redundancia de un mismo mensaje expresado a través de múltiples medios verbales y no verbales -por ejemplo la película, la elección del espacio para la realización del festival- en un evento que está incluido en una secuencia de casos estructuralmente homólogos, nos permite afirmar que este tipo de instancias de consumo de documentales se nos presentan como instancias ritualizadas. Aquí “el ritual” estaría produciendo la integración de los grupos que participan en él: los documentalistas y los obreros.

Ahora bien, el análisis que realiza Leach (1976), se dirige a refutar la idea de que los rituales únicamente producen integración o armonía. Si bien este autor no niega que existan rituales integradores, el énfasis está puesto en el ritual y en el mito en tanto un lenguaje de signos “en términos de los cuales se manifiestan los alegatos a los derechos y al estatus. Pero es un lenguaje de discusión, no de armonía.” (1976: 300). Rechazando la clásica concepción que concibe al ritual y al mito como entidades conceptualmente distintas siendo el primero una dramatización del segundo, Leach afirma que uno es la contrapartida del otro. El mito, según Leach, implica ritual y el ritual implica mito. La distinción radicaría en que el mito “dice” en palabras lo mismo que el ritual en acciones. Un mito es un relato, una historia. Como tal, intentaremos leer, justamente, los relatos que los documentalistas construyen sobre Raimundo Gleyzer -un *militante y realizador de cine político* desaparecido por la dictadura militar en 1976- de los cuales la película proyectada en el caso expuesto anteriormente sería un buen ejemplo.

En el siguiente apartado trataremos de dar cuenta, para el caso de los documentalistas, de aquél lenguaje de signos a través del cual se mantiene la controversia social. El mito estaría expresando ciertas relaciones, no entre movimientos políticos y documentalistas como en nuestro caso anterior, sino entre los propios documentalistas. Presentaremos el caso, y a continuación indagaremos en el tipo de conflictos que se estarían expresando.

Raimundo Gleyzer, mito de origen.

Exactamente un año antes del festival por Brukman, una formación de realizadores documentales instauró públicamente y con apoyo de una gran cantidad de formaciones culturales de todo el país que adhirieron a la convocatoria, el “*Día del Documentalista*”. El evento fue realizado en la sede de Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora, y organizado y convocado por una formación de realizadores que rechaza todo lo que tenga que ver con el *documental político* o con el *cine urgente o cine piquetero*. En consecuencia, intenta diferenciarse marcadamente de aquellos que dicen utilizar el cine documental *como herramienta de lucha política*. Si bien afirman estar utilizando el cine como *herramienta de transformación social*, esa transformación social no implicaría actividad política alguna. Sin embargo, tal como aquellos que se dedican al *documental político*, estas formaciones manifiestan estar *comprometidos con las luchas sociales, comprometidos con la realidad que se vive, mostrando y denunciando las injusticias*. (ver Cap. I)

Lo que queremos rescatar aquí es que estos realizadores también reivindican a Gleyzer. A tal punto, que instauraron el “*Día del Documentalista*” en su honor. Sin embargo, sus versiones acerca de Gleyzer son levemente distintas. No mucho, pero lo suficiente como para que unos ponderen ciertos detalles de la historia, de las características personales del realizador desaparecido o de su cine, que otros dejan de lado. Por ejemplo: aquellos que se dedican al *documental político*, sostienen Gleyzer realizaba lo que se denomina *contra - información*. Para los *documentalistas sociales*, aquellos que instauraron el *Día del Documentalista*, no es que exista la versión contraria, aquella que diría “Gleyzer no hizo *contra - información*”. Simplemente no se presta atención al hecho.

El mito, en la versión de Leach, “no es un relato sagrado guardado por un tabú”. Un mito es una historia en la cual “la verdad o falsedad del relato es bastante irrelevante; el relato existe y se preserva con objeto de justificar las actitudes y acciones del presente” (Op. cit.:108). La versión de los *documentalistas sociales* no niega el hecho de que Gleyzer hiciera *cine político*, pero tampoco lo proclama contundentemente. Es sabido que Gleyzer trabajó para la televisión. Sin embargo, no

tuvimos oportunidad de escuchar alguna versión, algún relato por parte de los *documentalistas políticos* que hiciera referencia a este hecho. Recordemos que estos últimos afirman estar realizando *contra – información*, especialmente al impugnar las imágenes que transmite la televisión. En cambio, las películas que se pasaron de Gleyzer en la instauración del *Día del Documentalista*, habían sido películas producidas para la televisión, específicamente para un noticiero. Estas pequeñas omisiones hacen que las historias sobre Gleyzer sean diferentes, aunque no contradictorias. Ninguna de las versiones excluye ni pretende excluir a la otra. “La clase de mito de que nos ocupamos ahora tal vez pueda describirse mejor como un lenguaje en que se mantiene la controversia social (...) Debe ser así, pues todo grupo social que ha de persistir como grupo debe al mismo tiempo poner el énfasis en su diferencia de otros grupos iguales. (Leach, op. cit.: 108).

Una pregunta adecuada en este punto sería ¿qué conflictos se están manifestando a través de este lenguaje? El verdadero interés en este sentido, no radica en si Gleyzer realmente hizo o no *contra – información* o si es o no *político* su cine, etc. Siguiendo a Leach, afirmamos que se trata de luchas por el status social de los grupos. Recordemos aquí que para Leach el mito y el ritual sirven para “manifestar el estatus del individuo en cuanto persona social en el sistema estructural en que se encuentra en el momento actual”. Y esta manifestación es, para Leach, una fuente constante de disputas. Esto concuerda con el análisis realizado en el capítulo I en el cual, siguiendo a Bourdieu, afirmábamos que ambos grupos se relacionan conflictivamente a través de las luchas por las posiciones hacia el interior del campo documental. Allí pudimos determinar que los *documentalistas políticos* comenzaron a poner en cuestión las posiciones de los *documentalistas sociales* al instaurar sus producciones en un público cada vez más amplio. Un cine que se consideraba como marginal, el *cine piquetero*, el *cine urgente*, tomó mayor protagonismo a partir del 19 y 20 de diciembre de 2001, y una gran variedad de documentales comenzó a circular en los más diversos espacios como las asambleas barriales, las fábricas recuperadas, y los movimientos “piqueteros”, siendo consumido por una gran cantidad de público en estos mismos espacios. Asimismo, sus realizadores comenzaron a reivindicar a la generación de cineastas de los años 70, relacionando al cine con la actividad política y con la transformación social. Crearon de esta forma su “mito de origen”, vinculándose a través de él a la tradición cinematográfica de aquellos años. Ante tal protagonismo de un cine documental que se consideraba “marginal”, otros grupos del mismo tipo -es decir que pertenecen en

términos de Leach al mismo sistema, o en términos de Bourdieu al mismo campo- pero que buscaron mantener su diferenciación, comenzaron a reafirmar su propia versión de la historia, su propia legitimidad y razón de ser. En definitiva, su propia fuente de reconocimiento.

A primera vista, ambos casos analizados -el caso de *La semana Cultural por Brukman* y el caso del *Día del Documentalista*- parecerían inconexos entre sí. Sin embargo, no olvidemos que “cuando intentamos interpretar celebraciones rituales tendemos a olvidar que acontecimientos que están separados por un intervalo considerable de tiempo [o también separados espacialmente] pueden formar parte del mismo mensaje” (Leach, 1978: 37). Para nuestro caso, se trata de un mensaje, o mejor dicho de diversos mensajes en el contexto de un mismo lenguaje, a través del cual se produce, conflictivamente, el reconocimiento social y la legitimación de las prácticas de los documentalistas.

Al relacionarse con los movimientos piqueteros, con las asambleas barriales y con los obreros de las llamadas fábricas recuperadas, y a través de una alianza con ellos, los *documentalistas políticos* pudieron construir instancias de consagración para sus obras, es decir pudieron construir su propia fuente de reconocimiento. Desde este mismo punto, entraron en conflicto con otros grupos del mismo tipo, es decir otras formaciones de realizadores que, ante el “ascenso” de las formaciones de *documental político*, buscaron -en oposición a estas últimas- reafirmar sus fuentes de legitimación y reconocimiento. Lo particular del caso, es que este conflicto se expresa en forma ritual y mítica. Y esto es posible ya que -parafraseando a Leach- ambos tipos de formaciones forman parte de un mismo sistema. En consecuencia, tienen que poder comunicarse unos con otros sobre el estatus (pretendido o efectivamente reconocido) hacia el interior de ese sistema; y de hecho lo hacen en el lenguaje de la acción ritual y el mito. Vemos entonces que aquellas instancias ritualizadas que producían armonía entre documentalistas y movimientos políticos, se nos presentan como contrapartida de aquellas instancias que expresaban el conflicto entre las distintas formaciones de realizadores.

Hemos indagado aquí únicamente en ciertos aspectos de los rituales y hemos tratado de aproximar un análisis de dichos aspectos a nuestro caso particular. Cabe aclarar que todavía no podemos afirmar, aunque tampoco es nuestra intención, que aquellas relaciones entre las formaciones de documentalistas que mencionábamos a propósito del “mito” de Gleyzer o las instancias de consumo de los documentales, se

presenten como verdaderos rituales en el sentido más tradicional del término. Creemos, esto sí, que se trata de instancias en donde el comportamiento se presenta fuertemente ritualizado. Por otro lado, los límites de qué es un ritual y cuándo deja de serlo se nos presentan bastante difusos aún apoyándonos en la bibliografía más específica.

Sin embargo, abordar el análisis de las instancias de consumo utilizando el concepto de ritual, nos permitió explorar aún con mayor especificidad el tipo de relaciones que se establecieron entre los documentalistas y los agentes de los movimientos políticos a lo largo del proceso que estamos analizando.

El análisis de estas instancias ritualizadas de consumo nos permitió también determinar que el *video documental político* no sólo es un producto para el consumo, sino además un medio de producción de sentido, de representaciones. Es decir, un medio de producción cultural. En estas instancias, no sólo se pone en juego la producción y reproducción de la alianza (ver caso Brukman), sino que además la alianza se encuentra representada, significada a través de múltiples medios. Se la presenta además como condición necesaria y determinante para el desarrollo -y por qué no el éxito- de la lucha de los *trabajadores obreros* y de los *trabajadores de la cultura*. Es por ello que no sólo estamos tratando con un proceso cultural, sino también político.

CONCLUSIONES

En la presente tesis hemos tratado de explorar ciertas dimensiones de los procesos de producción cultural y los procesos políticos. El análisis de la transformación del cine en *herramienta de lucha política* nos ha llevado a indagar, por un lado, en la lógica de la producción de reconocimiento social a través de lo que mencionábamos respecto de las estrategias de consagración y las estrategias de visibilización. Por otro lado, nos condujo a explorar aspectos de las luchas políticas que se enmarcan en lo que podríamos llamar la política no-profesional, es decir aquella en la que los partidos, las elecciones y las instituciones del Estado están ausentes.

El punto de partida de nuestra tesis fue la “crisis” argentina de fines del año 2001, específicamente los acontecimientos del 19 y 20 de diciembre, momento a partir del cual la idea de los realizadores documentales de utilizar el cine como *herramienta política* comenzó a tomar –a nuestro juicio- mayor sustancia. Pero de ninguna manera se trató de un hecho aislado. No olvidemos que las actividades políticas de una diversidad de agentes comenzó a tomar mayor protagonismo y mayor fuerza: surgieron las asambleas barriales, se visibilizaron las fábricas recuperadas como una alternativa legítima al “cierre”, y los movimientos “piqueteros” comenzaron a tomar mayor “identidad”; a través de los medios -y también a través su presencia en las movilizaciones populares que convocaban a un amplio abanico de sectores sociales- comenzaron a perfilarse sus líderes, y sus actividades y objetivos se hicieron explícitos. El fervor de estas movilizaciones fue sentido a tal punto, que la sensación de que *el pueblo había volteado a un presidente* se apoderó de todos sus protagonistas. Los cánticos incansablemente repetidos “*piquete y cacerola, la lucha es una sola*” reflejaban aquella unidad sentida, y que habría sido causa de la renuncia del presidente Fernando De la Rúa.

Ahora bien, es en este contexto en el cual se enmarca el proceso de transformación del cine en *herramienta de lucha política*. Los documentalistas que habían producido películas acerca de las movilizaciones y que tenían en su haber otras tantas que reflejaban en imágenes las actividades, las “historias” y los objetivos de *los sectores en lucha*, comenzaron a construir una alianza con ellos, sentando así las bases para que el documental se transforme efectivamente en *herramienta política*.

Recordemos que esta alianza estuvo determinada por un lado por las “estrategias de consagración” de los productores culturales, y por otro lado por las “estrategias de visibilización” de los movimientos políticos. La búsqueda de consagración por parte de los documentalistas, es decir la búsqueda de un público que reconozca y consuma sus obras, que las valore, se traduce en búsqueda de visibilidad cuando observamos el proceso del lado de los movimientos políticos. De allí los fundamentos de dicha alianza. Al producir películas, los documentalistas “aportan” a la visibilidad de las luchas de los movimientos políticos. Al consumirlas, los agentes de los movimientos políticos “aportan” a la constitución de los documentalistas en productores culturales. Por ello decimos que se trata de un proceso en el cual se articula la producción cultural y la política.

Si bien en la hipótesis planteábamos que esto se daba a través de la “apropiación” de las representaciones del documental por parte de los movimientos políticos, una apropiación que estaba en función de sus propios intereses, estamos en este punto en condiciones de afirmar que se trata en rigor de un proceso en el cual ambas dimensiones no pueden separarse. La idea de “apropiación” implica cierta separación de un supuesto contexto o situación original. En este sentido, estaríamos hablando por un lado de los “intereses” de los documentalistas al producir las películas, o del “sentido” que le dan a sus obras, y por otro lado de las “apropiaciones” que otros agentes -en este caso los movimientos políticos- realizan de ellas. Aunque no negamos que esta sea una lectura válida para nuestro caso, al observar el proceso en su totalidad debemos tener presente que se trata de un “complejo entrelazamiento de fuerzas” y estrategias políticas que fueron tomando forma a medida que sus distintos protagonistas se relacionaban entre sí.

A su vez, el problema de investigación puede ahora plantearse en otros términos. Si bien no quita que podamos seguir planteando, apropiándonos del punto de vista de los documentalistas, que analizamos la transformación del documental en *herramienta de lucha política*, la indagación en la producción y el consumo de los documentales nos indicó que, en función de la lógica de los campos de producción cultural (aspecto analizado en el capítulo I) se trata de la transformación de los realizadores documentalistas en productores culturales. Es decir, éstos agentes lograron, a partir de una posición marginal dentro del campo, construir sus propias fuentes de legitimidad y reconocimiento al mismo tiempo que ampliaban el público para sus obras y construían nuevos espacios para la producción y el consumo. Lo característico de este proceso es

que implicó una alianza con los “consumidores” de las obras culturales. Y esta alianza estuvo determinada por la construcción de reconocimiento social. Para los documentalistas, este reconocimiento se expresa en términos de su consagración como productores culturales. Para los movimientos políticos, en términos de la visibilización de sus luchas y la construcción de una identidad política en tanto piqueteros, asambleístas u obreros de fábricas recuperadas. Si bien éstos recurren a los medios de comunicación para producir la visibilidad de sus luchas, el control sobre dicha producción se les escapa, tal como vimos en el capítulo 4. La alianza con los realizadores les permite entonces acceder a un cierto control sobre las representaciones producidas sobre ellos mismos. Entonces, ya no se trata de “apropiaciones” de acuerdo a “intereses” propios, sino que la construcción de visibilidad forma parte constitutiva del mismo proceso que lleva a los documentalistas a transformarse en productores culturales. Y por ello mismo, este último proceso es, a su vez, el que lleva al documental a transformarse en *herramienta de lucha política*. Se trata, en definitiva de un proceso que observa tres dimensiones: 1. la transformación del realizador de la película en productor cultural, dimensión que pone en juego las estrategias de consagración mencionadas, 2. Una alianza entre los movimientos políticos y los productores culturales, y 3. la transformación del video-documental en tanto obra realizada para su consumo, en medio de producción cultural.

En síntesis, a partir de la alianza, es decir a partir de la transformación del documental en *herramienta política*, los documentalistas cuentan con espacios en donde sus obras son valoradas y reconocidas, y los agentes de los movimientos políticos cuentan con instancias alternativas para la visibilización de sus luchas, un aspecto fundamental de las prácticas políticas actuales. Pero estas relaciones deben ser constantemente reactualizadas y “puestas en juego” de forma sistemática; de allí que las instancias de consumo por ejemplo, se presenten fuertemente ritualizadas.

Pero todo esto de ninguna manera sucede sin generar conflicto. Lo genera hacia el interior del campo documental, pues los *documentalistas políticos*, al construir instancias efectivas de consagración, pusieron en cuestión las posiciones de los *documentalistas sociales*. De allí que podamos decir que el campo documental se ha visto modificado hacia su interior.

Por otra parte, el conflicto con el Estado está también presente desde el momento en que se rechazan las formas tradicionales de producción cultural, por ejemplo las financiadas por el Estado a través de sus instituciones, o las dirigidas al

mercado de consumo. El posicionamiento político de los documentalistas en contra de los medios masivos de comunicación, vistos éstos como vehículos de las representaciones “oficiales”, es también significativo en este sentido. Esto último, sumado la alianza entre productores culturales y movimientos políticos, nos llevó a plantear la pregunta por el carácter contra-hegemónico de este proceso, interrogante que tratamos en el capítulo 3. Sin pretender dar una respuesta acabada en el sentido de si se trata o no de un proceso de tales características, podemos estar seguros de que el documental se transforma en *herramienta de lucha política* en el marco de un complejo entrelazamiento de fuerzas que imprime al proceso la propia dinámica de los grupos protagonistas: productores culturales, movimientos políticos, medios de comunicación.

Se trata, en definitiva, de una lucha por las representaciones sociales, una lucha por la construcción de identidad social y política. Esta lucha implica tanto alianzas como procesos de diferenciación entre los grupos protagonistas, e implica también que la política no sólo la encontramos en los grandes “centros del poder”, en las instituciones del Estado, o en época de campañas electorales, sino también en los espacios en donde se desarrolla, además, la “vida cotidiana” de las personas: la asamblea barrial, la fábrica, el centro cultural, el barrio, la plaza.

Notas

¹La cursiva en párrafo aparte está indicando el discurso textual de nuestros interlocutores, y transcripciones literales de fuentes secundarias no bibliográficas (manifiestos, textos de divulgación, etc., producidos por los realizadores.). La cursiva sin comillas en el cuerpo del texto debe entenderse como una apropiación nuestra del discurso de nuestros interlocutores. Por otra parte, la cursiva entrecomillada en el cuerpo del texto debe interpretarse como discurso textual.

²La antropóloga Sara Dickey plantea el término ‘protagonistas’ para superar la idea de que existe una clara división entre productores y consumidores de los medios de comunicación, debiendo entenderse por protagonista en el contexto del presente trabajo, a todo agente que de forma directa o indirecta esté implicado en el proceso de producción – circulación – consumo de los documentales en cuestión.

³El término “cine” es muchas veces rechazado para hacer alusión a un producto audiovisual realizado con la tecnología y la técnica del video. Mantengo la palabra cine, evitando cualquier controversia al respecto, sólo para hacer referencia al hecho de que el video documental pertenece al campo cinematográfico. No hago referencia a sus connotaciones técnicas ni tecnológicas (la filmación en película de 35mm o 16mm por ejemplo). La palabra video, por el contrario, sí hace referencia, en este contexto, a la técnica y a la tecnología utilizada para realizar las películas y/o registros documentales. Por otra parte, mantenemos también la palabra “cine” para ser fieles al discurso de nuestros interlocutores documentalistas, que afirman estar realizando cine, independientemente de la tecnología utilizada.

⁴Existe una rica discusión alrededor del término “documental” en antropología visual, que no se dirige, como en el cine, hacia cuestiones de género, sino hacia los problemas de la recolección de datos y las limitaciones y alcances del uso de la cámara para “documentar” aspectos de la vida de una cultura o sociedad durante el trabajo de campo. Por razones de contenido y de espacio, no desarrollaré estas discusiones. Para una breve introducción en este tema ver: Friederman, 1976.

⁵Esta denominación hace referencia a un tema recurrente en este cine: el tema de los cortes de ruta y los “piqueteros”, aquellos que realizan dichos cortes.

⁶“Cine urgente” es un término que se le da a este cine, pues se dedica a filmar, supuestamente, las “urgencias” sociales (como la falta de alimento o trabajo, o el aumento de la represión) que comenzaron a manifestarse con la visibilidad de los primeros cortes de ruta o “piquetes” en todo el país, y con las jornadas del 19y20 de diciembre de 2001.

⁷La denominación de “militante” para este cine estaría funcionando como analogía con la actividad política de la militancia.

⁸Los festivales, en cine, son eventos que se extienden a lo largo de varios días, durante los cuales los realizadores presentan sus películas ante un jurado, compitiendo por un premio o reconocimiento. Participan de ellos tanto cineastas como público en general y figuras invitadas que sean afines a las actividades de los cineastas. Las películas que compiten generalmente ya pasaron por una instancia de pre – selección, por lo cual la sola participación y aceptación en un festival es signo de que la película es digna de competir por un puesto en la escala de “las buenas películas”.

⁹El foro estuvo organizado en varias comisiones en las cuales se debatieron problemáticas específicas del cine y del documental. Por ejemplo: el problema del

contexto de exhibición del documental; cuestiones relativas al *registro documental* y a la *autogestión obrera*, al *compromiso* y la *realización documental*, etc.

¹⁰En función de la reproducción del diálogo nos referimos como DS a los *documentalistas sociales* y como DP a los *documentalistas políticos*.

¹¹Se refiere a un conductor de programas televisivos.

¹²Se refiere a un programa televisivo.

¹³Los nombres de los grupos de cineastas y los nombres personales son ficticios salvo aclaración previa.

¹⁴Como si es el caso del campo educativo (por nombrar un ejemplo del campo cultural). Todo agente que pretenda ingresar al sistema escolar o universitario se enfrentará con reglas explícitamente codificadas que regulan su ingreso en el “juego”. De todas formas, ninguna regla, esté codificada o no, puede mantener el estado de cosas por sí misma. Esto sólo se puede afirmar si vemos el campo en forma sincrónica, olvidándonos de sus determinaciones históricas.

¹⁵Partido Revolucionario de los Trabajadores

¹⁶Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica.

¹⁷Universidad de Buenos Aires.

¹⁸Se refiere a talleres de realización documental que el grupo organizaba para recaudar fondos.

¹⁹El conjunto de los equipos necesarios para la edición suele llamarse en la jerga cinematográfica como la *isla de edición*. En el caso de la edición llamada *no lineal*, el equipo consta de un conjunto formado por una computadora personal (PC) que incluye software o programas específicos, y una serie de componentes y accesorios para la visualización, captación, fragmentación (corte) y “pegado” de las imágenes. Los grupos de realizadores a los cuales hacemos referencia trabajan todos con equipos que se denominan *semi-profesionales* que no responden, supuestamente, a los estándares tecnológicos requeridos por el cine industrial.

²⁰Cabe aclarar que son varias las formaciones que organizaron u organizan “talleres” de realización.

²¹La idea de *bajo presupuesto* implica la comparación con el cine industrial y sus necesidades de grandes inversiones de capital. Por otra parte, el video en sí mismo es conceptualizado como una tecnología de bajo costo.

²²El término hace referencia a las imágenes producidas ya sea por terceros o por los propios documentalistas. Los *registros*, es decir las imágenes captadas en la cinta luego de una jornada de filmación, que son imágenes en bruto sin editar, son *material* para realizar el documental. También son *material* las *imágenes de archivo* o, como en este caso, las imágenes grabadas de la televisión.

²³En la Argentina, una persona, institución o empresa se convierte en objeto de “escrache” cuando su accionar es repudiado públicamente frente a su propio domicilio o locación. Los primeros escraches en nuestro país fueron impulsados en 1996 por agrupaciones de derechos humanos. Consistían en concentraciones populares frente al domicilio de militares, políticos o empresas que habrían estado implicadas directamente en la dictadura militar de 1976. Posteriormente, los escraches fueron retomados y resignificados por diversas agrupaciones y movimientos políticos.

²⁴Aquí Williams no utiliza el concepto teórico marxista de “determinación”. Simplemente hace referencia a las “influencias” (ver 2000:139) que se dan entre formaciones e instituciones, entre las propias formaciones (ver 1994:76) o entre las formaciones y “otros” agentes y actores sociales, que deberán especificarse para cada caso.

²⁵Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales.

²⁶Referencia para este tipo de estudios son los autores: Himmelweit, Oppenheim y Vince , Blumer y Mc Quail , Halloran , Brown y Chaney , Paul Lazarsfeld y Robert Merton, (en: Lazarsfeld, Merton, Morin y otros, 1977) entre muchos otros.

²⁷Se trata de una referencia a las teorías de principios del siglo XX que relacionaban “lo cultural” a la satisfacción de las necesidades biológicas del ser humano; en este sentido la cultura era considerada como un “instrumento” para la satisfacción de dichas necesidades. En antropología, el principal exponente de éstas teorías fue B. Malinowski.

²⁸Williams no concibe que de hecho exista algo así como “producción individual”, sino que hace referencia a la forma de producción que es concebida como tal. En este sentido, el autor afirma: “Aunque sepamos que los autores trabajan en condiciones sociales y culturales determinadas, seguimos haciendo hincapié en el hecho de la producción *individual*” (2000:104) Por ello nosotros elegimos hablar mas que de “producción individual”, de “productor individualizable”.

²⁹Original en inglés, la traducción es nuestra.

³⁰Recordemos que Williams en su análisis asocia la producción grupal con las llamadas industrias culturales.

³¹Movimiento de Trabajadores Desocupados.

³²Luego de un par de meses de existencia, entre las asambleas barriales se generalizó la “toma” u ocupación de espacios públicos en desuso que se transformaron en lugares de encuentro para los vecinos y también en espacios desde donde se realizaban y organizaban las actividades políticas.

³³Esto no significa que no existan, o que los documentalistas no busquen instancias en donde conseguir cierto rédito económico a través de su actividad en tanto productores culturales.

³⁴Aunque Canclini afirma que estos modelos son complementarios, mantiene la distinción entre ellos.

³⁵Original en inglés. La traducción es nuestra.

³⁶Esta supuesta “reafirmación” pudimos “observarla” no en las situaciones de campo propiamente dichas, sino a través del análisis de nuestros registros. Por ahora, únicamente podemos decir que se manifiesta en forma verbal. La idea es indagar si toma otras formas de expresión, específicamente no verbales, para ir avanzando en el tipo de análisis propuesto.

³⁷Original en inglés, la traducción es nuestra.

³⁸Lo “múltiple” hace referencia a la presencia tanto de medios verbales como no verbales en las expresiones rituales.

Bibliografía

Asch T. & Asch P. 1995. "Film in anthropological Research". In Principles of Visual Anthropology, P. Hockings, ed. The Hague, Mouton.

Bateson, Gregory. 1998. "Arte, significado y comunicación". En: *Pasos hacia una ecología de la mente*, Lohlé – Lumen, Buenos Aires.

Boivin, M. Y A. Rosato. 1998 "Crisis, reciprocidad y dominación". En: *Publicar en Antropología y Ciencias Sociales*, año VI, N° VII.

Bourdieu, Pierre. 1990. "¿Y quién creó a los creadores?" En: *Sociología y cultura*, Grijalbo, México.

----- 1996. "Cosas dichas", Gedisa, Barcelona.

----- 1997. "Razones prácticas", Anagrama, Barcelona. [cap.3]

----- 1997b "Las reglas del Arte, Anagrama, Barcelona.

----- 2000. "Sobre la Televisión", Anagrama, Barcelona.

Clifford, James. 1999 "Prácticas espaciales: el trabajo de campo, el viaje y la disciplina de la antropología" en: *Itinerarios transculturales*. Barcelona, Gedisa..

Colombres, Adolfo. (comp.) 1985. "Cine, Antropología y Colonialismo". Ediciones del Sol. Buenos Aires.

Dickey, Sara. 1997 "La antropología y sus contribuciones a los medios de comunicación". Revista Internacional de Ciencias Sociales, UNESCO No 153 En: <http://www.unesco.org/issj/rics153/titlepage153.html>

Durkheim, E. 1985. "Lecciones de Sociología". México, Ediciones Quinto Sol. [Lección IV: "Moral Cívica. Definición de Estado"]

----- 1992. "Las formas elementales de la vida religiosa", Akal, Madrid.

Fofi, Goffredo.1974 "Amos y siervos en el cine, el caso italiano", Shapire Editor.

Friedermann, Nina. 1976 "Cine documento: una herramienta para la investigación y comunicación social". En: *Revista Colombiana de Antropología*, volumen XX.

García Canclini, Néstor. 1984. “La producción Simbólica. Teoría y método en Sociología del Arte”, S. XXI, México.

---- 1999 *El consumo cultural, una propuesta teórica*, en: Sunkel, G. (coord.) “El Consumo cultural en América Latina”, Convenio Andrés Bello, Bogotá.

Granham, Nicholas. 1994. *The Myths of Video*. En: Granham, N. “Capitalism and Communication. Global Culture and the Economics of Information”. SAGE Publications, London.

Guber, Rosana. 2001 “La etnografía. Método campo y reflexividad”, Grupo Editorial Norma, Buenos Aires.

Guarini, Carmen. 1985. *Cine antropológico: algunas reflexiones metodológicas*. En: Colombres, Adolfo (Comp.) “Cine, Antropología y Colonialismo”. Ediciones del Sol. Buenos Aires

Lazarsfeld, Merton, Morin y otros. 1977. “La Comunicación de Masas”. Colección Los fundamentos de las ciencias del hombre. Centro editor de América Latina, Buenos Aires.

Leach, E. R. 1976. “Sistemas políticos de la Alta Birmania. Estudio sobre la estructura social Kachin”. Anagrama, Barcelona.

---- 1978. *Cultura y Comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*. Siglo XXI, Madrid.

Marx, Carlos. 1974. “Prólogo a la contribución a la crítica de la Economía Política”. Buenos Aires, Cuadernos de Pasado y Presente.

Mead, Margaret. 1995 “Visual Anthropology in a Discipline of Words. In: Principles of Visual Anthropology, P. Hockings, ed. The Hague, Mouton.

Mc. Dougall, D. 1997 “The Visual in Anthropology.” En: Rethinking Visual Anthropology, Ed. M. Banks and H. Morphy, Yale Univ. Press.

Muraro, H. (compilador) 1977. “Lazarsfeld, Merton y otros: La comunicación de masas”. Centro Editor de América Latina. *Colección: Los fundamentos de las ciencias del hombre*, Buenos Aires.

Nichols, Bill. 1997 “La representación de la realidad”. Cuestiones y conceptos sobre el documental. Paidós, Barcelona.

NUAP Núcleo de Antropología da Política. 1998. “Uma antropologia da Política: Ritais, representacoes e violencia”, projeto de pesquisa, Cuadernos NuAP. NAU editora.

Rosato, A. y Balbi, F. 2003 (eds.). “Representaciones sociales y procesos políticos. Estudios desde la antropología social”. Antropofagia, Buenos Aires.

Rollwagen, Jack. 1988. "The role of anthropological theory in ethnographic filmmaking". In: *Anthropological Filmmaking*, Harwood Academic Publishers. Switzerland.

Tambiah, S. J. 1985. "A performative Approach to Ritual". En: *Culture, thought, an social action. An antropological perspective*. Harvard University Press, Massachusetts.

Turner, T. 1991. "Representing, resisting, rethinking. Historical transformations of Kayapo Culture and Anthropological Consciousness". En: *Colonial Situations, Essays on the Contextualization of Ethnographic Knowledge*. Ed. G. Stocking. History of Anthropology, vol. 7.

Turner, V. 1981. "The Drums of affliction. A Study of religious Processes among the Ndembu of Zambia". Hutchinson University Library for Africa.

Tzvi, Tal. 1998. "Del cine-guerrilla a lo 'grotético' – La representación cinematográfica del latinoamericanismo en dos films de Fernando Solanas: La Hora de los Hornos y El Viaje. Universidad de Tel Aviv.

En: www.tau.ac.il/eial/IX_1/tzvital.html

-----1999. "Cine Político y lucha cultural en Argentina y Brasil. Una visión comparativa del Cine de la Liberación y el Cinema Nouvo". Universidad de Tel Aviv. En: www.filmonline.com.ar/44/cn/cineliberacion.htm

Williams, Raymond. 1994. "Sociología de la cultura", Paidós, Barcelona.

----- 2000. "Marxismo y Literatura", Península, Barcelona.

Winkin, Yves. (1984) "La nueva comunicación", Kairós, Barcelona.