

COLECCIÓN
Aperturas

Gabriela Bustos

Audiovisuales de combate

Acerca del videoactivismo
contemporáneo



CCEBA Centro Cultural
de España
en Buenos Aires

La Crujía
ediciones

GABRIELA BUSTOS

AUDIOVISUALES DE COMBATE

Acerca del videoactivismo contemporáneo

CCEBA Centro Cultural
de España
en Buenos Aires

La Cruzía
ediciones

Bustos, Gabriela

Audiovisuales de combate : acerca del videoactivismo contemporáneo - 1a ed. - Buenos Aires : La Crujía, 2006.
176 p. ; 14x20 cm.

ISBN 987-601-018-2

1. Política-Audiovisuales. I. Título
CDD 320 : 778.53

PRIMERA EDICIÓN DICIEMBRE 2006

•
© LA CRUJÍA Ediciones

Tucumán 1999 (C1050AAM)
Ciudad Autónoma de Bs. As. - Argentina
Tel./fax: (5411) 4375-0664/0376
E-mail: editorial@lacrujialibros.com.ar
www.lacrujiaediciones.com.ar

•
© CCEBA

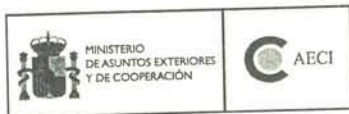
Centro Cultural de España en Buenos Aires
Florida 943 (C1005AAS)
Ciudad Autónoma de Bs. As. - Argentina
Tel.: (5411) 4312 3214/5850
E-mail: info@cceba.org.ar
www.cceba.org.ar

•
Tapa: ANA URANGA

Diseño de colección-Diagramación: SILVIA OJEDA
Corrección: JIMENA TIMOR

ISBN 10 987-601-018-2
ISBN 13 978-987-601-018-4

Hecho el depósito que marca la ley 11.723
Impreso en Argentina / Printed in Argentine



El editor se reserva todos los derechos sobre esta obra, la que no puede reproducirse total o parcialmente por ningún método gráfico, electrónico o mecánico, incluyendo los de fotocopiado, registro magnético o de almacenamiento de datos, sin su expreso consentimiento.



A la Tura, amigos y familia.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco al CCEBA por fomentar esta investigación y especialmente a Lidia Blanco por el estímulo.

A Mariano Mestman, Susana Sel, Natalia Vinelli, Ivo, Fernando Krichmar, Alejandra Guzzo, Andrés López, Pablo Boido, Carola Martínez, Pablo Espejo, Silvia Marturana, Carlos, Marcos, Myriam Angueira, Fabián Pierucci, Gabriela Jaime, Claudio Remedi y a los grupos de video activismo por el entusiasmo, las entrevistas brindadas generosamente y las consultas despejadas.

A Carlos Mangone y a mis compañeros de cátedra e investigación por la formación constante.

Índice

Fundamentación / 15

CAPÍTULO 1. Antecedentes y constitución del campo / 19

El movimiento del nuevo cine / 19

Las experiencias nacionales / 22

Birri. Cine y subdesarrollo / 22

Grupo Cine Liberación / 23

Cine de la Base / 26

Los ochenta y la transición democrática / 28

Los noventa: el menemato / 30

Conformación del campo de videoactivismo / 32

Cine y video / 32

Analógicos y digitales / 34

CAPÍTULO 2. Las experiencias actuales / 39

Emergentes / 39

Los grupos / 41

Adoquín Video / 42

Alavío / 44

Grupo de Boedo Films / 45

Contraimagen / 47

Cine Insurgente / 48

Ojo Obrero / 49

Los colectivos / 51

Indymedia Argentina / 51

Adoc (Asociación de Documentalistas) / 52

Argentina Arde / 54

Kino Nuestra Lucha / 55

Los colectivos hoy / 55

Los audiovisuales / 56

CAPÍTULO 3. Estrategias comunicacionales de los grupos / 109
El discurso político / 109
El manifiesto / 110
Modalidades de interpelación del discurso político / 111
Análisis de los manifiestos / 112
Grupo Alavío. <i>Bucear por las contradicciones</i> / 112
Grupo de Boedo Films. <i>Transformar la realidad</i> / 113
Cine insurgente. <i>Retomar las experiencias interrumpidas en el 76</i> / 115
Ojo Obrero. <i>Por la conquista del poder obrero</i> / 116
Indymedia Video. <i>La voz de los sin voz</i> / 118
Asociación de Documentalistas. <i>El cine que surge de las luchas</i> / 119
Argentina Arde. <i>Vos lo viviste, no dejes que te sigan mintiendo</i> / 122
Kino Nuestra Lucha. <i>Desde las bases</i> / 126
CAPÍTULO 4. 19 y 20. Imaginarios / 129
Piquete y cacerola, la lucha es una sola / 129
Insurgencia y creación / 134
Modalidades de representación documental / 135
¿Qué ves cuando me ves? / 138
Por un nuevo cine un nuevo país (2002) / 139
La bisagra de la historia (2002) / 142
Las Madres en la rebelión popular del 19 y 20 de 2001 (2002) / 145
Argentinazo. Comienza la Revolución (2002) / 150
El palacio y la calle (2003) / 153
CAPÍTULO 5. Consideraciones finales / 159
Continuidades y rupturas / 161
Que se vayan todos / 163
Representar la crisis / 164
Bibliografía / 167
Manifiestos / 169
Audiovisuales / 170

Fundamentación

A FINES de los años ochenta, en nuestro país, empieza a gestarse la conformación de numerosos grupos de intervención política audiovisual, que documentando la lucha de los sectores marginados por el devastador modelo neoliberal, retoman y resignifican las experiencias de *cine político militante* de los sesenta y setenta.

Esta recuperación-apropiación del pasado construye una *tradición* de orden *selectiva*. Raymond Williams, desde una visión materialista de la cultura, utiliza el concepto de tradición selectiva para referirse a: "una visión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativa dentro del proceso de definición e identificación social" (Williams, 1980).

Será necesario, entonces, abordar el cine argentino de aquel período histórico y la emergencia de los nuevos grupos de realizadores como un movimiento de continuidad y ruptura en el interior del campo cinematográfico, atendiendo a la vez a las condiciones extra-cinematográficas en que se inscriben dichos procesos.

La formación cultural de un movimiento cinematográfico *emergente* también puede asociarse a la gestación de nuevos imaginarios sociales del arte y la política. Lo *emergente*, lo nuevo que surge, muchas veces aparece como desarrollo probable de tendencias hegemónicas, pero también puede surgir como conjunto de valores estéticos, culturales e ideológicos oposicionales, vinculados activamente a nuevos grupos sociales.

Los grupos y colectivos analizados: *Adoquín Video*, *Alavío*, *Cine Insurgente*, *Grupo de Boedo Films*, *Ojo Obrero*, *Contraimagen*, *In-*

dymedia Video, *Asociación de Documentalistas*, *Argentina Arde* y *Kino Nuestra Lucha* son videoactivistas que acompañan y "militan" los procesos de transformación social y reconocen así el campo de la cultura en general y el campo cinematográfico en particular, como un terreno fértil de disputa hegemónica a la clase dominante.

Es bajo esta perspectiva que se concibe el "cine político" como un cine de intervención, una herramienta artística, estética y política que apunta a la transformación social.

Asimismo, esta clasificación de "cine político" encuentra su marco conceptual en la *Teoría del Tercer Cine* y, fundamentalmente, en su categoría interna de "cine militante", desarrollada por Octavio Getino y Fernando Solanas, del grupo argentino Cine Liberación. Dicha categoría, se toma para hacer un primer recorte de los grupos de intervención seleccionados para el análisis. Así, el "cine militante es aquel cine que se asume integralmente como instrumento, complemento o apoyatura de una determinada política, y de las organizaciones que la lleven a cabo al margen de la diversidad de objetivos que procure: contrainformar, desarrollar niveles de conciencia, agitar, formar cuadros, etc." (Getino y Solanas, 1969).

Los grupos de intervención política analizados fueron "interpelados" por las jornadas de diciembre de 2001, se convirtieron casi en "corresponsales de guerra", metiendo la *cámara militante* entre las balas, para "denunciar y combatir" la brutalidad de la represión. Desde *la reflexión, la denuncia, la agitación o la contrainformación*, los realizadores intervinieron en la convulsionada coyuntura con sus *textos de emergencia*. El saldo artístico-cinematográfico de la revuelta popular de diciembre fue la formación de nuevos colectivos que se proponían, entre otros objetivos, articular entre sí y generar nuevos espacios de contrainformación y denuncia, como es el caso de la *Asociación de Documentalistas*, *Argentina Arde* y, más tarde, *Kino Nuestra Lucha*.

En este sentido, es necesario bucear y explorar en los imaginarios del 19 y 20 y en el discurso fílmico producido por éstos, para profundizar en las influencias de los sucesos de diciembre en las perspectivas artístico-políticas de los grupos.

El *análisis propio* de este trabajo será configurar un mapa, una topografía de los grupos de cine de intervención política existentes, y se dará cuenta, fundamentalmente, de la *sociología de formación, análisis de los filmes del 19 y 20, objetivos políticos y estéticos planteados, construcción del discurso fílmico y de sus estrategias comunicativas*. Se hará, en este sentido, un relevamiento del material fílmico producido (sinopsis, formatos y contenidos temáticos) así como de la reflexión teórica elaborada por los grupos: manifiestos, artículos, documentos y entrevistas en profundidad. De esta manera, será importante analizar la *subjetividad política* de los grupos a partir de las percepciones que los actores tienen de su propia práctica.

Antecedentes y constitución del campo

El movimiento del nuevo cine

"No nos interesa entrar a analizar al viejo cine, el cine comercial estandarizado por la industria yanqui; sí en cambio al cine que significó y significa un intento de respuesta a aquel cine, ese hecho que ha ido bautizándose, en algunos lugares con justeza y en otros de manera arbitraria, como Nuevo Cine".

CINE LIBERACIÓN

Los movimientos del *Nuevo Cine*, de los años sesenta, no son contemporáneos entre sí y no presentan un desarrollo paralelo en común.¹ Además, se observan fuertes diferencias que condicionan sus

1. Casetti destaca que: "la Nouvelle Vague presenta un período de incubación bastante largo, antes de estallar a finales de los años 50. El Free Cinema nace de impulsos más uniformes, pero se expresa en un segmento más breve de tiempo, de mediados a finales de los 50. Los nuevos cines latinoamericanos comienzan a funcionar a finales de los 50 (la Escuela de Santa Fe, Argentina), se extienden durante toda la década posterior (el Cinema Novo brasileño a principios de la década y el tercer cine argentino al final), y se propagan hasta los primeros años 70 (el cine imperfecto de Espinosa, el cine didáctico de Sanjinés), en una sucesión rica de discontinuidades. El New American Cinema, aunque operaba ya antes, concentra la mayor atención a finales de los años setenta, para dividirse luego en una amplia gama de experiencias de tendencias muy distintas entre sí" (*Teorías del Cine, Un intermedio: el sentimiento de lo Nuevo*, p. 92).

intervenciones producto de sus muy diversos contextos culturales de formación.² Sin embargo, podemos sostener que la *Nouvelle Vague* en Francia, el *Free Cinema* en Inglaterra, el *Nuevo Cine Latinoamericano* y el *New American Cinema* en Estados Unidos, componen un corpus teórico y práctico, muy distinto entre sí, difícil de agrupar bajo una misma etiqueta, pero con denominadores comunes.

Al "sentimiento de lo nuevo" remitirá Francesco Casetti para dar cuenta del principio unificador del movimiento, porque la exigencia de partida es la ruptura con las viejas formas de hacer y pensar el cine. Por su parte, Lino Micciché se referirá "al cartel de los no" para caracterizar a este *Nuevo Cine*, consolidado más por una comunidad de las negaciones que por la de los consensos.

Así, las rupturas con el cine "viejo" operaron y se articularon en diferentes niveles, fundamentalmente en:

- a) "el nivel de las estructuras narrativas", en el rechazo generalizado de la trama novelesca, donde se pasa de un modelo literario cerrado *dickensiano* (punto de partida de la narratividad cinematográfica desde finales de la década de 1910), a un modelo cinematográfico explícitamente abierto de estilo *godardiano*;
- b) "en el nivel de los procedimientos rítmicos", el rotundo rechazo al hegemónico *découpage* clásico, que apuntaba a un devenir coherente de la *story*, sin lugar para interrogantes alguno por parte de los espectadores, de una plenitud informativa sobre los personajes y armónicamente articulado;
- c) "en el nivel de lo fílmico", cambia la presencia y el protagonismo de la cámara, la nueva postura propone una mirada a la cámara que conlleva, entre otras, la explicitación de la figura del actor;

2. "En Francia la llama de la renovación procede del deseo de evadirse del compromiso social y de dar desahogo a la subjetividad (...) Por el contrario, en Inglaterra se desea confirmar y radicalizar el compromiso contra una política conformista que también la izquierda ha hecho suya (...) En Latinoamérica, la exigencia de novedad aparece enmarcada en las luchas de liberación nacional contra el colonialismo y el capitalismo (...) Mientras, en los Estados Unidos, se siguen las huellas de la vanguardia histórica (...) y se mantienen los vínculos con el arte figurativo" (Op. Cit. pp. 92-93).

- d) "en el nivel de los mensajes ideológicos", Micciché subraya: "la total recuperación para el lenguaje cinematográfico de su potencial estético, y por tanto, de su independencia de las cargas de la ideología, de los deberes de la didáctica, de las obligaciones de la política, de las necesidades de la información"; y en el otro extremo, el "cine militante" que se presenta como una opción alternativa "con fuertes connotaciones políticas e ideológicas, y deliberadamente funcional con las causas políticas" (Micciché, 1994).

Finalmente, en "el nivel de las estructuras productivas" hay posiciones más ambiguas respecto a "la unidad anti-industrial del Nuevo Cine", debido a la decisión de algunos cineastas de aprovechar la apertura de las nuevas legislaciones cinematográficas europeas, para trabajar en el ámbito de las renovaciones estructurales parciales. Asimismo, señala el autor, que: "la marginación sistemática de lo 'nuevo' queda como patrimonio de las cinematografías tercermundistas" (Micciché, 1994).

Aunque este *Cine Nuevo*, "comunidad de negaciones" y expresión del "sentimiento de novedad", constituye una respuesta al viejo cine, al cine comercial estandarizado de la industria hollywoodense, este cine de los 60 fue cuestionado por algunos realizadores, y específicamente en Argentina por el grupo *Cine Liberación*.

Por su parte, el grupo *Cine Liberación* cuestionará la profundidad del movimiento, destacando que esta respuesta no significó en lo esencial una ruptura, sino que en muchos casos fue, simplemente, una vaga contestación "al cine a la americana", lo que los autores denominaron como *Primer Cine* (Getino y Solanas, 1969).

Tenemos, entonces, otro abordaje posible a la clasificación de los procesos de institución del campo cinematográfico. El *Primer Cine*, ligado a la industria de Hollywood; un *Segundo Cine*, referido a un cine de autor, más personal pero con las limitaciones propias como, por ejemplo, no poder llegar a incorporarse a un proyecto social colectivo, en términos de Solanas y Getino: "la negación retrógrada de las estructuras"; y, finalmente, un *Tercer Cine*, cuyo máximo exponente de radicalización es el cine militante.

En este sentido, los autores cuestionan la utilidad, en el proceso histórico emancipador, de este Segundo Cine, cine de autor, y postulan la necesidad del Tercer Cine, con una perspectiva de intervención mayor: "de un cine que no caiga en la trampa del diálogo con quien no se puede dialogar, de un cine de agresión, de un cine que salga a quebrar la irracionalidad dominante que le precedió: de un Cine Acción" (Getino y Solanas, 1969).

Las experiencias nacionales

Birri. Cine y subdesarrollo

"El subdesarrollo es un dato de hecho para Latinoamérica, Argentina incluida. (...) sus causas son también conocidas: colonialismo de afuera y de adentro.

El cine de estos países participa de las características generales de esa superestructura, de esa sociedad y nos da una imagen falsa de esa sociedad."

FERNANDO BIRRI

Antes de los sesenta, el cine argentino tuvo como incursión pionera en la región una experiencia de cine de autor con una marcada impronta política, que conjugó la débil tradición del cine crítico-realista del país con las aspiraciones libertarias de muchos jóvenes cineastas de la época. La creación de la Escuela de Cine de la Universidad Nacional del Litoral, en la provincia de Santa Fe, estimuló la producción fílmica orientada en esta temática. Fernando Birri fue la expresión más resonante de aquella experiencia y padre inspirador de las posteriores experiencias nacionales de cine político.

Birri encaró el documental como una tarea que debía innovar en los aspectos formales, pero que esencialmente debía promover una acción política de denuncia de la desigualdad. "Ponerse frente a la realidad con una cámara y documentarla" era la consigna de este cine de autor, que rompía y denunciaba como "subcine" al cine cómplice del subdesarrollo. A la pregunta sobre qué cine necesitaban los pueblos subdesarrollados de Latinoamérica, el cineasta respondía tajantemente: "un cine que los desarrolle. Un cine que

les dé conciencia, toma de conciencia; que los esclarezca; que fortalezca la conciencia revolucionaria de aquellos que ya la tienen; que los ferverice; que inquiete, preocupe, asuste, debilite a los que tienen mala conciencia, conciencia reaccionaria" (Birri, 1956).

Así, la influencia en el campo cinematográfico del realizador santafesino se hizo sentir con el mediometraje *Tire dié* y, más tarde, con el largo *Los inundados*; y más aún con los diversos cortometrajes que realizaron los estudiantes de cine del Instituto.

Grupo Cine Liberación

"... No hay en América Latina espacio ni para la expectación ni para la inocencia. Una y otra son formas de complicidad con el imperialismo. Toda actividad intelectual que no sirve a la lucha de liberación nacional es fácilmente digerida por el opresor y absorbida por el gran pozo séptico que es la cultura del sistema."

GRUPO CINE LIBERACIÓN

El *Grupo Cine Liberación* rescata de la tradición cinematográfica las producciones de Birri y la escuela documental de Santa Fe como las mejores de la época, que intentaron escapar al neopopulismo del *Nuevo Cine* con la búsqueda de un *cine-comunicación*.

El grupo, de raigambre nacionalista (también denominada "izquierda nacional"), adscribió al peronismo y tuvo como núcleo fundador a Fernando Solanas y Octavio Getino. Participaron del grupo, sin llegar a una integración orgánica, cineastas de la talla de Rolando López, Miguel Montes, Nemesio Juárez y Gerardo Vallejo, entre otros. También se vincularon artísticamente Jorge Cederrón y Humberto Ríos.

En junio de 1968, *Cine Liberación* hace la presentación pública del filme *La hora de los hornos*, en el marco de la IV Muestra Internacional de Cinema Novo, en Pesaro, Italia.

Ya en su primera declaración los realizadores plantearon que "el único papel válido que cabe al intelectual, al artista, es su incorporación a esta rebelión testimoniándola y profundizándola" (Cine Liberación, 1968).

De esta manera, la estrategia del grupo como cineastas de intervención política no se limitaba a impulsar una labor de contrainformación y de formación de cuadros políticos, sino que apuntaba a construir un sistema integral de medios y a la conformación de un frente con otros cineastas a nivel nacional e internacional.

En *Cine, cultura y descolonización*, el libro de Solanas y Getino que reúne una serie de declaraciones y entrevistas realizadas por los autores entre mayo de 1968 y enero de 1972,³ se exponen los cuatro grandes ejes de discusión teórica propuesta por los militantes del Tercer Cine:

- el problema de la cultura en un país dependiente o neocolonizado;
- el rol de los artistas e intelectuales;
- los objetivos del cine y el concepto de espectador-actor;
- la nueva estética cinematográfica.

El proyecto fundacional del grupo *Cine Liberación* problematizaba la búsqueda de un circuito definido de circulación del filme, pero es en el desarrollo de la práctica donde se gesta la idea del *filme-acto*, planteada a partir de los debates originados en las proyecciones. La práctica de *difusión-instrumentalización* (tema que excede el presente análisis), pese a ser analizada en *Hacia un Tercer Cine* (1969), no da cuenta del registro de un aspecto interesante y distintivo del grupo, que consistió en la "utilización" de la Parte I y Parte II de *La hora de los hornos* en función de la coyuntura política y las estrategias de los grupos políticos de exhibición. A partir de entrevistas realizadas a los integrantes de los grupos de exhibición del filme, y en

3. *Primera declaración del Grupo Cine Liberación* (mayo de 1968); *La situación del cine en Argentina* (junio de 1968); *La hora de la censura* (enero de 1969); *La cultura nacional, el cine y La hora de los hornos* (marzo de 1969); *Hacia un Tercer Cine* (octubre de 1969); *Significado de la aparición de los grandes temas nacionales en el cine llamado argentino* (agosto de 1969); *Apuntes para un juicio crítico descolonizado* (noviembre de 1969); *Cine militante: una categoría interna del Tercer Cine* (marzo de 1971); *El cine como hecho político. Apuntes sobre la experiencia realizada* (enero de 1972); *Las obras cinematográficas del Grupo Cine Liberación* (1966- 1971); *La hora de los hornos* de Fernando Solanas por Jean L. Bory; *La Hora de los Hornos, nuestro tercer mundo* por Aurelio Ferrero.

particular de la unidad móvil Rosario, "una de las experiencias de exhibición más interesantes"⁴ (Mestman, 2001). La unidad móvil trabajaba concretamente la Parte I y II del filme jerarquizando como destinatarios de su actividad a "los intelectuales" y al "movimiento obrero", respectivamente.

Finalmente, la relación *obra-espectador* impulsada por el grupo estableció una dialéctica entre filme y destinatario que implicó concebir el filme como obra-abierta, donde el diálogo con los espectadores, devenidos actores, marcaría los perfiles de las acciones liberadoras a emprender. Apunta Getino cómo en *La hora de los hornos* este principio de obra-abierta se llevó al extremo: "los distintos grupos de destinatarios reeditaban partes de la película, agregando o suprimiendo escenas, de acuerdo a las características o necesidades de cada contexto de uso" (Getino, 2001).

Cine Liberación fue consolidando una posición destacada con la exhibición internacional y nacional de su ópera prima. En el ámbito internacional se difundió en festivales, encuentros, publicaciones especializadas, cineclubes, cinematecas, etc. que se crean y potencian en torno al *Movimiento de Nuevo Cine Latinoamericano* (MNCL); mientras que a nivel local, se extreman las condiciones de seguridad de la distribución del denominado *cine-guerrilla*, siendo su exhibición clandestina durante el régimen de Onganía (1966-1973). Durante este período de proyección clandestina, el circuito de exhibición estaba integrado por los sindicatos, las organizaciones intermedias y los domicilios particulares.

En mayo de 1973 el panorama político nacional cambia su fisonomía y el grupo cambia su estrategia política de intervención. Con el arribo del camporismo al poder, algunos de los integrantes de *Cine Liberación* decidieron incorporarse al proceso político institucional ocupando cargos públicos y de asesoramiento político en materia cinematográfica.⁵ A la muerte de Perón, el 1 de julio de 1974, le si-

4. Señala Mestman que: "este grupo de Cine Liberación desarrolló su actividad de difusión del cine militante como parte de las actividades políticas y culturales del Grupo Pueblo de Rosario, entre la segunda mitad de 1969 y 1972" (Mestman, 2001).

5. Octavio Getino estuvo al frente del Ente de Calificación Cinematográfica en 1973 y participó junto a Carlos Mazar Barnet, integrante del *Grupo Cine de la Liberación*,

guió la persecución de los militantes de izquierda por el gobierno de su sucesora María Estela Martínez de Perón (Isabel). La AAA (Alianza Anticomunista Argentina), el grupo paraestatal liderado por el entonces ministro de Bienestar Social López Rega, constituyó el antecedente siniestro de los grupos de tareas de la dictadura del 76.

Este panorama político forzará al exilio externo e interno de los realizadores. Fernando Solanas se exilió en Europa, mientras que Octavio Getino se exilia en Perú y, más tarde, en México.

Filmografía del grupo: *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* (1971); *Cineinformes de la CGT de los argentinos* (1969); *El camino hacia la muerte del Viejo Reales*, Gerardo Vallejo (1971); *El familiar*, Octavio Getino (1973); *La hora de los hornos*, Octavio Getino y Fernando Solanas (1968); *La paz*, María Elena Massolo (1969); *Los hijos de Fierro*, Fernando Solanas (1976); y *Ollas populares*, Gerardo Vallejo (1967).

Cine de la Base

"...está claro para nosotros que el cine es un arma de con-
trainformación, no un arma de tipo militar. Un instrumen-
to de información para la base. Este es el valor del cine en
este momento de la lucha."

CINE DE LA BASE

A fines de 1973, se exhibe en la IX Muestra Internacional de Pesaro el largometraje de ficción *Los traidores*, de Raymundo Gleyzer, del *Grupo Cine de la Base*.⁶ El grupo se integra así al cine militante clandestino inaugurado a nivel local tres años antes, también en Pesaro, por el grupo *Cine Liberación*.

en la elaboración de un proyecto de Ley de Cine presentado en agosto de 1974 a la entonces presidente Isabel Martínez de Perón.

6. Raymundo Gleyzer ya era reconocido en el campo cultural por su compromiso con el cine testimonial y de denuncia. Se destacaban para ese entonces filmes de la tala de *La tierra quema* (1964), *Ocurrido en Hualfín* (1966) y *México, la revolución congelada* (1970).

En la presentación de la película, el grupo Cine de la Base declara su composición y sus objetivos políticos: "Cine de la Base está compuesto por cineastas, actores, obreros de las fábricas y estudiantes, los cuales, desde diferentes tendencias del peronismo revolucionario o de la izquierda militante, han confluído en el grupo como en una base de operaciones para desenmascarar a los dirigentes sindicales traidores y colaborar con los esfuerzos de la clase obrera para identificar al enemigo interno y luchar por el socialismo, con la estrategia de la guerra popular de larga duración" (Cine de la Base, 1973).

Con la presentación del filme, se presenta a la vez un proyecto de cine político distinto, de cuño marxista, ligado políticamente al Partido Revolucionario del Pueblo (PRT).

La intervención del Partido en la obra de Gleyzer, se limitó al campo de la difusión más que al de la producción. Como señalan Peña y Vallina: "dado que la organización nunca alcanzó a desarrollar una verdadera política cultural, la obra de Gleyzer sólo se articuló con sus lineamientos en dos comunicados sobre acciones determinadas" (Peña y Vallina, 2000).

Gleyzer con el realizador Álvaro Melián y con el sonidista Nerio Barberis, realizó los *Comunicados del ERP* (Ejército Revolucionario del Pueblo), uno sobre el frigorífico Swift de la ciudad de Rosario y otro sobre el Banco de Desarrollo. Ambos *Comunicados* tuvieron una función contrainformativa; fueron de circulación restringida y clandestina en el país y de exitosa difusión internacional para la organización.

Durante el gobierno peronista Gleyzer, manteniendo la línea política del Partido, se mantuvo desconfiado y activo. En pleno gobierno de Isabel Martínez de Perón, *Cine de la Base* terminó el documental *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan*, sobre la lucha de un grupo de obreros afectados por la enfermedad del plomo.

Tras la desaparición de Gleyzer el 27 de mayo de 1976 en manos de los grupos de tareas de la dictadura, el resto del grupo debe exiliarse. En Perú, parte del grupo hizo el cortometraje *Las AAA son las tres armas*, realizado de manera artesanal en un departamento limeño. El primer filme del grupo sin Gleyzer "fue uno de los pocos y más difundidos ejemplos de cine argentino en el exilio durante el Proceso" (Peña y Vallina, 2000).

Filmografía del grupo: *Comunicados cinematográficos*, ERP, (1971-1976); *Las AAA son las tres armas* (1977); *Los traidores*, Raymundo Gleyzer (1973); *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1974); *Ni olvido ni perdón* (1972).

La producción filmica local de fines de los sesenta y setenta, que aportó a la historia cinematográfica la realización de una treintena de filmes de intervención política que van desde la emblemática *Tire diré* (Fernando Birri, 1958) hasta la no menos desafiante *Las AAA son las tres armas* (Cine de la Base, 1977), da cuenta de una variada gama de historias que abren el campo de la imagen a la narrativa de las luchas sociales.

Los grupos de intervención política aquí analizados incluyen las experiencias de los años sesenta y setenta al construir su propia *tradición*, como veremos en los capítulos siguientes. Pero esta tradición no supone la traslación plena de estas experiencias a otras de nuevo cuño, sino que esta *apropiación* constituye una *tradición de orden selectivo*.

Los ochenta y la transición democrática

El retorno a la institucionalización democrática fue paralelo a un resurgimiento del cine argentino, ferozmente censurado por la dictadura militar del autoproclamado "Proceso de Reorganización Nacional". Tras la asunción de Raúl Alfonsín, el Congreso Nacional aprobó la Ley 23.052, que abolía toda forma de censura oficial y creaba un nuevo organismo, la Comisión Asesora de Exhibiciones Cinematográficas, destinada a clasificar las películas por edades mínimas del público espectador. La gestión del cineasta Manuel Antín como director del Instituto Nacional de Cinematografía durante la transición democrática (1983-1989), se caracterizó por promover cambios en la legislación vigente que eliminaron la censura de los filmes y todo tipo de reglamentaciones represivas, la recuperación de fondos propios destinados al fomento cinematográfico mediante la aplicación de un único impuesto del 10% sobre las entradas de cine con el fin de financiar las actividades del campo sin afectar los fondos del Tesoro de la Nación, el desarrollo de una presencia ar-

gentina en festivales internacionales de cine tanto en exhibición como en integración de jurados, más un fuerte impulso a la venta internacional de las películas argentinas a través de la representación comercial de *Argencine*.

Uno de los logros más importantes de la gestión fue la abolición de la censura cinematográfica practicada por el Ente de Calificación Cinematográfica, tarea que desarrolló Jorge Miguel Couselo. Un dato de la brutalidad del régimen revela que durante 1968 y 1984 se censuraron directamente 727 filmes argentinos y extranjeros; y "a partir de 1974 se organizó sistemáticamente el discurso censorio con códigos muy precisos para el caso del cine incluyendo la defensa de un estilo de vida argentina" (Avellaneda, 1986).

Pese a estos avances en materia legal, durante el período se hace visible un achicamiento del mercado interno. La disminución progresiva de espectadores del cine nacional se empieza a advertir ya en la década del setenta y para la del ochenta, este proceso se intensifica de la mano del cierre de salas que se convierten en Iglesias y supermercados en Capital Federal y en el interior. Estadísticas del INC (Instituto Nacional del Cine) señalan que entre 1983 y 1989 cerraron 47 salas en Capital, 34 en Gran Buenos Aires, 206 en la provincia de Buenos Aires y 100 en Córdoba.

La hiperinflación, el creciente costo de las localidades, la desigual competencia con el cine extranjero y la supremacía de la industria hollywoodense, más las innovaciones tecnológicas como la incorporación de los videocasetes y la televisión por cable, hicieron que la industria cinematográfica entrara en una crisis de gran magnitud. Las características caóticas de la producción cinematográfica local y la ausencia de ayuda financiera por parte del Instituto provocaron la dificultad concreta de asegurar continuidad profesional a directores viejos y, aún más, la imposibilidad práctica de incorporar nuevos realizadores a la industria.

La crisis de boletería más las dificultades en obtener capitales genuinos para la producción de filmes argentinos, condujo a un sistema de coproducciones. Estas fuentes extranjeras fueron: la televisión europea, en especial la española (TVE), la italiana (RAI) y el Channel Four (Canal Cuatro) de Inglaterra, convenios con instituciones de Cuba o con productores de los Estados Unidos, Canadá y Brasil.

Desde comienzos de los ochenta, no obstante las dificultades económicas, se destacaron una serie de interesantes realizaciones que abordaban temas políticos reivindicando el cine de autor, oprimido por la dictadura.⁷ El período alcanzó un promedio anual de producción de más de 30 películas nacionales, pero se vio truncado definitivamente por la inflación galopante y la crisis económica subsiguiente de 1989, que pulverizó el número de rodajes y expulsó a gran cantidad de realizadores del país al exterior.

En 1989, Alfonsín adelanta el final de su mandato, jaqueado por la crisis económico-política, que encuentra su correlato en el campo cinematográfico con una industria agonizante que el menemismo terminaría por aniquilar.

Los noventa: el menemato

Una revisión de los aspectos económico-políticos del campo cinematográfico en la década menemista, así como una recorrida por los trabajos más significativos de los cineastas de la década (a modo de guía para la exploración del tema), permiten observar el desmantelamiento de la industria cinematográfica, la incidencia de las nuevas tecnologías en el campo audiovisual y los cambios en el plano de los contenidos en la pantalla grande durante la gestión menemista.

En general, la experiencia con Televisión Española (TVE) fue una de las más positivas en el rubro de las coproducciones. TVE emplea

7. *Tiempo de revancha* (1981) y *Los últimos días de la víctima* (1982), de Aristarain, a través de protagonistas obreros que se cuestionan su compromiso político; *Asesinato en el Senado de la Nación* (1984), de Juan José Jusid, con un tratamiento "histórico" del tema; *La historia oficial* (1985), de Luis Puenzo, que recibió el Oscar a la mejor película extranjera, y *No habrá más penas ni olvido* (1983), de Héctor Oliveira, galardonada con el Oso de Plata en el Festival de Berlín, que tratan las consecuencias de la dictadura militar, fueron clásicos de la década. Dentro de esta corriente, el tema del exilio aparece también en *Tango, el exilio de Gardel* (1985), de Solanas, premiada en el Festival de Venecia, y se perciben tintes feministas en la obra de María Luisa Bemberg, que supo retratar a la alta burguesía argentina en *Miss Mary* (1986), enmarcada en el análisis político de la época.

el sistema de preventa para colocar un filme en rodaje en mercados determinados mediante una participación de entre el 20 y el 30% sobre el costo total de la película,⁸ y se cubre, de esta manera, a un costo menor que si se realizara en España, parte de la cuota de pantalla televisiva doméstica.⁹

Para 1990, la crisis de la industria local del cine era total. El 26 de marzo de 1990, el galardón de Hollywood a *La historia oficial* resaltaría dramáticamente el contraste entre el reconocimiento de la Academia con el otorgamiento de la estatuilla a la mejor película extranjera y la agonía de la industria cinematográfica local: cierre de salas y caída en la producción de filmes, y pauperización del empleo de miles de trabajadores de la industria audiovisual.

Paralelamente, la "convertibilidad" de la moneda hacia 1991 genera una nueva renovación tecnológica en nuestro país. La incorporación de la nueva tecnología y un marco de las prácticas resistentes que la sociedad venía construyendo de cara al proceso político posibilitaron un nuevo espacio, sobre todo con producciones de bajo costo remontadas por productoras independientes y los grupos de jóvenes cineastas. Este es el escenario sociopolítico de formación de los nuevos grupos de intervención política finalizados los años noventa.

8. Alberto Ciria: entrevistas a Fernando Ayala 1987-1991.

9. Ejemplos de esta tendencia son: *Últimas imágenes del naufragio* (1990) y *El lado oscuro del corazón* (1992), de Eliseo Subiela; *La última siembra* (1991); *Dios los cría* (1991); *Después de la tormenta* (1991), primer largometraje de Tristán Bauer; *El viaje* (1992) y *Las tumbas* (1992). Radicado en España, Aristarain rodó *Un lugar en el mundo* (1992) y, ya como producción totalmente española, *La ley de la frontera* (1995).

Conformación del campo de videoactivismo

"En un momento estábamos trabajando en un noticiero sindical. Decí que no existía la tecnología del video en ese momento, porque lo que hubiéramos podido hacer con el video..."

NERIO BARBERIS

Cine y video

Relaciones peligrosas

Carlos Trilnick desarrolla la idea de que el video nace en Argentina "casi por generación espontánea, de un año a otro cuando se suceden eventos que descubren realizadores y artistas ocultos entre electrónicos". Agregaríamos en este sentido que esto sucede de la mano del mercado. En 1985 es el *Primer Festival JVC de Video*, en 1986 Coca Cola saca el "Premio Coca Cola para Cine y Video" y en 1989 se lleva a cabo la *Primera Bienal de Arte Joven y el ICI* (Instituto de la Cooperación Iberoamericana). La presentación en festivales, los premios y las menciones al video reflejan el grado de institucionalización que fue ganando el formato en el campo audiovisual. Los pasos anteriores a la institucionalización del video fueron escasos y fragmentarios y de difícil rastreo: "algunos intentos durante los '70 desde el CAYC de Buenos Aires, dos instalaciones con monitores de TV en el Di Tella en los 60, el canal de TV de la UBA y experiencias aisladas de cineastas con los primeros equipos portátiles de video en blanco y negro - Getino, y el grupo de cine social y Hermida desde la Escuela de Avellaneda en lo experimental" (Trilnick, 1991).

La realización independiente encontró un terreno fecundo en el campo del video argentino. Rápidamente, desde sus comienzos en los ochenta, el video fue consolidándose como un instrumento de comunicación y experimentación que sostenía relaciones estrechas con otros discursos, como el cinematográfico, el televisivo, el lenguaje de la publicidad, el diseño gráfico, las artes visuales.

Incluso el video sostuvo una fecunda relación productiva con un discurso no visual como el de la música. El video clip es fruto de la fusión entre el video y el rock.

En lo que respecta al cine, debido a ventajas económicas se da la práctica, cada vez más frecuente, de la trascodificación del celuloide al video. El cine acude al video para la conversión y reproducción de películas en formato de video para consumo hogareño, así como para la postproducción en la realización de los efectos especiales.

Por su parte, la investigación tecnológica apunta crecientemente a reducir las distancias que separan a uno y otro registro. Es el caso de la HDTV que, entre otras cosas, persigue un empate en cuanto a definición y proyección del video con el celuloide. Como su predecesor, el cine aporta al video lenguaje, experiencia, desarrollo técnico, artístico, rigor profesional.

Algunos de los realizadores de video político analizados son profesionales egresados de escuelas de cine, esto es son cineastas que hacen video y en los otros casos se reconocen como videoastas que hacen cine. Es decir, en todos los casos se autorreferencian como herederos de la tradición de *cine militante*.

En este sentido, los realizadores de video de intervención política *filman en video* referenciando un sentido más amplio que articula los lenguajes y dimensiones estético-políticas de ambos formatos.

Seguramente que desde lo estrictamente tecnológico, la observación *filmar en video* no es correcta, ya que si se entiende filmar como el acto de obtener un registro fílmico, esto no ocurre cuando se graba en video. Pero entre el filmar y el grabar, dos tipos de registros correspondientes a uno y otro territorio, resulta una zona cada vez más creciente de préstamos y trascodificaciones, al punto que tanto investigadores como productores del campo cinematográfico¹⁰ afirman que con el desarrollo de las *nuevas tecnologías* la

10. "En 1979 Francis Ford Coppola vaticina en varios reportajes el fin del celuloide en quince años más y anuncia el proyecto de su propio estudio, productora y distribuidora: Zoetrope. La idea principal de Coppola era hacer cine armando una estructura productiva autónoma y propia que abarcaría todo el espectro de la producción, desde el rápido armado de guiones y de *story-boards*, a un diseño que cubriera todos los detalles y una post-producción que permitiera la conclusión de los trabajos de manera acelerada y eficiente. Por último el proyecto preveía ocupar un lugar en el campo de la distribución y la exhibición cinematográfica" (Jorge La Ferla, 1991).

industria cinematográfica abandonará el celuloide para convertirse definitivamente en video.

Algunos realizadores de intervención política defienden no sólo el formato de video en términos económicos, sino también en relación con las nuevas posibilidades de registro que éste proporciona.

Es interesante, en este sentido, la posición de Gabriela Jaime, realizadora del Grupo Boedo Films, quien ante la pregunta de si es "imposible" en términos económicos filmar hoy en 35 mm o 16 mm, responde: " (...) tiene que ver, más allá de dificultades económicas, con que nosotros adoptamos el trabajo en video digital también por el tipo de registro que realizamos. Va un poco de la mano (...), en nuestro caso el tema de 35 mm no podemos, 16 quizá sí, pero no es una dificultad económica sino una decisión estética. (...) Pensé que para una cámara de 35 tenés que tener un equipo de gente mucho más grande y otro equipo de producción que hace imposible el registro directo de una situación, por ejemplo, en una casa" (Entrevista Grupo de Boedo Films).

Analógicos y digitales

Los formatos analógicos¹¹ están desapareciendo. Vemos surgir una nueva especie, con especificaciones técnicas y prestaciones muy superiores. Los departamentos de marketing de las líneas *broadcast*¹² e industrial de las principales marcas de equipamiento para video, Sony, Panasonic, JVC, Hitachi, Ikegami, prácticamente desconocen en la actualidad cualquier formato analógico.

Umatic (y todas sus variantes) no se fabrica más desde hace un tiempo, *Hi-8*, *s-Vhs vhs* y Betacam son los principales formatos analógicos destinados al olvido.

11. PLd: PAL Laserdisc, NTSC Laserdisc con 5.1 canales de audio es Dolby Digital (AC-3), NTSC Laserdisc con audio PCM digital convencional, P Bcast: PAL Emisión, N Bcast: NTSC Emisión, P SVHS: PAL Super-VHS, P Hi-8: PAL Hi-8, P Beta: PAL Beta, P VHS: PAL VHS, N VHS: NTSC VHS, P V8: Pal Video-8.

12. Un formato de grabación BROADCAST tiene que tener una resolución apropiada (alta) que hoy en día significa más de 400 líneas (esto ya no lo logra el formato U-MATIC).

En Estados Unidos, donde se dictan las tendencias en equipamientos para televisión, cable y videos institucionales, se inició un proceso que obliga a todas las estaciones de televisión, de aquí a seis años a realizar su emisión en DTV (*digital tv*). Esto va a implicar la renovación total de codificadores, transmisores, editores, cámaras y switchers.

Los principales formatos digitales que se utilizan en el campo, en orden de calidad descendente son: *Betacam digital*, *Digital-s*, *Dvcpro50*, *Dvcpro*, *dvcam*, *minidv* formatos de 500 líneas de resolución y el nuevo VHS el DVD doméstico, *broadcast*, pero para distribución domiciliaria.

El único formato que se mantuvo inalterable en calidad a la hora de registrar imágenes como apto para cualquier tipo de emisión es el de 35 mm (y superiores) de cine.

Todos los formatos digitales presentados graban en lo que se denomina componente digital (o superior). Esta señal de alta calidad se puede transmitir a la isla no lineal de forma digital, sin ninguna pérdida de ningún tipo.

La mayoría de los grupos graba en formato digital. Los materiales registrados en formatos de mayor calidad los encontramos en la *Asociación de Documentalistas*, *Grupo de Boedo Films* y *Grupo Cine Insurgente*. Varios de estos grupos exhibieron sus filmes en Salas de cines y participaron en la realización de Muestras en Festivales Internacionales. Luego, el resto de los grupos y colectivos graba mayormente en formato digital Mini DV, Mini Dv Cam, Mini DV PAL y otras tantas producciones, al estilo "videoinformes"¹³ realizadas en formato S- VHS.

Las nuevas *tecnologías de información y comunicación* (TIC) no son sólo ciencia y máquina, sino también "tecnología social y organizativa" (Castells, 1994). Así, la incidencia del *factor tecnológico* en el campo audiovisual revela cómo aparece en primera instancia la posibilidad de *la inmediatez* y *la instrumentalidad* de la intervención a través del audiovisual, y cómo la apropiación de estas nuevas tecnologías deja huellas en las *modalidades de intervención audiovisual*.

13. Los videoinformes son producciones cortas que tienen como característica central agitar y contrainformar.

Pero sobre todo, cómo los cambios tecnológicos posibilitan la formación de nuevos usos sociales y profesionales en el interior del campo audiovisual, en este caso del videoactivismo.

La aparición del video, analógico y luego digital, se relaciona estrechamente con los aportes recíprocos de otras tecnologías del registro: el cine y la televisión.

Enrique Bustamante analiza cómo las tecnologías digitales transformaron profundamente la producción y la difusión televisiva. La digitalización de la señal televisiva, sostiene el autor español, promete abaratamiento de costes, aumento de movilidad, flexibilidad y productividad, que se manifiestan en:

“la miniaturización y perfeccionamiento de las unidades móviles (...) los avances del grafismo electrónico y de los efectos especiales; desde el archivo cada vez más potente de imágenes digitalizadas hasta la postproducción digital, capaz de utilizar y mezclar gráficos y textos, audio y video en un sólo puesto productivo (Electronic News Production System) (Bustamante, 2003).

Cambios tecnológicos que a la vez configuran nuevos “perfiles profesionales” que requieren de aprendizaje permanente y nuevas “habilidades técnico-creativas” que borran los viejos límites entre periodistas, directores, camarógrafos, productores y editores. Estos límites ya no están tan claros ni en el campo televisivo ni en el de videoactivismo; en uno por motivos económicos y en el otro por falta de recursos, pero fundamentalmente por cuestiones de organización.¹⁴

El soporte es una de las claves para analizar la constitución del campo del videoactivismo, la otra es la coyuntura político social. El uso de la tecnología de video está ligado, fundamentalmente, a la urgencia y a la contrainformación, pero también a la organización política. El uso social, político y educativo de la videocasetera aparece aquí como un antecedente muy fuerte del videoactivismo. Luego, los receptores empezarán a ser paulatinamente realizadores.

14. La mayoría de los grupos tiene un funcionamiento organizacional horizontal, con roles simultáneos y poco definidos.

En nuestro país, la revuelta popular de 2001, el posterior estado de “asamblea” de un país movilizad y las tecnologías de registro, edición y exhibición que posibilitan la inmediatez son el marco de un nuevo cine de intervención política.

La producción y exhibición clandestina en 16 mm, de los sesenta, con trabajo en moviolas, son substituidas por las tecnologías de la instantaneidad.

La nueva tecnología del video permite una mayor *accesibilidad* y *asimilación* por parte de los nuevos realizadores que salieron a registrar con sus camaritas digitales Mini DV los acontecimientos del 19 y 20.

Por otra parte, hoy en día los costos de producción en video ya no son una limitación para “hacer cine”, documentar la realidad e intervenir en ella. La capacidad de producción y distribución (así como de exhibición alternativa) de las copias digitales y analógicas nos permiten hablar de un proceso de “masificación democratizante” del medio audiovisual.

Esta “nueva revolución tecnológica”, de la mano de sus usos socio-históricos, conforma un nuevo lenguaje audiovisual del que hacen uso y herramienta estético-política los nuevos realizadores *videoactivistas* que conforman el campo del audiovisual alternativo contemporáneo.

Filmar en video para estos *videoactivistas* significa recuperar una de las experiencias artístico-políticas más significativas de los años sesenta: la del *cine militante*.

Las experiencias actuales

Emergentes

RAYMOND Williams reformula la pregunta gramsciana acerca de cómo se impone una nueva hegemonía, si existen rupturas radicales y cuáles son las clases protagonistas de este proceso. Dos conceptos centrales en la sociología de la cultura se articulan con el concepto de hegemonía: *residual* y *emergente*.

Es importante discriminar, cosa que el autor hace con especial cuidado, entre los conceptos de residual y arcaico, ya que su papel en la formación cultural es diferente. Los elementos residuales, aunque se experimentan en el pasado cultural, constituyen elementos activos y son: "supervivencias que, en ocasiones tienen un sentido contestatario respecto de la cultura hegemónica, pueden incluso llegar a conformarse como alternativa" (Williams, 1977).

Es importante resaltar que los elementos *residuales* y los *emergentes* ocupan posiciones semejantes en la *formación cultural dominante*. Lo *residual* también puede asumir en ciertas coyunturas un papel de oposición, esto hace reaccionar a las instituciones culturales hegemónicas "diluyéndolo, proyectándolo, discriminando la inclusión y la exclusión".

Finalmente, lo *emergente*, lo nuevo que surge, muchas veces aparece como desarrollo probable de tendencias hegemónicas pero también puede surgir como conjunto de valores estéticos, culturales e ideológicos oposicionales vinculados activamente a nuevos

grupos sociales y a la constitución de una nueva hegemonía que dará paso a una nueva *formación cultural*.

En este sentido, Williams distingue tres tipos de formaciones culturales: *las de especialización, las alternativas y las de oposición*. Hay que destacar que estas distinciones son analíticas y las fronteras entre estos tipos de formaciones son dinámicas. Las formaciones de *especialización* pueden dar lugar a conflictos locales, así como el conflicto que generan las formaciones *alternativas* en el campo cultural puede dar lugar a formas *oposicionales*.

En las *formaciones de especialización* se promueve un trabajo en un medio, rama o estilo particular de la producción artística o cultural, fomentando la diversidad cultural. Las formaciones alternativas, por su parte, van más allá; son aquellas formaciones que aportan medios alternativos a los institucionales para la "producción, exposición o publicación de obras, dado que las instituciones existentes las excluyen o tienden a eso" (Williams, 1982). Por último, las formaciones de oposición, además de presentar una alternativa cultural, se convierten en una oposición activa a las instituciones culturales establecidas y a las condiciones generales dentro de las cuales estas existen. Las posiciones de oposición implican una beligerancia activa frente a las instituciones consagradas. Estas formaciones se asocian a las vanguardias artísticas (futurismo, dadaísmo y surrealismo) que se inscribieron en un proceso de transformación "del orden social global".

Los grupos y colectivos (agrupamiento de grupos o realizadores independientes) de cine político estudiados mantienen un tipo de relación instrumental con los movimientos y organizaciones en lucha, formando parte de esas organizaciones políticas, en algunos casos partidarias, o bien de manera independiente, pero asumiendo el audiovisual como herramienta de intervención práctica en la organización, formación o difusión de las prácticas registradas.

En este sentido, lo nuevo en el audiovisual de intervención política que aquí se analiza es parte de un *proceso emergente* y los grupos serán tomados bajo esta perspectiva de la sociología cultural,¹

1. "Por emergente quiero significar, en primer término, los nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y nuevos tipos de relaciones que se cre-

porque nos permite no anticipar la direccionalidad que tomarán estas formaciones culturales, pudiéndose constituir en *alternativa u oposicional* frente a lo institucional hegemónico o si, por el contrario serán absorbidas y controladas, formando parte de la "oferta" de lo dominante.

Por otra parte, este proceso emergente, conformado por los distintos grupos y colectivos audiovisuales de intervención política, expresa diferentes movimientos y posturas (ideológicas y políticas) que van hacia lo dominante, lo alternativo y lo oposicional del campo y que, a su vez, en algunos casos remiten a la adopción de diferentes estrategias de acción.

Los grupos

A fines de los ochenta, empieza a gestarse la conformación de numerosos grupos de realizadores independientes que retoman las experiencias de *cine político militante* de los sesenta y setenta resistiendo la imposición del modelo neoliberal (que se va a instalar definitivamente de la mano del menemismo), documentando la lucha de los sectores marginados por dicho modelo.

El acelerado aumento de la desocupación también generó nuevas formas de lucha y organización con un nuevo sujeto social: *el desocupado*. Se puede rastrear en el campo videoactivista una producción fílmica de identidad "piquetera":² cortos, medios y largome-

an continuamente. Sin embargo, 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" (1980, pp. 145-146).

2. Del 6 al 12 de diciembre del 2001 se proyecta en el Cine Cosmos el Ciclo de Cine Piquetero, organizado por el *Grupo de Cine Insurgente*. Las películas exhibidas fueron: *Matanza* (1998/2001), *Diablo, familia y propiedad* (1998/1999), *La resistencia* (1997), *Mosconi 1 y 2* (2001), *Agua de Fuego* (1999/2001), *El rostro de la dignidad* (2001), *Salta 2001* (2001), *Un fantasma recorre la argentina... los piqueteros* (2001), *Piketeros* (2001), *Piqueteros? Sí, piqueteros* (2001). Cortometrajes de los talleres Insurgentes: Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo: *No hay lo que reformar* (2001), *Represión y resistencia* (2001), *Mujeres que resisten* (2001),

trajes, que se exhibieron en las "grandes salas" y otros de *circulación alternativa*,³ que testimonian la lucha de las organizaciones combativas y se remontan desde los primeros cortes de ruta en Gral. Mosconi hasta la actualidad, indagando y profundizando en los diferentes modos de organización de las corrientes, las potencialidades de éstas, el rol de la mujer, etc.

En 1989 se forma la SAVI (Sociedad Argentina de Videastas Independientes), que nuclea a los realizadores que estaban trabajando en video por esa época, y se empieza a promover una serie de muestras documentales alternativas.

Del diálogo con los realizadores se pueden rastrear los siguientes ejes de análisis, que dan cuenta de las particularidades de estos grupos de intervención: *conformación, organización y funcionamiento, vinculaciones con las organizaciones territoriales y/o partidarias, modos de producción, circulación y financiamiento de los audiovisuales, así como el estado de producción y organización de dichos grupos en la actualidad.*

Adoquín Video

Adoquín Video es el primero de los grupos en conformarse, que se crea en el año 1988, "de manera casual", como señala Pablo Espejo, realizador y fundador del grupo, cuando fueron a hacer un curso de video una veintena de realizadores a la cooperativa de video CECICO (Centro de Estudios Cinematográficos y Comunicacionales). El taller motivó la conformación del grupo. Espejo estudió semiología de la imagen en la Universidad de San Pablo, en la Escuela de Comunica-

Sobre los piquetes (2001). De Casa de la amistad con Cuba y G.C.I.: *Tercer Tiempo* (2000), *El día del ceviche* (2000), *Catalinas Sur* (2001), *Raúl, historia de una lucha* (2001). De la Facultad de Filosofía y Letras: *Aislados* (2001), *Metro vías* (2001). De Taller de videoinsurgentes: *Antes de que sea tarde* (2001) y *Tiempo* (2001).

3. La proyección de muchos de éstos se dio específicamente en un circuito alternativo de circulación: fábricas recuperadas, universidades, escuelas de cine, asambleas barriales, ciclos especializados, organizaciones políticas, estudiantiles y sindicales, en el Foro Social Mundial, así como en otros espacios de discusión y modalidad activista.

ción y Arte, se perfeccionó en cursos de video y edición y trabajó como realizador en *Huella digital*, un programa que se emitió por el cable.

Algunos de los integrantes de Adoquín Video son: Pablo Espejo, Silvia Maturana, Fernando Cardoso, Mauro Federico, Daniel Acevedo y Leonardo Bianchi.

Los realizadores se autodefinen como "videastas de intervención política"⁴ y se autorreferencian como un "grupo de izquierda independiente", aunque esta independencia la asumen "con un dejo de tristeza", ya que su director observa con "preocupación" que los grupos y movimientos sociales no quieran cooptarlos para ser "el brazo audiovisual de su proyecto político", cosa que aceptarían gustosos. Adoquín Video ha organizado talleres de formación y capacitación con el objetivo de enseñar a los militantes sociales a contar sus propias historias y ha trabajado en este sentido con diferentes organizaciones sociales y territoriales, como el comedor Los pibes de la Boca, la FTV (Federación Tierra y Vivienda) de La Matanza, y comedores de la CCC (Corriente Clasista y Combativa) en La Matanza.

Los mayores problemas de producción que encuentran son de orden económico. Los videos se financian según la magnitud de los costos. Así, por ejemplo, para hacer un video como *Hasta donde dea*, que en su momento costó 2.000 U\$, bastó sólo con el aporte de sus integrantes, y para otro proyecto en desarrollo de un presupuesto de 40.000 euros, están buscando apoyo externo. Se pueden pedir los videos a adoquin@sinectis.com.ar.

Cuando se le pregunta al realizador por el modo de circulación de la obra, se puede observar en la respuesta la falta de discusión y flexibilidad del grupo con respecto a las estrategias de difusión y exhibición de la misma.⁵

4. Sostiene Espejo que el grupo "es un cine de intervención política, decididamente. Los postulados son los básicos esta Argentina no nos gusta, esta situación social no nos gusta, creemos que el video y el arte son un arma de transformación".
5. A la pregunta sobre los modos de circulación de la obra, Espejo responde: "yo aprendí de los insurgentes a hacer copias y venderlas en todos lados, vendemos seis o siete películas por semana que no me reportan nada de gaita, pero sé que fue uno al local de Madres y lo vio en su casa y que eso circula por todos lados. Las muestras las organizamos nosotros, nunca me llaman del San Martín o del Malba".

Alavío

A principios de los noventa presenta su primera película el *Grupo Alavío*, un mediometraje documental de militancia llamado *Viejos son los trapos*, estrenado en el año 93, que narraba la lucha de los jubilados que los miércoles se movilizaban al Congreso.

Integran el grupo: Fabián Pierucci, Mónica Dastugue, Jorge Murno, José Aderman y Clara Glas, entre otros.

Pierucci es cineasta y además economista. Comenzó a experimentar con el montaje de diapositivas con texto a principios de los ochenta. *Alavío* se define como "un grupo de intervención política", no es la temática política lo que define al grupo sino *el compromiso con el propio cuerpo, la participación física en la lucha*.⁶ El realizador defiende la independencia partidaria del grupo y manifiesta estar en "contra de los partidos políticos". Sin embargo, comparte la perspectiva del uso instrumental del medio con el Cine de la Base y el Cine Liberación, de los que se reconoce como "continuador".

El financiamiento de los materiales de producción se realiza con la venta de las películas en VHS y básicamente, con los aportes de los integrantes del grupo así como los aportes de las organizaciones sociales registradas con las que trabajan. Si bien es un límite fuerte lo económico, uno de los mayores problemas de producción que encuentran se vincula a la organización. Pierucci evalúa que el número de integrantes no puede dar abasto con la cantidad de demanda de las organizaciones. Respecto del modo de circulación, el realizador hace una distinción entre "circuito propio y marginal", debido a que las películas "no tienen la pretensión de ser una mercancía y

6. Pierucci destaca: "esa lucha tiene que ver con constituir una subjetividad, con la explotación tecnológica, con aportar al lenguaje audiovisual con investigación estética y de experimentación y tiene que ver con el compromiso del propio cuerpo, porque si uno no supera los miedos, los temores de la clase media a la exposición física, tampoco puede hacer los aportes adecuados, en términos de lo que es necesario para cada momento de la lucha. Hay momentos donde la cámara es muy importante, pero hay momentos en donde otras opciones son más importantes porque la cámara no es lo que define la lucha sino la participación física con los compañeros".

de estrenarse en los cines".⁷ Y en este sentido, manifiesta que el primer circuito son los compañeros que están reflejados en la película. Así, las películas circulan en el interior de las organizaciones, por las asambleas y entre los organismos de derechos humanos.

El rostro de la dignidad es el filme que registra la experiencia del MTD de Solano y fue la película mejor lograda para el realizador, ya que al estar integrado el grupo al movimiento "está contada desde adentro". La particularidad del filme, usado con fines instrumentales de seguridad, educación popular, como registro de plenarios, etc., se debe a que los "protagonistas" participaron activamente en la edición y el montaje. Pierucci destaca positivamente esta participación, pero rechaza las posturas demagógicas que sostienen que los protagonistas de la película son los que realizan el montaje: "Creo que tiene que haber una participación muy estrecha, pero en definitiva, el corte final es del realizador", señala el director y así lo hizo. El final de *El rostro...* elegido generó fricciones y la posterior ruptura entre el grupo y el movimiento.

La página Web del Grupo Alavío es www.revolutionvideo.org/alavio/, y la dirección de correo electrónico es alaviocine@yahoo.com.ar. La página, traducida en inglés, es una de las más completas de los grupos de intervención. Podemos encontrar información actualizada sobre: los documentos del grupo, un listado de las películas (algunas con sus sinopsis) ordenadas por año de producción de 2005 a 2002, publicaciones, archivos, links, actividades, audio y videos *on line*.

Grupo de Boedo Films

En el año 92, estudiantes de la Escuela Cine de Avellaneda, que tiene un ámbito especial de experimentación con el documental, crean el *Grupo de Boedo Films*. Integran el grupo los realizadores: Claudio Remedi, Gabriela Jaime, Sandra Godoy y Candela Galantani, entre otros.

7. En la entrevista, Pierucci reniega de la propiedad privada y también de la propiedad intelectual.

Gleyzer y Birri son rescatados como los "referentes" del grupo por su compromiso político. Claudio Remedi recuerda que también hubo una etapa donde el *cine de referencia* era, de alguna manera, el cine directo, y valora positivamente aquel período de experimentación a partir del registro directo y el cruce de géneros.⁸

Con respecto al modo de circulación de los filmes, el grupo pasó por la experiencia *comercial o clásica de estreno en sala*, pero también por la difusión "alternativa" por otros medios y canales de distribución en universidades, asambleas, plazas, asambleas, fábricas ocupadas, etc., en donde se destaca: "no sólo el objetivo de mostrar y difundir una película sino que ejerza la apertura y la motivación para un debate que termine de construir la temática que se trata en ese documental", sostiene el realizador.

El grupo Boedo participó de la formación de las diversas experiencias colectivas de organización en el campo cinematográfico. Después de la revuelta de diciembre participa de la Asociación de Documentalistas y a partir del Contra Festival de Cine de Mar del Plata se incorpora al colectivo de contrainformación *Argentina Arde*. Meses más tarde, en septiembre del 2002, promueve la creación del colectivo Kino Nuestra Lucha formado en el marco del Segundo Encuentro de Fábricas Recuperadas.

Remedi señala que a diferencia de *Adoc* o *Argentina Arde* en *Kino...* encuentra una "participación más directa con las organizaciones sociales", unida a un "objetivo militante" que trasciende la representación "como mero espectador" y convoca a la acción.⁹

8. Remedi señala: "Lo que sí me parece hubo una etapa donde nuestro cine de referencia era, de alguna manera, el cine directo, tal vez sea una experimentación a partir del registro directo y el cruce de género, como ser el cine de Fernando Birri y el cine de Robert Cramer. Hoy en día hay, como una retroalimentación de muchos elementos, muchos referentes, y que básicamente yo veo como referentes a Gleyzer del Cine de la Base, la experiencia de Birri de la escuela documentalista de Santa Fe".

9. "Lo que yo noto que se hacía con *Adoc* o *Argentina Arde* es que si bien había una relación, no era una relación tan directa con las organizaciones sociales, sino que era una suerte de registro como espectador, en este caso un registro que está más unido con un objetivo que es representar la lucha de un sector de la sociedad, y este objetivo genera un objetivo militante en el cual se relaciona la producción no sólo con contrainformar, no sólo con difundir, sino también con generar otro tipo

Boedofilms@yahoo.com.ar es la página del Grupo de Boedo Films donde aparece la fotografía de uno de sus realizadores, Claudio Remedi, rodando un filme. Películas, manifiesto fundacional, debates, distribución, prensa, agenda y contacto son los recorridos propuestos para navegar. No figura la lista de las últimas realizaciones del grupo. La película más nueva es *Cuatro estaciones*, del año 2004, y *No crucen el portón*, la primera realización de 1992. Las ocho¹⁰ películas promocionadas tienen la ficha técnica y sinopsis y están traducidas en inglés.

Contraimagen

Cinco años más tarde, en 1997, también en la Escuela de Cine de Avellaneda, se forma el grupo trotskista *Contraimagen*, ligado políticamente al PTS (Partido de los Trabajadores Socialistas). El grupo surge a partir de la fusión con el colectivo *Ziga Vertov Transpolación Latinoamericana*, a partir de la movilización contra la represión de Cutral-Có, y desarrolla una serie de actividades vinculadas a los derechos humanos en La Plata y en Neuquén. Marcos Vinci, Martín Yáñez, Violeta Bruck, Mariana Junios, Natalia Sadova, Hidra Vinci, Lucía Simona y Carlos Braun son algunos de sus integrantes.

Lumière, Griffith y Vertov conforman el *cine de referencia* de *Contraimagen*, y a nivel local reivindican a Gleyzer, pese a las diferencias políticas que los separan por su pertenencia al PRT y por "no tener un visión de la revolución socialista avanzada".

Los mayores problemas de producción se asocian a la falta de tecnología y la dedicación que insume este déficit. Por otra parte, la limitación económica de no recibir recursos no está ligada a la vinculación partidaria del grupo, destaca Carlos Braun: "porque

de intervenciones con otras derivaciones como el apoyo al fondo de huelga de las fábricas o incluso tratar de generar diferentes tipos de exhibiciones que puedan generar recursos para que la producción se sostenga" (Remedi, 2003).

10. Las películas que están en la página son: *No crucen el portón*, *Después de la sies-ta*, *Fantasmas en la Patagonia*, *Jorge Gianonni ese soy yo*, *Agua de fuego*, *Brukman la trilogía*, *Nuestras voces* y *Cuatro estaciones*.

nosotros no estamos abanderando que somos del PTS, ese es un problema de libertad política, yo no le ando diciendo a todo el mundo 'sí, porque nosotros somos del PTS, el partido trotskista más jodido de Latinoamérica'". El destinatario de las películas es el metacolectivo "el movimiento obrero", y en este sentido, las discusiones sobre el modo de circulación están abiertas y giran en dos sentidos: hacerle una guerra de posiciones al 7, el canal estatal, y disputarle horas de aire o consolidar un circuito alternativo de difusión. "Todos ponemos plata y nadie nos financia" es la respuesta tajante del realizador cuando se le consultó sobre modo de financiamiento de los filmes.

Cortas en su mayoría, de 8 a 40 minutos de duración, son las intervenciones audiovisuales del grupo.

Caída la página original del grupo, aún se encuentra en estado de construcción su nueva versión.

Cine Insurgente

En 1998 surge el grupo *Cine Insurgente*, que ya venía funcionando "en una especie de protogrupo en el 96", cuando algunos de sus actuales integrantes filman *La resistencia*. Conforman el grupo: Fernando Krichmar, Alejandra Guzzo, Lorena Moriconi, Lorena Riposati, Natalia Polito, Nahuel Scherma, Natalia González y Fernando Roca, entre otros.

Cine Insurgente reivindica artística y políticamente a los cineastas de la generación de fines del cincuenta y la generación del sesenta-setenta. *La fuerza de Birri*, *Cine Liberación* y fundamentalmente el Cine de la Base son los referentes cinematográficos del grupo. Krichmar resalta particularmente la figura de Gleyzer y su orientación marxista, "lo que nos diferencia del grupo con Gleyzer es tener un grupo orgánico al cual sumarnos", subraya el director. Así, la independencia del grupo es una opción "provisoria" hasta que aparezca una organización a la cual incorporarse.

El grupo financia los audiovisuales que después "recupera" en las exhibiciones con las colaboraciones y la venta de VHS.

La concepción del espectador de *Cine Insurgente* es la de un espectador que pase a la acción. "El ideal es que la gente vea algo, se emocione, se sorprenda y tome acciones", sostiene el director y pone como ejemplo el "escrache" a los Blaquier que organizan H.I.J.O.S. y organismos de derechos humanos¹¹ a partir de la proyección de la película *Diablo, familia y propiedad*.

Respecto del modo de circulación de los audiovisuales, "aprovechar todos los espacios" es la consigna del grupo, que participa y organiza muestras y encuentros tanto en las salas "comerciales" como en las "alternativas".

Es importante destacar que el grupo juega un rol determinante en el campo audiovisual como articulador de los grupos de intervención política impulsando y organizando muestras colectivas de los realizadores, contribuyendo a la difusión de su obra en el país y en el exterior¹² y promoviendo la creación de colectivos más amplios, como es el caso de *Adoc* (Asociación de Documentalistas) y *Argentina Arde*.

Muy completa, la página del grupo, cineinsurgente@hotmail.com, recopila información sobre los filmes, textos y documentos para la discusión, los cursos que dicta el grupo y links de interés para el visitante.

Ojo Obrero

El último de los grupos en conformarse es *Ojo Obrero*, vinculado orgánicamente al Partido Obrero. Se forma en mayo del 2001, a

11. La película *Diablo, familia y propiedad* denuncia la participación del poder económico del ingenio Ledesma, de Jujuy, en el secuestro y desaparición de militantes sociales, en lo que se conoce como "la noche del apagón". En julio de 2000 se hace un doble escrache de repudio: uno en el Museo de Bellas Artes, cuya presidenta era Elida Arrieta de Blaquier y otro en la provincia de Jujuy, en el ingenio y la casa de la familia.
12. Cine Insurgente llevó adelante la Muestra de Cine Piquetero en el Cine Cosmos y organizó presentaciones colectivas en la Universidad Popular de Madres de Plaza de Mayo, la Universidad de Buenos Aires y la Escuela de Psicología Social Pichón Riviére, entre otras. De las entrevistas se desprende que gran parte de los realizadores destaca y valora positivamente este rol articulador del grupo.

partir de la iniciativa de estudiantes de diseño imagen y sonido, de la FADU. Con excepción de la entrevistada, la realizadora Carola, quien dijo apellidarse Martínez, el resto de los integrantes del grupo prefieren resguardar su apellido por temor a las persecuciones políticas. Doce integrantes componen el grupo: Hernán, Gustavo, Vasco, Lorena, Flavio, Luciana, Fernando, Nicolás, Fabián, Alejandro y Carola. Como militantes trotskistas, los realizadores defienden la no intervención del partido en la actividad artística. Por lo tanto, la vinculación partidaria no les produce ninguna limitación de orden artístico aunque sí económico, "porque no es lo mismo darle plata a un grupo que no esté en ningún partido que darle plata a un grupo que está directamente ligado al Polo obrero", apunta la realizadora entrevistada. El Ojo Obrero se financia con la venta de los materiales y con las "cotizaciones internas", que es plata que ponen de su sueldo los integrantes del grupo.

Este cine militante se reivindica como "cine piquetero". Así es como denominaron los medios masivos al cine que estuvo en la calle mostrando las luchas populares; lo llamaron así a propósito de las muestras que hubo en 2002 en los festivales de cine europeo.

El modo de circulación de las películas es "completamente anárquico" debido a que no existe un aparato de difusión, cosa que se torna en uno de los "problemas" básicos de organización y funcionamiento del grupo.

El grupo tiene una página Web www.ojobrero.org/, donde se publica el manifiesto fundacional, se puede contactar a los realizadores, se informa sobre las actividades, se registran fotografías del "argentino", del movimiento piquetero, fábricas ocupadas, sindicales e internacionales, y se pueden solicitar los videos. Al cierre de esta investigación se habían levantado en la página las sinopsis de sólo cuatro películas: *Argentinazo*, *Acampe piquetero*, *Piqueteros carajo* y *Un fantasma recorre la argentina... los piqueteros*, producciones que datan del año 2001.

Los colectivos

Indymedia Argentina

El colectivo Indymedia¹³ nació al calor de las protestas de Seattle (Canadá) en 1999 y se extendió junto a las protestas globales en todo el mundo. Los días 5, 6 y 7 de abril de 2000, la Argentina se suma a ese movimiento contra la globalización con masivas acciones contra la cumbre del ALCA y se crea, de esta manera, el colectivo *Indymedia Argentina*. La cobertura de ese acontecimiento "anti-ALCA" fue la piedra de toque para la constitución de una red de contrainformación en todo el país. La página y la *comisión video* surgen paralelamente a la formación del colectivo. Los integrantes de la comisión son: Andrés López, Sebastián Zicarelo y Rodrigo Paz, Juan Lewin, Pablo Boido y Manuel Palacios, entre otros.

Una de las especificidades del colectivo es que funciona y se organiza a partir de "pautas internacionales" que son acuerdos que regulan el funcionamiento horizontal que prohíbe la intervención de los partidos políticos en el colectivo. Si esto ocurre, es intervenido el colectivo y la página por *Indymedia Global*. En este sentido, el grupo reivindica su independencia partidaria pero no ideológica: "la mayoría somos anarquistas o tenemos ideas socialistas", reconoce Andrés López.

Herederos de la cultura del video clip y la TV, una de las discusiones centrales del grupo es cómo lograr otra estética, algo más personal que señale cuál es "el color y el espíritu del movimiento social".

Indymedia Global evalúa el financiamiento de los proyectos que presentan los "Indymedias locales", en el caso de que los tiempos de filmación permitan la preproducción, pero en la mayoría de las intervenciones los audiovisuales son producidos con dinero "interno" que después se recupera con las exhibiciones en Europa.

Hasta la fecha se encuentra sin editar más del 90% del material audiovisual.

13. A nivel internacional, Indymedia está integrado por 147 colectivos en todo el mundo que van administrando las páginas de la red.

En la actualidad, el sitio web de Indymedia, argentina.indymedia.org, no cuenta con información del área de video.

Adoc (Asociación de Documentalistas)

Adoc se crea el 21 de diciembre de 2001, al calor de la rebelión popular del 19 y el 20, con el documental de realización colectiva *Por un nuevo cine un nuevo país*, editado por Fernando Krichmar y Myriam Angueira. El documental de denuncia y agitación recopiló el material registrado por los diferentes grupos de intervención y circuló en cuanta actividad política hubo por aquellos días, y también tuvo amplia circulación en el exterior, producto del intercambio de los grupos y militantes (sobre todo europeos) que visitaban el país para conocer la experiencia "cacerolera argentina".

La Asociación está integrada por más de cien realizadores y productores independientes de todo el país.¹⁴ La Comisión de Comuni-

14. Participan y adhieren a Adoc: HUMBERTO RÍOS (realizador, docente), ANA ZANOTTI (realizadora), PABLO RAMAZZA (realizador) GABRIELA SCHMIDT (realizadora), ALEJANDRA GUZZO (productora), FERNANDO KRICHMAR (realizador, docente), CLAUDIO REMEDI (realizador, docente), MYRIAM ANGUEIRA (realizadora), DIEGO VILAS (realizador), DARIO ARCELLA (realizador), DANIEL ROJAS (realizador), GABRIELA JAIME (realizadora, docente), RAUL TOSSO (realizador) PABLO NAVARRO ESPEJO (realizador), MARCOS CABERO (realizador), MAXIMO RUSSO (realizador), ELIANA SCAVELLA (realizadora), PAULA MAETHER (realizadora), SOFÍA VACCARO (realizadora), MARÍA PILOTTI (realizadora), LUIS BARBERIS (productor, docente), JORGE CEBALLOS (realizador, docente), HÉCTOR CRUZ (realizador), DANIEL BURAK (productor), GUSTAVO BUSTAMANTE (realizador), SUSANA FLEISCHMANN (estudiante de cine), NICOLAS BATLLE (realizador), DIEGO GARCÍA (estudiante de cine), RUBÉN DELGADO (realizador), EMILIANO PANELAS (realizador), LEONARDO BRUNO (editor), MARCELA TRUGLIO (estudiante de cine), ANDRÉS HABEGGER (realizador), MARIO PIAZZA (realizador), LILIANA MAZURE (realizadora), ADRIÁN JAIME (realizador), VANESA RAGONNE (realizadora), FLORENCIA ENGELS (productora), HUGO CASTRO FAU (realizador, abogado, productor), CLAUDIO ALTAMIRANO (realizador, docente), FERNANDO LOPEZ ESCRIVA (realizador), RAUL IBÁÑEZ (director programación TV Utopía), GABRIEL AQUINO (realizador), JAVIER HICK (realizador), GLADYS ÁLVAREZ (realizadora), MARCELO FRANCO (realizador), PABLO SPATOLA (realizador), MELINA TERRIBI-

caciones está compuesta por: Claudio Remedi, Myriam Angueira, Fernando Krichmar, Alejandra Guzzo, Sofía Vaccaro, Fabián Pierucci, Silvia Maturana, Pablo Espejo y Jorge Ceballos. Entre sus objetivos se destacan: "el fomento, la promoción y defensa del cine y video documental, la colaboración solidaria en la producción, distribución y exhibición de filmes entre los miembros de la entidad, como así también la vinculación con las asociaciones de documentalistas latinoamericanas y extranjeras".

Desde mediados de 2001 se venía discutiendo entre los documentalistas la conformación de una Asociación de Documentalistas. Se puede decir que los acontecimientos de diciembre encuentran a los realizadores "movilizados". Así, el 21 de diciembre se arma una asamblea de documentalistas a la que concurren más de sesenta realizadores y ahí es donde se conforma formalmente la Adoc.

Qué relación mantener con el INCAA era la discusión por aquellos días, porque los realizadores defendían y reclamaban el fomento público y genuino de la producción cinematográfica. El momento de mayor actividad de Adoc fue cuando durante la Secretaría de Cultura estaba acéfala (apenas cae De la Rúa) y los primeros meses de Duhalde. Los documentalistas sentían que podía complicarse en ese momento de crisis la continuidad del Instituto y de la Escuela Nacional de Cinematografía e impulsan un acto en defensa del Instituto en donde se agregan otras reivindicaciones sociales de la efervescente coyuntura política. En aquel acto se realiza la primera proyección del video colectivo *Por un nuevo cine un nuevo país* frente al INCAA pidiendo la autarquía que en ese momento no tenía el Instituto.

En el año 2002 Adoc participó activamente del Foro Social Mundial de Porto Alegre en Brasil. Realizó el Contra Festival de Mar del Plata

LI (realizadora), LUCIANA TERRIBILI (realizadora), GUSTAVO BUSTAMANTE (realizador), EVA PIVOWARTSKI (realizadora), ADRIANA VIOLANTE (realizadora), MARÍA GRANDOSO (realizadora), SEBASTIÁN GAMBA (realizador), ALEJANDRA URROZ (realizadora), LUIS CÁMARA (realizador), CARLOS VALLINA (realizador, docente), VALERIA SMUT (productora), IGNACIO BUSQUIER (realizador), PABLO TRATCHER (realizador), PABLO ROMANO (realizador), DANIEL BELLO (realizador), RODRIGO VÁZQUEZ (realizador).

El cine que surge de las luchas, en el cual hubo un impulso y un resurgimiento de películas olvidadas por el Instituto. Participaron del Contra Festival realizadores de los sesenta y setenta, Pino Solanas, Humberto Ríos, Nemesio Juárez, y realizadores de "la generación intermedia", como se autodenominan los realizadores de fines de los ochenta y noventa. También participó en el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires y en diferentes muestras: la Muestra de Piquetes y Cacerolas en Liberar-te, la Muestra de Cine Político de la Universidad de Buenos Aires (UBA), la Muestra de Cine Piquetero dentro del Festival de Invierno organizado por la Cinemateca Uruguay en julio de ese año y realizó envíos en conjunto de materiales de la Asociación a diversos festivales internacionales en Cuba, Italia, Francia, España, Canadá, Bélgica, Alemania y Londres.

Argentina Arde

Un mes más tarde, en enero de 2002, se conforma el colectivo de contra-información *Argentina Arde*, cuyo objetivo inmediato fue recopilar todo el material filmico que registró la resistencia popular y la brutal represión en la calle. Se reúnen, entonces, bajo el lema "Vos lo viviste, no dejes que te lo cuenten, que convocará a los militantes-artistas que estuvieron en la calle desafiando el estado de sitio: sacando fotos, filmando y cubriendo las jornadas populares. La convocatoria inaugural reunió a ciento veinte personas en una asamblea en la *Casa de las Madres* que acercaron imágenes, performances y obras de teatro.

Participaron de *Argentina Arde* (Comisión Video): Grupo de Cine Insurgente, Grupo Adoquín Video, Grupo Primero de Mayo, Grupo de Boedo Films, Ojo Obrero, Contraimagen, Alavío, Indymedia, Adoc, Lenguas en los Pelos; Periodismo de Investigación Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo, la Escuela de Cine de Avellaneda y Estudiantes de Cine de la Universidad de La Plata.

El colectivo funciona de manera horizontal y se organiza en comisiones de trabajo. La *Comisión de Video* llevó adelante la producción y distribución de *informes audiovisuales* que documentaron

aquellos hechos políticos que no transmitían los noticieros de radio y televisión¹⁵ y denunciaron la complicidad de los medios masivos de comunicación como "aparatos ideológicos" al servicio de la clase dominante.

Kino Nuestra Lucha

El 7 de septiembre de 2002, en el marco del Segundo Encuentro de Fábricas Recuperadas, en las puertas de Brukman (fábrica textil ocupada y puesta a producir por sus obreras) sesionó una Comisión de Comunicación, conformada por comunicadores y videastas con el objetivo de discutir las tareas de prensa y difusión de las *experiencias de fábricas recuperadas bajo control obrero*.

Inspirado en el periódico obrero *Nuestra Lucha* que editó el Sindicato Ceramista de Neuquén, las trabajadoras de la Textil Brukman y el Movimiento de Trabajadores Desocupados (MTD-Neuquén) se crea el colectivo *Kino Nuestra Lucha* a partir del trabajo conjunto de los grupos *Contraimagen*, *Grupo de Boedo Films* y *el colectivo de arte y comunicación El Ojo Izquierdo de Neuquén*, y estudiantes de cine documental de la Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo, con el objetivo de "crear una expresión audiovisual que represente al movimiento de fábricas recuperadas", creando distintos videoinformes.

Integran el colectivo: Carlos Braun, Sandra Godoy, Lucas Martelli, Claudio Remedi y Oriana Tizziani.

Los colectivos hoy

A diferencia de los grupos de intervención que fortalecieron su organización y sostuvieron o incrementaron sus niveles de producción post 19 y 20, los colectivos de intervención han decrecido en sus niveles de producción y organización.

15. En el video N° 1 hay un informe sobre los escraches realizados a Canal 13 y Radio 10, actividades que no fueron levantadas por los medios masivos.

Los colectivos *Argentina Arde* y *Adoc*, que alcanzaron gran protagonismo después de las jornadas del 19 y 20 y durante el año 2002, en la actualidad han disminuido notoriamente su accionar.

En este sentido, *Argentina Arde* no se reúne en asamblea plenaria desde agosto de 2003, mientras que algunas comisiones de trabajo se juntan sólo esporádicamente para la coordinación de muestras específicas. De esta manera, la *comisión de fotografía* participó en la realización de las muestras en las marchas de conmemoración del 19 y 20 de diciembre así como la del golpe, el 24 de marzo del 2002 y 2003. Sin embargo, la comisión de video se encuentra sin producir desde junio de 2002.¹⁶

En igual sentido, durante el año 2002 *Adoc* participó en diferentes actividades en festivales internacionales y muestras y realizó envíos conjuntos de materiales de la asociación al exterior. Pero no volvió a realizar el *Contra Festival de Cine de Mar del Plata* y tampoco se registra una nueva producción colectiva. Actualmente, en una entrevista realizada a principios de 2006, Pablo Espejo, realizador de *Adoquín Video*, y Fernando Krichmar, de *Cine Insurgente*, confirmaron que en la actualidad los grupos están intentando reflotar *Adoc* "para disputarle colectivamente al Gobierno"; además, *Adoc* funcionó activamente como una asociación gremial disputándole espacios y subsidios al INCAA, cosa que ven factible de retomar en estos tiempos.

Por el contrario, para los realizadores del *Grupo Contraimagen* y el *Grupo de Boedo Films*, ambos integrantes del colectivo *Kino Nuestra Lucha*, es muy difícil que vuelvan a producir juntos, ya que "el colectivo no existe más" y además ven sumamente difícil retomar los objetivos políticos de *Kino* en este contexto de "fisura" del movimiento de fábricas recuperadas.

Los audiovisuales

Si bien algunos grupos tienen levantados en sus Webs los últimos materiales producidos, reconstruir la totalidad de las producciones

16. La comisión de video realizó su último video-informe Nro. 5 en junio de 2002.

de los grupos y sus sinopsis correspondientes fue un arduo trabajo que se diseñó a partir de cruces entre documentos, artículos periodísticos, páginas Web, entrevistas personales con los realizadores y recolección del material que circula aún por diversas instituciones como videotecas alternativas y universidades.

Grupo Adoquín Video

Telemacho (2005)

Duración: 18 minutos

Formato: DVD

Realización: Adoquín Video y ODM (Observatorio para la Democratización de los Medios de Comunicación)

Las agresiones y las actitudes discriminatorias hacia la mujer abundan en los medios de comunicación disfrazadas de comedia, de "investigaciones", o hasta de programas infantiles.

Como dice la periodista brasileña Adelia Borges, la representación de las mujeres por parte de los medios es como un espejo roto que no logra encajar, ni siquiera juntando todos los pedazos.

Por eso nace *Telemacho*: para mostrar lo que vemos y lo que no vemos, lo que la tele quiere hacer de nosotras. Y para contribuir a pensar en alternativas comunicacionales y acciones sobre los medios.

Luego de la proyección se realizará un debate al que están invitadas Gisella Busaniche (periodista y documentalista), Marta Dillon (periodista de *Página/12*), "Pimpi" Colombo (del Consejo Nacional de la Mujer), Juliana Marino (diputada nacional), Alicia Sánchez (secretaria de género de la FTV) y Nora Domínguez (del Instituto Interdisciplinario de Género de FyL).

No me extrañen... (2005)

Duración: 22 minutos

Formato: S VHS

Realización: Adoquín Video

En la noche del 25 de junio de 2004, un sicario vinculado a los negocios de la droga de la policía local asesina en el populoso barrio

de La Boca, Ciudad de Buenos Aires, al dirigente Martín Cisneros, llamado Oso por sus compañeros y amigos. Dirigente del Comedor Comunitario Los Pibes y de la Federación de Tierra, Vivienda y Hábitat (FTV), Martín dedicaba todos sus esfuerzos a la organización de microemprendimientos productivos para contribuir a sacar de la pobreza y la marginalidad a sus vecinos. Con imágenes generadas por integrantes del comedor y la colaboración de documentalistas de Adoquín Video, se explican las razones del crimen.

El palacio y la calle (2003)

Dirección: Pablo Navarro Espejo
Duración: 55 minutos
Formato: S- VHS

El equipo de producción de *Salida de emergencia* desarrolló una investigación recopilando imágenes nunca vistas de documentalistas y fotógrafos independientes, cámaras de la Policía Federal y testimonios inéditos de protagonistas, de las víctimas y de los responsables de la represión del 19 y 20. Con la realización de Pablo Navarro Espejo del grupo Adoquín Video y la conducción de Miguel Bonasso.

Piqueteros? Sí, piqueteros (2002)

Dirección: Pablo Navarro Espejo
Duración: 37 minutos
Formato: S- VHS

Los cortes de ruta recorren la Argentina. En el corazón del cordón industrial que rodea la Capital, en La Matanza, municipio con unos 1,5 millones de habitantes, se producen los piquetes más largos y masivos.

La Federación por la Tierra, la Vivienda y el Hábitat (FTV- CTA) y la Corriente Clasista y Combativa (CCC) trabajan unitariamente y convocan a todos los sectores para generar las movilizaciones que iniciaron la caída del gobierno. Un video de 37 minutos que resume los 10 meses de lucha y organización. Con música de Santa Revuelta. Guión de Silvia Maturana.

Hasta donde dea (2001)

Dirección: Pablo Navarro Espejo
Duración: 32 minutos
Formato: S- VHS

Emilio Alí, luchador social, preso político de este sistema por pedir comida en un supermercado. A pocos días de su libertad, el documental da cuenta de los difíciles momentos atravesados.

Fin de siesta (1992)

Dirección: Pablo Navarro Espejo
Duración: 1:01 minutos
Formato: S- VHS

Los problemas sociales, los piquetes y las marchas de la Argentina reflejados en un video clip. Toma imágenes directamente de los medios televisivos.

Pasivos 450 (1992)

Dirección: Pablo Navarro Espejo
Edición: Daniel Di Prima
Duración: 1:09 minutos
Formato: S- VHS

La realidad de las protestas de los jubilados de la Argentina Opera sobre un material que registró las famosas protestas de los jubilados que luchaban por conseguir un haber mínimo digno. Este material aparece velozmente yuxtapuesto y montado con una música heavy metal. Estos dos factores (la velocidad y lo "pesado" de la música) conforman una suerte de contrapunto con el modo pausado de accionar de los ancianos hasta desembocar en acciones de violencia (la imagen en sí es contrapuntística en este cruce: los jubilados y la violencia).

Grupo Alavío

Recital solidario en Zanón (2005)

Duración: 57 minutos

Formato: Mini DV

León Gieco, Rolly Barrionuevo y otros artistas se presentan en la fábrica el 16 de diciembre de 2004 en un evento producido y organizado íntegramente por la gestión obrera de la fábrica.

BAUEN, lucha y trabajo (2005)

Duración: 10 minutos

Formato: Mini DV

Videoinforme sobre la lucha de los trabajadores del Bauen por la expropiación del hotel.

Compañeras (2005)

Duración: 45 minutos

Formato: Mini DV

Cuatro historias de mujeres trabajadoras que dan testimonio de su vida y su lucha cotidiana. *Magdalena*, en una finca de la provincia de San Juan. *Karina* es guarda de subterráneos, *Regina* vive en Villa Fiorito, junta cartones que luego clasifica y vende. *Nina* es una militante de los años 70 que durante su exilio de Argentina participó de la revolución sandinista.

Historias que dejan entrever otras historias, mujeres que reivindican su condición de trabajadoras, pero sin dejar de ser madres, sin dejar de luchar, sin dejar de ser compañeras.

La foresta (2005)

Duración: 45 minutos

Formato: Mini DV

La ex empresa MEYPACAR, productora de hamburguesas, cierra sus puertas en enero de 2005 y deja 186 trabajadores en la calle.

Días después, ellos deciden ocupar la fábrica y pelear por la expropiación de la planta, donde funcionaba desde 1947 el frigorífico La Foresta. La organización, la toma de conciencia, el cuidado de la planta, el reparto de tareas, todo el aprendizaje de la autogestión se va gestando en plena lucha por la expropiación, primero de las máquinas y luego de la planta, casi a contrarreloj contra la fecha que el juez dispone para el inicio del remate.

La orquesta (2005)

Duración: 20 minutos

Formato: Mini DV

Ensayo sobre el concierto de la Orquesta del Teatro Colón en defensa de la Cooperativa Hotel Bauen.

Diana (2004)

Duración: 13 minutos

Formato: Mini DV

Diana, dirigente social y travesti detenida en julio de 2004 por la Comisaría 4ta. de La Matanza, había realizado repetidas denuncias contra esa Comisaría por detenciones indiscriminadas a sus compañeras y hostigamiento por el solo hecho de defender su identidad travesti. Entre otras actividades fundó junto con sus compañeras una agrupación contra la discriminación M.A.L (Movimiento Antidiscriminación de Liberación).

Mujer (2004)

Duración: 13 minutos

Formato: Mini DV

Sobre la situación de las tres mujeres encarceladas luego de la manifestación contra el código contravencional frente la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires el 16 de junio de 2004. A cuatro meses de su detención, Sonia Sánchez (asoc. AMMAR) cuenta cuál es la situación de las compañeras en la cárcel de Ezeiza.

Los presos del petróleo (2004)

Duración: 10 minutos

Formato: Mini DV

En la provincia de Kirchner, seis compañeros estuvieron presos durante ocho meses por pedir trabajo y denunciar a las multinacionales que extraen descaradamente los recursos naturales. El video es una crónica de la detención y las razones políticas que derivaron en sus detenciones.

Zanón - Acampe en Congreso (2004)

Realización: Virna Molina/Ernesto Ardito/Guillermo Kohen/Alavío

Duración: 60 minutos

Formato: Mini DV

Durante nueve días los obreros de la fábrica Zanón acamparon frente al Congreso de la Nación como medida de acción en la lucha por la expropiación de la fábrica. Durante nueve días, el noticiero recorre las múltiples muestras de apoyo de artistas y trabajadores para con los ceramistas, las vivencias, las reflexiones y los balances de la lucha.

Acá está la fuerza (2004)

Duración: 9 minutos

Formato: SVHS/ Mini DV

Resistencia en el barrio San Lorenzo.

Acopio (2004)

Duración: 10 minutos

Formato: Mini- Dv

Organización de los campesinos que residen en el precordillera andina para eliminar la intermediación en la venta de la lana de cabra. Cuenta la esquila, acondicionamiento y clasificación del mohair.

Chilavert recupera (2004)

Duración: 38 minutos

Formato: Mini- DV

Luego de la crisis financiera de diciembre de 2001 el patrón de la imprenta que históricamente había producido libros de arte de gran calidad decide despedir a los trabajadores y vaciar la planta llevando las máquinas e insumos que eran parte del proceso de producción. No contaba con la férrea resistencia de los trabajadores. Desde ese momento cambia la relación de fuerza. Bajo control obrero se resisten los intentos de desalojo y se crea una cooperativa de trabajo. Comienza una nueva etapa de solidaridad y construcción de organización popular.

Maderera Córdoba (2004)

Duración: 12 minutos

Formato: Mini- DV

Cuenta la experiencia de los trabajadores organizados en la cooperativa de trabajo Maderera Córdoba. Después de la muerte del dueño, la empresa se funde por descuido del nuevo patrón. Los trabajadores pelean por su fuente de trabajo en la recuperación y autogestión de producción dentro de la empresa.

Marcha 14 de septiembre (2004)

Duración: 10 minutos

Formato: Mini DV/ Foto dig.

Una delegación de trabajadores de Zanón, MTD Neuquén y otras fábricas recuperadas viajan a Buenos Aires para marchar juntos con compañeros de otras organizaciones y movimientos para exigir la expropiación definitiva de todas las empresas recuperadas el 14 de Septiembre.

Murales (2004)

Producción: Mascaró/Alavío
 Duración: 28 minutos
 Formato: Mini DV/ Foto dig.

El proceso de producción del arte asociado con el proceso de producción de las fábricas recuperadas. Un grupo de muralistas realiza sobre las paredes de las fábricas una serie de obras que se conjugan reivindicando la expropiación definitiva de las empresas y la autogestión de los trabajadores. Cada artista relata también su técnica y los motivos que lo llevaron a la acción.

Noticias de ayer (2004)

Duración: 10 minutos
 Formato: Mini DV

Ante la orden de desalojo de la empresa Zanón bajo control obrero y la respuesta fascista del gobierno de Jorge Sobisch los sectores sociales de Neuquén movilizan más de 9.000 personas el 5 de noviembre para marchar a la Casa del Gobierno. Los trabajadores de Zanón dan las noticias por su propia programa de radio dentro una universidad tomada por los estudiantes.

Por una jornada laboral 6 horas (2004)

Duración: 21 minutos
 Formato: Mini DV

La reducción de la jornada laboral a 6 horas y el aumento salarial para todos los trabajadores permitiría crear puestos de trabajo para más de 3.000.000 de desocupados y sacar de la miseria a la mayoría del pueblo. Con el ejemplo de la lucha exitosa de los trabajadores del subterráneo se lanza la campaña por reducción de la jornada laboral con aumentos salariales, por el desprocesamiento de los luchadores populares y por la expropiación definitiva de las empresas recuperadas por sus trabajadores.

Resistencia (2004)

Duración: 4 minutos
 Formato: Internet/ Mini DV

Una masacre desde un helicóptero Apache es captada por video sobre las calles de Falujah. Luego la resistencia baja un helicóptero con un misil al hombro.

Escrache Embajada de Italia (2004)

Dirección: Fabián Pierucci
 Duración: 5 minutos
 Formato: Mini- Dv Cam

Un breve relato sobre un escrache a la Embajada de Italia.

Soledad (2004)

Dirección: Fabián Pierucci
 Duración: 53 minutos
 Formato: Mini- Dv Cam

En enero de 2002, un grupo de 200 familias ocupó terrenos lindantes al Riachuelo, en la zona de Villa Fiorito. En el aguante durante los primeros intentos de desalojo, murió asesinada Soledad Corrales, de 15 años, embarazada. La muerte de Soledad no fue la única en el barrio ni es tampoco esta su única historia. Seis meses después, los habitantes del Soledad, como se llamó desde entonces el barrio, obtuvieron la tenencia de las tierras, luego de cuatro desalojos que arrasaron con lo que se levantaba una y otra vez apenas se retiraba la policía y sus topadoras.

Soledad es también una metáfora para cada uno de los inhóspitos y devastados lugares del mundo donde la gente lucha por salir adelante.

1 de mayo, resistencia de un amor (2004)

Dirección: Fabián Pierucci
 Duración: 6 minutos
 Formato: Mini- Dv Cam

Corto sobre la movilización del Día del Trabajador.

Falujah, bajo sitio (2004)

Dirección: Fabián Pierucci
 Duración: 15 minutos
 Formato: Internet/ Mini DV

Luego de la invasión imperialista a Irak liderada por los Estados Unidos y de la declaración del término de la guerra, surge una resistencia feroz por parte de un pueblo alzado en armas contra la ocupación. La ciudad de Falujah es el terror de las fuerzas invasoras, es el corazón vivo de la dignidad. Con materiales audiovisuales recuperados y resignificados de los medios masivos, se constituyen nuevos sentidos y significados sobre esta lucha.

La toma de La Toma (2004)

Dirección: Fabián Pierucci
 Duración: 5 minutos
 Formato: Mini- Dv Cam

Lomas de Zamora, en el sur del Gran Buenos Aires, luego de un año y medio de ocupado, matones del punterismo local –con la complicidad de la empresa Metropolitano y el gobierno municipal– entran, rompen y vacían La Toma, edificio del ferrocarril abandonado ocho años atrás y transformado en centro cultural y comunitario por las asambleas y organizaciones sociales de la zona desde noviembre del 2002. En una semana se organiza el reingreso y en pocos minutos se vuelve a tirar la chapa de entrada y se ocupa el lugar.

Cortos del MTR (2004)

Dirección: Fabián Pierucci
 Duración: 17 minutos
 Formato: Mini- Dv Cam

Cortos sobre el Movimiento de Trabajadores Desocupados Teresa Rodríguez que indagan la salud, la TV y las mujeres en el movimiento.

José (2004)

Dirección: Fabián Pierucci
 Duración: 29 minutos
 Formato: Mini- Dv Cam

Para la militancia social y revolucionaria, las fronteras entre legalidad e ilegalidad son borrosas, arbitrarias y dependen de las interpretaciones de jueces y policías, que son herramientas del poder, para mantener el hambre y la explotación. La cárcel en estos casos es una contingencia dolorosa pero posible, un campo más de resistencia donde dar batalla.

Josu Lariz Iriondo es un militante independentista vasco que desde hace veinte años tuvo que exiliarse en distintos países por la persecución del estado español. Luego de ser denegada dos veces la extradición en Uruguay pedida por el juez Garzón, fue secuestrado y deportado a la Argentina por fuerzas conjuntas de ambos países al mejor estilo "Plan Cóndor". Las presiones de España al estado argentino tienen distintas expresiones y el Gobierno es permeable a las mismas. Solo la lucha popular y la solidaridad internacionalista puede hacer posible decir no a la extradición y lograr la libertad de Josu. Esta película es una herramienta más en este sentido.

Video que narra sobre la libertad y el refugio.

Recuperando nuestro trabajo (2003)

Duración: 18 minutos
 Formato: Video Digital

En la provincia de Neuquén, crece al amparo de la connivencia política con el poder local la fabrica de ladrillos Cerámicas del Valle.

Cuando cae en desgracia su dueño luego de haber defraudado en reiteradas oportunidades al Estado, abandona a su suerte el establecimiento y a los trabajadores. Muchos trabajadores desisten de la lucha, pero otros resisten tomando la fábrica con el proyecto de ponerla a producir. La experiencia anterior y posterior al patrón es contada por sus protagonistas en la propia toma de la fábrica.

Perú de vidas y exilios (2003)

Duración: 18 minutos
Formato: Video Digital

La Argentina tiene una tradición pobre en términos de asilo político (salvo para nazis y represores). El informe trata el caso de cuatro familias de exiliados políticos de la dictadura peruana que con distinta suerte intentan residir en el país.

Mate y arcilla (2003)

Duración: 48 minutos
Formato: Video Digital
Realización: Ak Kraak (Alemania) y Grupo Alavío
Producción: Ak Kraak (Alemania) y Grupo Alavío

La producción de cerámicas bajo control obrero y su proceso social es relatada rigurosamente por quienes recuperaron el saber obrero y lo ponen a disposición de la vida comunitaria a partir de la recuperación por sus trabajadores de la fábrica Zanón, en la provincia de Neuquén.

Chile, 30 años después (2003)

Dirección: Fabián Pierucci
Duración: 20 minutos
Formato: Mini- Dv Cam

Luego del golpe militar de Pinochet, en Chile se instauran el terror, la tortura, la detención y desaparición de compañeros. El principal objetivo es asegurar a toda costa el proceso de concentración y transnacionalización de los grupos económicos que disputan hasta el último punto y coma de las conquistas de los trabajadores y de

sus ingresos. A trece años de la "recuperación democrática", aún hay condicionamientos muy fuertes de la herencia dictatorial como de las imposiciones imperialistas. Con este informe intentamos recuperar la palabra de quienes resistieron y aún resisten estas políticas capitalistas.

Por el mismo camino (2003)

Dirección: Fabián Pierucci
En coproducción con UPMPM
Duración: 35 minutos
Formato: Mini- Dv Cam

Mientras las Madres de Plaza de Mayo viajan hacia la fábrica recuperada Zanón, provincia de Neuquén, cuentan historias de lucha, solidaridad y maternidad. Cuentan por qué siguen el mismo camino de sus hijos.

Nuestra agua (2003)

Dirección: Fabián Pierucci
Duración: 20 minutos
Formato: Mini- Dv Cam
Taller de Formación Solano

La localidad de San Francisco Solano en Quilmes es cruzada por el arroyo Las Piedras, curso de agua que se transformó a lo largo del tiempo en una cloaca abierta donde tiran residuos contaminantes todas las fábricas de la zona. Las consecuencias son enfermedades crónicas de quienes están en contacto permanente con ese medioambiente, sumado al drama terrible de las inundaciones que lo destruyen todo. Los vecinos relatan sus padecimientos y sus luchas por terminar con este flagelo.

Quilmes, el sabor de la explotación (2003)

Dirección: Fabián Pierucci
Duración: 35 minutos
Formato: Mini- Dv Cam

Un puñado de grupos económicos fue beneficiado por las políticas económicas de los sucesivos gobiernos desde la dictadura militar. Uno de ellos es la multinacional de bebidas Quimsa-Amber, que se expandió en Latinoamérica comprando y cerrando plantas en cada país, aumentando la tasa de explotación hasta el infinito en el interior de cada fábrica. El Frente de Unidad Obrera y Popular hace su aparición pública con el bloqueo de la fábrica cervecera durante varios días en reclamo de trabajo genuino para desocupados y mejoras de condiciones para los activos. Esta película relata las acciones y testimonios de los compañeros que intervinieron desde los preparativos y llegada al lugar hasta el desenlace final.

El rostro de la dignidad (2002)

Dirección: Fabián Pierucci

Duración: 58 minutos

Formato: Mini- Dv Cam

Desde el año 1997 se realiza en la Argentina una novedosa y contundente manifestación de lucha de los trabajadores: el corte de rutas. De esta forma los trabajadores desocupados reivindican ante el Estado el derecho a un trabajo e ingreso dignos.

Basados en los principios de horizontalidad entre compañeros, democracia directa, autonomía del Estado y del poder y formación integral entre sus miembros, una de las experiencias más importantes de estos años fue la del Movimiento de Trabajadores Desocupados de Solano, en Quilmes, ciudad del conurbano bonaerense.

El trabajo, la capacitación, el debate democrático de ideas, el compartir la vida tanto como la lucha por trabajo, la dignidad y el cambio social son algunos de los contenidos de esta memoria.

Crónicas de libertad (organizando resistencia) (2002)

Duración: 47 minutos

Formato: Video Digital

El 26 de junio de 2002 se desata una feroz represión a los sectores de desocupados que se encontraban manifestando en el Puente

Pueyrredón. Cientos de compañeros son heridos y detenidos por fuerzas conjuntas de la represión del Estado. Son asesinados Darío Santillán y Maximiliano Kosteki. La bronca, el miedo y la resistencia son relatados por los protagonistas de esta jornada de lucha. Los debates políticos posteriores nos muestran la necesidad de profundizar en temas como nuestra identidad, el derecho a la autodefensa, la necesidad de actuar en consecuencia sobre el sistema capitalista y sus aparatos represivos.

Libertad (2002)

Duración: 52 minutos

Formato: Video Digital

Para la militancia social y revolucionaria las fronteras entre legalidad e ilegalidad son borrosas, arbitrarias y dependen de las interpretaciones de jueces y policías que son herramientas del poder para mantener el hambre y la explotación.

La cárcel en estos casos es una contingencia dolorosa pero posible, un campo más de resistencia donde dar batalla.

La detención de Carlos Bértola y Diego Quintero es un claro ejemplo de esto. En la causa judicial, las pruebas más contundentes que aportan los fiscales para no excarcelarlos son los antecedentes de ambos en la lucha política social y anticapitalista.

Libertad tiene como objetivo dar a conocer las denuncias de compañeros, amigos y familiares de Diego y Carlos como aporte a la lucha por sus libertades y la de todos los presos políticos, rehenes del sistema.

La selección nacional (2002)

Duración: 5 minutos

Formato: Video Digital

Videoclip del tema "La selección nacional", del grupo Las Manos de Filippi. Durante el año 2002 se realiza un mundial de fútbol. En Argentina, las calles, que habían sido escenario de duros enfrentamientos con las fuerzas represivas del Estado, se llenan de banderas para alentar a la selección de fútbol que juega ante Inglaterra.

La manipulación política hace realidad el estribillo del tema musical que dice: "la selección nacional / es un ministerio más del Estado".

Bloqueo al polo petroquímico (2002)

Duración: 13 minutos

Formato: Video Digital

Producción: Ak Kraak (Alemania) y Grupo Alavío

Luego del alzamiento popular se inicia un debate sobre la necesidad de pensar el tema del trabajo genuino. Un grupo de organizaciones de desocupados emprende en febrero de 2002 el bloqueo de cuatro empresas petroquímicas ubicadas en el límite sur de la ciudad de Buenos Aires, exigiendo puestos de trabajo estables. La vida cotidiana dentro de la acción de fuerza que dura varios días es relatada por mujeres que llevan adelante esta experiencia.

Corte de ruta a Hiper Jumbo (2002)

Duración: 3 minutos

Formato: Video Digital

Producción: Ak Krak (Alemania) y Grupo Alavío

Videoclip que como receta de cocina cuenta la llegada e implementación de medidas de autodefensa de un corte de ruta al acceso al supermercado Jumbo en la localidad de Quilmes.

Zanón (construyendo resistencia) (2002)

Duración: 18 minutos

Formato: Video Digital

En el año 2001, la patronal despide a los trabajadores de la planta de cerámicas Zanón en la Pcia. de Neuquén. Luego de resistir en el exterior del establecimiento, deciden colectivamente recuperar y poner a producir la fábrica. La película relata las vivencias, las luchas y los motivos de sus protagonistas.

Carta de un escritor a la Junta Militar (1996)

Dirección: Fabián Pierucci

Duración: 6 minutos

Formato: Mini- Dv Cam

En el año 1977, el militante revolucionario, escritor y periodista Rodolfo Walsh emprende el que sería su último viaje antes de ser abatido en combate y luego desaparecido por la dictadura militar. Este viaje es tomado como la metáfora que contiene la historia de la represión de Estado de los últimos cincuenta años. Este viaje tiene como destino la comunicación del texto más lúcido y premonitorio de la literatura argentina: la carta a la Junta Militar a un año del golpe de estado, denunciando las desapariciones forzadas de personas pero también explicando con claridad los motivos económicos y políticos de esta práctica del horror. La historia de este viaje es nuestro pequeño homenaje a todos nuestros compañeros caídos en combate contra el sistema capitalista de hambre y explotación.

Asentamiento Agustín Ramírez (1996)

Dirección: Fabián Pierucci

Duración: 30 minutos

Formato: Mini- Dv Cam

Corto sobre el asentamiento Agustín Ramírez.

Para Cuba solidaridad (1995)

Dirección: Fabián Pierucci

Duración: 52 minutos

Formato: Mini- Dv Cam

Video sobre la Solidaridad a Cuba por el bloqueo imperialista.

Desalojo de Bodegas Giol (1994)

Dirección: Fabián Pierucci

Duración: 17 minutos

Formato: Mini- Dv Cam

Crónicas sobre los desalojos de los trabajadores de las Bodegas Giol.

Viejos son los trapos (1993)

Dirección: Fabián Pierucci

Duración: 45 minutos

Formato: Mini- Dv Cam

Video sobre la lucha de los jubilados. Seleccionada en el Festival Internacional de La Habana.

Materiales para uso científico o pedagógico

Informe sobre mortalidad infantil (2001)

Duración: 21 minutos

Formato: Video Digital

Realización: Fabián Pierucci

Video realizado para OPS-OMS

***Inmunización en la infancia*¹⁷ (2000)**

Duración: 25 minutos

Formato: Video Digital

Realización: Fabián Pierucci

Producción: UBA, Departamento de Pediatría de Facultad de Medicina, Sociedad Argentina de Pediatría y COEME

Dirección General del Proyecto: Carlos Needleman

Guión: Mónica Dastugue - Jorge Murno - José Aderman - Cecilia Selinger - Emilio Martínez Iriart

Asesores Científicos: Ángela de Gentile - Eva Rivas

Asesora Pedagógica: Shirley Dresch

17. Menciones y Premios: 3er Festival Internacional de Cine Médico. Premio Mejor Calidad Científica – Argentina 2001.

¿Cómo están relacionados los procesos biológicos de inmunización con el complejo de relaciones sociales que ponen en marcha los mecanismos de producción que culminan con la aplicación de una vacuna?

¿La mirada a través del microscopio, con la observación diferida por una cámara de los procedimientos y técnicas de un vacunatorio?

¿La construcción del saber popular, con los métodos de validación del conocimiento científico?

¿Las pestes que asolaron poblaciones en distintas épocas, con las actuales políticas sanitarias del sector público?

Estos y otros temas son abordados en esta película que fue concebida en primera instancia como herramienta pedagógica para la formación de quienes estudian la problemática de las inmunizaciones.

***Vivir con asma*¹⁸ (2000)**

Duración: 24 minutos

Formato: Video Digital

Realización: Fabián Pierucci

Producción: UBA, Departamento de Pediatría de Facultad de Medicina, Sociedad Argentina de Pediatría y COEME

Dirección General del Proyecto: Carlos Needleman

Guión: Clara Glas y otros

Asesora Pedagógica: Shirley Dresch

¿Es posible prevenir una crisis asmática? ¿Un niño asmático es un niño enfermo? ¿Cuáles son las consecuencias familiares y sociales de este padecimiento? ¿Qué herramientas debería incluir una estrategia terapéutica efectiva? ¿Cuáles son los objetivos del tratamiento? Estos son algunos de los problemas abordados por la película, concebida como instrumento de capacitación en la formación de trabajadores de la salud.

18. Selección para 3er. Festival Internacional de Cine Médico.

Infecciones en vías aéreas superiores (1998)

Duración: 24 minutos

Formato: Video Digital

Realización: Fabián Pierucci

Video realizado para la Facultad de Medicina, UBA.

Colectivo Argentina Arde***Video-informe******Argentina Arde N° 5 (junio 2002)***

Producción: Ojo Obrero; Lenguas en los Pelos; Periodismo de Investigación Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo

Duración: 40 minutos

Formato: VHS

- *Piqueteros carajo*. Ojo Obrero
- *Los policías y los guardias* (del poema de Roque Dalton). Lenguas en los Pelos.
- *Los que luchan y los que obedecen*. Periodismo de Investigación Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo

Video-informe***Argentina arde N° 4 (mayo y junio 2002)***

Producción: Ojo Obrero; Grupo Alavío; Cine Insurgente; Leonardo y Mauricio.

Duración: 60 minutos

Formato: VHS

- *Informe sobre la memoria*. Cine Insurgente
- *1ro. de mayo piquetero*. Ojo Obrero (Córdoba)
- *Informe de Rosario-Santa Fe*. Cine Insurgente
- *El tren de la resistencia*. Cine Insurgente
- *La Selección Nacional* (Ministerio de Estado). Alavío
- *1ro. de mayo en Plaza de Mayo*. Ojo Obrero (Buenos Aires)
- *Los vecinos de Villa Urquiza se organizan*. Leonardo y Mauricio

Video-informe***Argentina arde N° 3 (mayo y junio 2002)***

Producción: Ojo Obrero; Grupo Alavío; Cine Insurgente; Boedo Films; Indymedia Video.

Duración: 60 minutos

Formato: VHS

- *Escrache a la Embajada de Suecia* (Diario Publimetro). Ojo Obrero
- *Informe sobre Diego y Carlos (presos políticos)*. Alavío
- *Las Madres y Argentina Arde (24/3)*. Cine Insurgente
- *Carta a la Junta Militar por Rodolfo Walsh*. Alavío
- *24 de Marzo*. Boedo Films
- *Brukman*. Contraimagen
- *Marcha desde Asamblea Popular Nacional hasta Brukman*. Cine Insurgente
- *Escrache a la ESMA*. Indymedia Video

Video-informe***Argentina arde N° 2 (marzo y abril 2002)***

Producción: Contraimagen; Ojo Obrero; Grupo Alavío; R.I.P.A.; Cine Insurgente; Adoquín Video.

Duración: 60 minutos

Formato: VHS

- *Bersuit Vergarabat en Cerámica Zanón*. Contraimagen
- *Marcha Nacional Piqueteros y acto en Plaza de Mayo (15 de mayo)*. Ojo Obrero
- *Informe recuperación de Brukman por los trabajadores*. Ojo Obrero
- *Desorden (rodado en Zanón)*. Realizadores Independientes de la Patagonia (R.I.P.A.)
- *Martín Presente*. Alavío
- *Mar del Plata (Plaza del Aguante y toma de la Municipalidad)*. Ojo Obrero
- *Muestra de Cine Político en Mar del Plata*. Cine Insurgente.
- *Emilio Alí desde la cárcel*. Adoquín Video

Video-informe**Argentina arde N° 1 (1 de marzo de 2002)**

Producción: Cine Insurgente; Ojo Obrero; Alavío y Grupo Ak-Kraak (De Indymedia Alemania); Contraimagen; Venteveo.

Duración: 60 minutos

Formato: VHS

- *Escrache a multimedios Clarín-Canal 13 y Radio 10.* Cine Insurgente
- *Video informe de Zanón.* Grupo Contraimagen
- *Asamblea Nacional de trabajadores ocupados y desocupados.* Ojo Obrero
- *Corte de ruta al Hiper Jumbo en Quilmes.* Alavío
- *Corte de ruta 3 km 33 Matanza.* Ojo Obrero
- *Bloqueo al Polo petroquímico de Dock Sud (11 al 15 de febrero de 2002).* Ak-Kraak (Indymedia Alemania) y Grupo Alavío
- *Movilización del bloque piquetero de Plaza de Mayo y cacerolazo (20 de febrero de 2002).* Ojo Obrero
- *Informe sobre el Jagüel.* Cine Insurgente.
- *Somos todos hijos de la tierra.* Corto de Brasil entregado por Grupo Venteveo

Adoc (Asociación de Documentalistas)**Por un nuevo cine, un nuevo país¹⁹ (2002)**

Realización: Fernando Krichmar, Myriam Angueira

Cámaras: Pedro Acuña - Claudio Remedi - Ojo Obrero - Lorena Ríposati - Guillermo Caviasca - Fabián Pierucci - Fernando Krichmar

19. Premio Cacho Pallero al Mejor Video Documental Certamen de Cine y Video de Santa Fe 2002
 Festival Internacional del Nuevo cine Latinoamericano de La Habana - Sección Oficial Documental - Cuba 2002
 Festival Latinoamericano de Video de Rosario - 2002
 Participación en el Foro Social Mundial de Porto Alegre, Brasil 2002.
 Muestra de Cine y Documental Político: El Cine que surge de las luchas - Festival Internacional de Cine, Mar del Plata 2002.

Producción General: Alejandra Guzzo y Natalia Polito

Investigación periodística: Natalia Vinelli

Guion y montaje: Myriam Angueira y Fernando Krichmar

Duración: 20 minutos

Formato: Mini- Dv Cam

Una mirada distinta sobre la rebelión popular del 19 y 20 de diciembre de 2001 en Argentina que terminó con el gobierno de Fernando de la Rúa, Rodríguez Saá y tres presidentes interinos por aquellos días. Más de quince camarógrafos independientes, integrantes de la Asociación de Documentalistas de Argentina, fundada el 19 de diciembre de 2001, muchos de ellos realizadores de largometrajes, se unen en este material colectivo que brinda una mirada distinta a la que ofrecieron los medios de comunicación de los grandes multimedios directamente relacionados con el poder económico y político. Seleccionada Competencia Oficial Documental 24° Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano La Habana - Cuba.

Grupo de Boedo Films**Nuestras voces, nuestros cuerpos, nuestras vidas... (2003)**

Producción: Grupo de Boedo Films

Duración: 30 minutos

Formato: DVcam

Dirección: Gabriela Jaime

Proyección de últimos trabajos documentales en asambleas barriales, centros culturales y universidades de todo el país.

Actividad especial: Documental & Contra-Información dentro del marco del Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires 2002.

Participación en la muestra de "Piquetes y Cacerolas" en Liberarte y en la muestra de cine político de la Universidad de Buenos Aires (UBA).

Muestra de Cine Piquetero dentro del Festival de Invierno organizado por la Cinemateca Uruguay, Montevideo, julio de 2002.

Sonido: Jerónimo Perín
 Montaje: Gabriela Jaime

Las mujeres fuimos las principales protagonistas de las movilizaciones que salieron de todos los barrios de la ciudad de Buenos Aires para confluír en el Congreso y la Plaza de Mayo. Movilizadas, conmovidas, ganamos las calles con las cacerolas rebeldes, demostrando que nuestras vidas van mucho más allá de la cocina, sublevadas contra el hambre y la desocupación, contra la represión y el estado de sitio. Descubrimos nuestras voces organizando las asambleas barriales, luchando para que se vayan todos los políticos de los partidos patronales que se robaron nuestros sueños. Estuvimos frente a las vallas policiales, codo a codo con las heroicas obreras de Brukman, nos movilizamos para exigir trabajo. En todos los ámbitos, las mujeres nos rebelamos y revelamos nuestra fuerza latente, para intentar darle una salida a la catástrofe. Encontramos fuerza donde nos hacían creer que había debilidad. Y contra todos los que quieren mandarnos a la cocina de nuevo, les decimos que estamos dispuestas a defender nuestros derechos: al trabajo, a cobrar el mismo salario que los hombres por las mismas tareas, a no sufrir discriminaciones ni acosos ni abusos de ningún tipo, nuestro derecho a la vivienda, a la educación, a la salud, al placer, a decidir sobre nuestro propio cuerpo. Juntas, llegamos al Encuentro Nacional de Mujeres que se realizó en Rosario (agosto, 2003). Esta es nuestra historia.

La fábrica es nuestra (2003)

Realización: Grupo de Boedo Films - Contraimagen
 Director: Broun, Godoy, Martelli, Remedi, Tizziani
 Duración: 25 minutos
 Formato: Dvcam

En diciembre de 2002, la patronal entra violentamente a la fábrica con el aval del Gobierno de la Ciudad, la justicia y de la mano de la policía y carneros, con el objetivo de desalojar a los obreros, secuestrar documentación y desactivar las máquinas. Luego de que la policía detiene a la totalidad de los obreros que hacían guardia en la fábrica –incluida una niña–, las asambleas barriales, partidos po-

líticos y organizaciones sociales rodean la fábrica frustrando el desalojo.

El documental reconstruye la vivencia de los trabajadores que, convertidos en camarógrafos, muestran los difíciles momentos vividos y cómo la solidaridad logra defender el control obrero de Brukman.

Control obrero - Los trabajadores de Brukman (2002)

Director: Broun, Godoy, Martelli, Remedi, Tizziani
 Duración: 26 minutos
 Formato: Dvcam

Un grupo de obreras textiles se unen en la lucha por la recuperación de su trabajo. Mientras el pueblo toma las calles para reclamar la renuncia del Presidente y un cambio en la política económica los días 19 y 20 de diciembre de 2001, las obreras de la empresa Brukman toman la fábrica ante el abandono de los dueños, que tenía por objeto el cierre de la misma. Control Obrero cuenta la lucha de estas obreras para poner a producir la fábrica y mantener la fuente de trabajo, proceso en el cual se relacionaron con los ceramistas de Zanón en Neuquén que enfrentan una situación similar. Esta lucha no es sólo por el salario sino también por el crecimiento personal que lleva a estas mujeres a recuperar su dignidad.

Cuando la expresión más terrible de la crisis en la Argentina es la enorme desocupación, el control obrero se transforma en ejemplo para otros trabajadores, demostrando que la acción decidida por mantener el trabajo despierta el apoyo activo y la solidaridad de amplios sectores sociales.

Agua de fuego (2001)

Director: Sandra Godoy, Candela Galantini, Claudio Remedi
 Duración: 74 minutos
 Formato: Dvcam

¿Un documental sobre los cortes de ruta en donde no hay piqueteros ni líderes sindicales? *Agua de fuego* es la mirada de un pueblo en busca su propia dignidad y que recupera la identidad en un país que parece no tenerla.

Cutral-Có proviene del mapuche y significa “agua de fuego”, denominación que le daban al petróleo. Agua de fuego es un documental que describe la grave situación social y económica vivida los últimos años en Cutral-Có, provincia de Neuquén.

Hasta aquí, el enunciado formal. Pero el filme –grabado y proyectado en video– es mucho más que eso. El acento político está puesto en la necesidad de un pueblo por recuperar sus derechos y la administración de sus propios recursos, de trabajar y crecer junto a la gente que lo vio nacer. Es un documental violento, pero nunca vemos una sola muerte, ya que preocupa mucho más el intento de entender el sufrimiento y el padecimiento, causas y efectos de los conflictos. La violencia reside en la pérdida, en lo que no se ve y en lo que no se puede tener. Y ante la desesperación, no se busca una salida desesperada. El planteo más inteligente del documental es poner paños fríos y pensar, como en las primeras asambleas de las puebladas.

Un pueblo en un país que se hunde. Las maquinarias que se introducen en la tierra para seguir extrayendo las riquezas de Cutral-Có. Una madre que mira junto a su hija los distintos cortes de ruta y la esperanza de que la lucha no haya sido en vano es lo que parece decirnos a través de la hora y minutos que dura el documental. Será cuestión, entonces, de acudir al cine y evitar mirar hacia otro lado.²⁰

Jorge Giannoni, *NN ese soy yo* (2000)

Director: Gabriela Jaime

Duración: 64 minutos

Formato: Dvcam

El filme rescata la figura del casi desconocido director de cine argentino Jorge Giannoni, que participó en los principales movimientos cinematográficos de las convulsionadas décadas del 60 y 70 no solo en el país sino en el mundo.

20. Premios y menciones: seleccionada para participar en la competencia oficial del XIX Festival Cinematográfico Internacional del Uruguay y del III Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires.

Giannoni fue compañero de andanzas de Raymundo Gleyzer en su primer filme filmado en Brasil y también colaboró con el cineasta brasileño fundador del Cinema Novo, Glauber Rocha. Exiliado en Italia durante los años de la dictadura de Onganía, trabajó junto a Fellini en la película *Roma*.

Arrastrado por un destino que lo llevó a los lugares en los que se condensaban los acontecimientos más importantes de este siglo, fue sorprendido por el Mayo Francés. En ese contexto de barricadas callejeras creó su filme maldito, del que no ha quedado copia en nuestro país. Cineasta viajero, Giannoni se transforma en testigo de las luchas sociales de la época. Con la ayuda de su cámara captura la problemática del Medio Oriente en el filme que asombra por la dureza de sus imágenes y la actualidad de los conflictos que aún hoy permanecen. Para reconstruir la historia de tan multifacético personaje, la directora Gabriela Jaime apela a los recuerdos de Fernando Birri, el célebre cineasta santafesino, Jorge Denti, realizador argentino radicado en México, y Eduardo Montes Bradley, entre otros. Pero también está presente la voz de Giannoni a través de grabaciones realizadas por el crítico cinematográfico Paraná Sendros, en las que el realizador cuenta su propia historia. El montaje dinámico que refleja el sentido del humor de Giannoni y el afecto de los que trabajaron con él construye un documental alejado de las biografías formales y logra condensar el espíritu libertario y provocador del personaje. El documental funciona como metáfora del cine independiente en nuestro país, de las dificultades de producción que transforman un proceso de filmación en una lucha constante que llevan incluso a la muerte. Giannoni, como señala Fernando Birri dejando sin terminar su último filme que quiso ser su primer largometraje completado en el país luego de su largo exilio.²¹

21. Premios y menciones:

1º Premio mejor medimetraje documental, XIX Festival Internacional de Cine del Uruguay, Selección III Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires, Argentina, 2001; Selección XV Festival de Cinema Latinoamericano de Trieste, Italia 2000.

Fantasmas en la Patagonia (1996)

Director: Claudio Remedi

Duración: 84 minutos

Formato: 35 mm

El fantasma de la desocupación recorre Sierra Grande, un pueblo de la Patagonia argentina. El gobierno decretó el cierre de la mina de hierro, su principal fuente productiva.

Y en este pueblo aislado, un puñado de personas sobrevive, peleándole al viento y al destino.

Lucio, con su banda de rock, deambula junto al recuerdo de los amigos que se fueron y que sólo dejaron el rastro de sus casas abandonadas. *El Gallego*, un español que se afincó en la patagonia siguiendo la ruta de los primeros anarquistas que soñaron con construir un país diferente. *Julio*, un ingeniero minero que recorre absorto las profundidades de la mina desierta, mientras patéticos turistas viven una aventura en lo que fue su fuente de trabajo.

Historias de vida que ofrecen una lectura de la destrucción de un pueblo mediante el flagelo que azota este fin de milenio: la desocupación y sus inesperadas consecuencias sociales.²²

Después de la siesta (1994)

Director: Claudio Remedi, Eugenia Rojas

Duración: 33 minutos

Formato: Umatic

22. Premios y menciones: 1º Premio Mejor Documental, VII Festival de Cine Nacional, Pergamino, Argentina, 1997. Nominada como Mejor Ópera Prima, Premios Cóndor de Plata. Asociación de Cronistas Cinematográficos, Argentina 1998. *Invitada a la Semana de Cine Argentino de Autor, Montevideo, Uruguay, 1998. Selección XII Festival de Cine Latinoamericano de Trieste, Italia Filme participante de la muestra de pre-estrenos de cine argentino, Mar del Plata, 1997. Selección I Festival de Derechos Humanos en América Latina y el Caribe, Buenos Aires, 1997. Selección I Festival de Cine y Video Documental, Avellaneda, 1997. Selección XVIII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba 1996.

Los cambios económicos que se sucedieron en la Argentina a partir del gobierno del presidente Carlos Menem y su ministro de Economía Domingo Cavallo, provocaron el fin de la época hiperinflacionaria y el comienzo de la estabilidad económica, proceso que se basó en el traspaso de los servicios públicos a manos privadas y de la reducción del gasto estatal desmantelando gradualmente el presupuesto de la educación, la salud y los transportes.

Esto provocó la pérdida del trabajo a millares de trabajadores, el congelamiento de los salarios y el atraso del pago de los mismos. El interior del país fue más castigado por esta política, especialmente el norte, ya que los recursos económicos son más limitados. Santiago del Estero se halla entre esas provincias, con un clima caluroso y un paisaje seco y xerófilo, famosa por la siesta de sus pobladores que se lleva a cabo rigurosamente en las horas más calientes del mediodía. Acuciados por la falta de pago de los sueldos, el desmantelamiento industrial y la corrupción de los políticos locales, el pueblo santiagueño despierta de su mítica siesta y estalla en una rebelión singular en donde los símbolos de ese poder corrupto son tomados, saqueados e incendiados por la gente. *Después de la siesta*, a través del relato de una nueva camada de dirigentes gremiales, jubilados, médicos y trabajadores, nos introduce en las raíces del conflicto, su desarrollo. Nos muestra la visión de los santiagueños en relación con el futuro, no sólo de la provincia sino del país, mediando en el relato visual el ritmo de la chacarera, la música popular característica de Santiago del Estero.

Después de la siesta documenta un nuevo hito en lo que hace a protestas o estallidos sociales, que muy probablemente se repitan —como ya ha ocurrido— en el resto del país o más allá de sus fronteras, ya que el modelo político económico argentino se está imponiendo en los demás países latinoamericanos.²³

23. Premios y menciones: seleccionada para participar en la competencia oficial del XIX Festival Cinematográfico Internacional del Uruguay y del III Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires.

No crucen el portón (1992)

Director: Claudio Remedi

Duración: 18 minutos

Formato: SVHS

San Nicolás, Argentina, una ciudad siderúrgica. Un pueblo movi-
lizado que ocupa las rutas, los barrios, la plaza de mayo. Un playón
que es el escenario donde millares de trabajadores se reúnen para
elaborar la lucha en defensa de su fuente de trabajo. Y es el esce-
nario también del cinismo de una burocracia sindical que no acom-
paña el reclamo obrero.

No crucen el portón es la voz de los obreros de Somisa que en-
frentan la privatización y el achique.

Un relato que inaugura la década menemista, plagada de despi-
dos, retiros voluntarios y jubilaciones forzadas.

Grupo Cine Insurgente

Toma 3 (en proceso)

Como documentalistas formamos parte de manera activa de lo
que documentamos. Ahora bien, "¿qué cine necesita Argentina?
(...) un cine que les de conciencia, toma de conciencia, que les es-
clarezca, que fortalezca la conciencia revolucionaria de aquellos que
ya la tienen". (2)

Al cumplirse el segundo aniversario de su desalojo, la comunidad
volvió a reclamar la restitución de sus tierras ancestrales. El 16 de
septiembre de este año los guaraníes marcharon al camping muni-
cipal donde se desarrollaba una reunión de intendentes del departa-
mento de Orán. Si bien fueron escoltados por la policía local, lo-
graron entrar a La Loma a visitar su cementerio.

A los pocos meses de aquella movilización, la comunidad volvió a
manifestarse el 12 de octubre, en repudio a los festejos del Día de
la Raza. La protesta tuvo como símbolo una gran cantidad de ban-
deras negras que representaban la masacre que los pueblos origi-
narios vienen sufriendo en estos últimos cinco siglos.

Por entonces empezábamos a armar la película, pero siempre te-
niendo en cuenta que no sólo debía comenzar en la realidad, sino
también terminar en ella.

"Punto de Vista Documental", punto de vista defendido por el
autor; responsabilidad frente a la imagen y lo que ella representa.
Nada de esto tiene que ver con la supuesta objetividad que hablan
los multimedios, porque para nosotros es preciso tener una mirada
"contrahegemónica", tomar postura frente a los hechos, frente a
las situaciones que las grandes corporaciones tratan de ignorar o de
desprestigiar.

Ahora nos queda terminar de editar el documental. Estrenar la pe-
lícula a principios del próximo año para muchos significaría el *the*
end del proceso de producción. Para nosotros recién comienza.

(1) Un claro ejemplo fue el haber proyectado el 29 por la noche la
película *Diablo Familia y Propiedad* y el Video Informe que habíamos
realizado sobre la lucha de la Comunidad en Buenos Aires. Al final
de la proyección armamos un debate con todos los integrantes de
la comunidad.

(2) Fernando Birri, *Cine Cubano*, N° 64.

Cuba santa (2005)

Dirección: Alejandra Guzzo

En proceso

A través de un recorrido por diferentes personas practicantes de
la religión yoruba, en su mayoría no creyentes en su pasado y mu-
chos de ellos formados como profesionales de las ciencias duras, el
documental pretende narrar esa extraña relación existente en la isla
entre marxismo y religión.

El camino de Santiago (2005)

Dirección: Fernando Krichmar

En proceso

La vida y la obra de este gran documentalista cubano vista a través de quienes fueron sus fieles colaboradores, su compañera de vida y última productora Lázara Herrera y otras sorpresas que harán de este trabajo algo más que un simple homenaje...

Cinco siglos resistiendo, cinco siglos de coraje... (2005)

Dirección: Lorena Riposati

Fotos: Dionisio Cardozo

En proceso

Como grupo de contrainformación desarrollamos prácticas que tienen como objetivo romper el cerco informativo y generar un proyecto de cambio que tenga como esencia la comunicación para la acción. Nuestras cámaras siempre están del "otro lado", el "más peligroso y violento", pero el más significativo y al que la concentración monopólica y el imperialismo tratan de quebrar constantemente —llámense multimedios, aparatos ideológicos del Estado, *Clarín*, Canal 13, etc.—.

A poco tiempo del tan conocido Día de la Raza, es preciso especificar qué significado tiene para el poder estatal esta fecha y qué otro para aquellos que durante siglos vienen luchando por sus tierras ancestrales. "Ponerse frente a la realidad con una cámara y documentarla", dice Birri en El Manifiesto de Santa Fe.

Este fue nuestro punto de partida para el proceso de realización del documental *Yaipota Ñande Igüi* —título provisorio—, que retrata la lucha de los pueblos originarios en la provincia de Salta.

Testimoniar la realidad social para revelarla, criticarla. Este artículo es un recorrido de esta práctica, de esta denuncia que busca desmontar la dictadura mediática en la que nos encontramos sumergidos.

Yaipota Ñande Igüi – Queremos nuestra tierra (2004)

Dirección Colectiva: Grupo de Cine Insurgente

Duración: 16 minutos

Formato: S-VHS

El 16 de septiembre de 2003, la comunidad guaraní de El Tabacal (Salta) fue reprimida y desalojada a tiros y palazos por orden del ingeniero San Martín del Tabacal, propiedad de la multinacional Sea-bo-

ard y productor del azúcar Chango. Niños, mujeres embarazadas y ancianos padecieron los golpes y simulacros de fusilamiento. Son 150 familias que reclaman 5.000 ha, del territorio conocido como La Loma, donde se encuentran sus cementerios.

Ocupar es resistir (2004)

Dirección Colectiva: Grupo de Cine Insurgente

Guión: Natalia Polito

Edición y Montaje: Nahuel Scherma, Omar Neri

Cámaras: Natalia Polito, Lorena Riposati

Duración: 30 minutos

Formato: S-VHS

Subtítulos: inglés /italiano

Luego de la rebelión popular del 19 y 20 de diciembre de 2001, los vecinos comenzaron a juntarse espontáneamente en las esquinas más importantes de los barrios, en torno a la consigna "que se vayan todos".

De esta manera se constituyeron asambleas en todo el país. Algunas decidieron que como parte de la lucha debían recuperar lugares que les pertenecían, con el fin de organizar comedores, bibliotecas y espacios culturales.

La asamblea de Villa Crespo, el 13 de julio de 2002, luego de seis meses de reunirse en la calle, decide ocupar una sucursal del Banco Provincia abandonada, luego haber sido usada como local partidario por Duhalde, en ese momento presidente interino, tras la huida de Fernando de la Rúa.

De esta manera, la asamblea consigue enfrentar al Gobierno en su legítimo derecho.

Este documental está realizado desde el interior de la asamblea y contado por sus propios protagonistas.

Además, es el único que registra un seguimiento del movimiento asambleario después del estallido social de 2001 y narra cómo continúa la lucha contra el sistema neoliberal en Argentina.

Por los cinco ¡Libertad a los presos políticos del Imperio! (2003)

Dirección Colectiva: Cine Insurgente

Guión: Alejandra Guzzo, Omar Neri

Edición: Omar Neri

Cámaras: Natalia Polito, Alejandra Guzzo, Fernando Krichmar

Duración: 42 minutos

Formato: S-VHS

Desde 1998, cinco cubanos se encuentran reclusos en prisiones federales norteamericanas, cumpliendo injustas condenas que llegan hasta la doble cadena perpetua. Se los enjuició por haber luchado, a riesgo de sus vidas, contra grupos terroristas que operan libremente en Miami. La esposa de uno de ellos y una jurista cubana visitaron la Argentina para relatar los malos tratos que reciben, la imposibilidad que los familiares tienen de verlos y las trampas ilegales del juicio. En *Por los cinco*, se entrecruzan las infamias judiciales a las que fueron sometidos, las manifestaciones de apoyo que recibieron en Argentina y la vida personal de estos cinco héroes de la revolución cubana.

El Atlético

Realización: Nahuel Scherma, Pablo Peirano, Loreley Unamuno, Christian Lemcke

Duración: 22 minutos

Formato: MiniDV

El centro clandestino de detención "Club Atlético" funcionó desde mediados de 1976 a diciembre de 1977. Durante su funcionamiento alojó a más de 1.500 personas. El personal, integrado por fuerzas de seguridad, actuaba en contacto con otros campos. El procedimiento de secuestros era de 6 ó 7 por día, aunque a veces llegaban hasta 20. A intervalos regulares, un grupo importante de detenidos partía con destino desconocido. *El Atlético* indaga las excavaciones de recuperación del ex centro clandestino desde la óptica de un antropólogo y un estudiante de arquitectura, ambos parientes de detenidos desaparecidos.

Las Madres en la rebelión del 19 y 20 (2002)

Producción: Grupo Cine Insurgente

Duración: 37 minutos

Formato: Mini- Dv Cam

"Cuando se gobierna con estado de sitio es porque los gobernantes le temen al pueblo movilizado. Las Madres de Plaza de Mayo le advertimos a toda la dirigencia política corrupta que el pueblo tiene el derecho de combatir la opresión y ejercer la justicia que se le niega".

(Declaración del 22 de diciembre de 2001)

Argentina arde compilado 2002- Videoinformes (2002) Compilado

Dirección Colectiva / Director: Grupo de Cine Insurgente

Duración: 60 minutos

Formato: S-VHS

Subtitulado: inglés

Contiene 6 informes realizados por Cine Insurgente durante el año 2002 para el colectivo de contra información *Argentina Arde*.

1. Memoria, vacuna contra la muerte

Recordando el 24 de marzo de 1976, cuando en Argentina se instaló la dictadura militar, surge la necesidad de hacer memoria y reflexionar para que no se repita la historia.

2. Dando vueltas

Un breve informe en formato de video clip que narra cronológicamente las jornadas del 18, 19 y 20 de diciembre de 2001 que acabaron con el gobierno asesino de Fernando de la Rúa.

3. Brukman

Las obreras que desde el 18 de diciembre de 2001 han tomado la fábrica, sufren un allanamiento a mediados de 2002, son sacados de la fábrica pero logran recuperarla.

4. Escrache a los medios

Los medios masivos de comunicación son denunciados como cómplices del sistema por el movimiento asambleario.

5. Rectorado tomado

La Facultad de Ciencias Sociales de la UBA cuestiona el poder universitario centralizado, y reclamando derechos básicos, ejerce la toma del rectorado por más de 30 días.

6. Los métodos piqueteros

Video clip de la banda de rock contestataria de Argentina, Las Manos de Filippi.

El rey estaba desnudo (2001)

Dirección: Sofía Loviscek, Silvina Di Caudo, Cecilia Uriarte

Producción: Grupo de Cine Insurgente

Duración: 30 minutos

Formato: S-VHS

Raúl Gomés De Olivera "El Maestro" acampa en la puerta de la Casa de la Provincia de Buenos Aires desde el 11 de septiembre de 2000. Ruckauf y la dirigencia cómplice de la SUTEBa dicen que está loco, la gente pasa indiferente. Pero el maestro, con su lucha, demuestra que los consejos escolares de la provincia son un verdadero coto de caza de los punteros del Partido Justicialista para financiar sus patotas sobre el hambre de los niños que ven los comedores escolares vacíos.

Aislados (2001)

Dirección: Leo Gorosito, Mauricio Tombari

Producción: Grupo de Cine Insurgente

Duración: 38 minutos

Formato: S-VHS

Un documental que 20 años después vuelve a buscar a los verdaderos combatientes, los soldados "colimbas", que cuentan su historia, una historia de hambre, de frío, de muerte cotidiana... Ellos, sin intervención de una voz en *off* explican cómo a los 18 años y sin preparación fueron enviados a una guerra contra Gran Bretaña y la OTAN para luego volver y ser tratados con indiferencia por una sociedad que los trató como a "los loquitos de la guerra".

De Marquetalia a Bogotá (2000)

Dirección: Fernando Krichmar, Daniel Rivero

Duración: 90 minutos

Formato: Betacam

En un profundo reportaje Javier Calderón (F.A.R.C. -E.P) desnuda a fondo la situación colombiana luego de la ofensiva revolucionaria y la imposición de una zona de 42.0000 Km. cuadrados. La historia de los éxitos de F.A.R.C. - E.P. pueden resumirse en una frase de Calderón: "Siempre supimos quiénes son los amigos y quiénes son los enemigos del pueblo".

Tercer tiempo (2000)

Realizadores: Lorena Riposati, Nahuel Scherma, Mónica Yaría, Matías Artese

Producción: Grupo de Cine Insurgente

Duración: 15 minutos

Formato: S-VHS / DV Cam,

Subtítulos: Francés

A través del testimonio de tres jubilados, *Tercer Tiempo* se acerca a una lucha que comenzó prácticamente diez años atrás, durante el gobierno de Carlos Menem (hoy procesado por delitos varios) en Argentina.

El registro de una lucha con objetivos muy claros: la dignidad y la justicia social en manos de los olvidados de esta sociedad, viejos que alzan sus brazos y se lanzan todos los miércoles a la calle a pelear frente al Congreso de la Nación.

El día del ceviche (2000)

Dirección: Ariana Harwicz, Martín Wain

Producción: Ariana Harwicz, Martín Wain y Grupo de Cine Insurgente

Duración: 35 minutos

Formato: S-VHS

Historias de una pensión porteña. César, un inmigrante peruano de 18 años cuenta su historia y la de otros inmigrantes como él mientras se cocina una de las comidas típicas del Perú como es el ceviche en un domingo de julio de 2000.

Diablo, familia y propiedad (1999)

Dirección: Fernando Krichmar

Duración: 90 minutos

Formato: Betacam

Esta película narra las luchas sociales en los grandes ingenios azucareros del norte argentino. La leyenda de "El familiar" habla de un demonio que a cambio de la prosperidad de la fábrica exigía a los patronos la sangre de uno o más trabajadores aborígenes o criollos. "Casualmente", aquellos que desaparecían eran quienes cuestionaban el sistema de explotación extrema al cual eran sometidos.

El filme recorre un período que va desde principios de siglo hasta la actualidad, desde las migraciones obligadas de los aborígenes hasta los cortes de ruta de los desocupados.

L'hachumyajay (nuestra manera de hacer las cosas) (1997)

Dirección: Fernando Krichmar

Duración: 60 minutos

Formato: S-VHS

L'hachumyajay es una voz wichí que significa "nuestra manera de hacer las cosas". En este documental, prescindiendo de la tradicional "voz en off" de un locutor, los aborígenes de las etnias wichí, charote y toba que habitan el gran Chaco a la orilla de los ríos Pilcomayo y Bermejo cuentan sus costumbres, sus tradiciones y sus luchas.

La resistencia (1997)

Producción: Grupo Cine Insurgente

Duración: 70 minutos

Formato: S-VHS

Este material fue realizado colectivamente durante la Marcha de la Resistencia de 1997 y los cortes de rutas de La Matanza, que quisieron dar un carácter activo al paro de la CGT del mismo año. Hebe de Bonafini rescata el ejemplo revolucionario de la generación del 70 mientras la lucha del pueblo gana las calles.

Grupo Contraimagen

Astilleros: triunfo de delegados por sección (2004)

Duración: 35 minutos

Formato: S- VHS

El 15 de julio se realizó, entre los trabajadores, la elección de la Comisión Interna en los Astilleros de Río Santiago en Ensenada.

Salta 2001 Video- Informe Represión en General Moscón (2001)

Duración: 21 minutos

Formato: S- VHS

En agosto de 2001, los desocupados de Gral. Mosconi volvieron a levantarse cortando rutas, exigiendo trabajo en las petroleras y que les paguen los subsidios de desempleo. La respuesta del Gobierno fue la represión. En 2000 ya había sido asesinado Aníbal Verón y ese año dos piqueteros más cayeron bajo las balas de la Gendarmería.

Este video-informe fue realizado con material filmado por la televisión local de Salta, expresamente ocultado por los medios masivos de comunicación. Frente a los intentos de demonizar la lucha de los desocupados, este es un aporte por difundir su lucha, que marca un camino para enfrentar los planes del Gobierno.

La batalla de Salta (2001)

Duración: 35 minutos

Formato: S- VHS

Crónica y entrevistas sobre el levantamiento de los pueblos de Gral. Mosconi y Tartagal.

Nueve días de huelga en Cerámicas Zanón (2001)

Duración: 40 minutos

Formato: S- VHS

La huelga de los 9 días en Zanón, provincia de Neuquén, tras la muerte de Daniel Ferras, que reclamaba por mejores condiciones de seguridad en el trabajo. Un documento que permite conocer la evolución de esta ejemplar lucha.

S26 (2001)

Duración: 8 minutos

Formato: Mini DV

Cortometraje realizado sobre la base del material televisivo y fotos de archivo sobre los acontecimientos del 26 de septiembre en Praga.

Bloqueo al ALCA (2001)

Duración: 24 minutos

Formato: S- VHS

Relato sobre las políticas del gobierno de De la Rúa mientras se preparaba la reunión del ALCA en Buenos Aires, en abril de 2001.

La huelga de la UNAM (2000)

Duración: 25 minutos

Formato: S- VHS

Episodios filmados por activistas de la UNAM durante la huelga con toma de la Ciudad Universitaria en el año 1999; reportajes a activistas argentinos en huelga de hambre por la libertad de los 1.200 estudiantes presos, entre los cuales se encontraban 4 argentinos.

Interfacultades (2000)

Duración: 8 minutos

Formato: S- VHS

Reporte sobre la movilización estudiantil que derrotó a la Franja Morada en las calles, inaugurando un nuevo método: la auto-organización basada en las asambleas de base por facultad.

Gip Metal (2000)

Duración: 8 minutos

Formato: S- VHS

Entrevistas en la toma de fábrica de Avellaneda.

Kosovo (1999)

Duración: 10 minutos

Formato: S- VHS

Cortometraje de denuncia contra la agresión imperialista en los Balcanes.

30 años del Mayo Francés (1998)

Duración: 30 minutos

Formato: S- VHS

Mediometraje de investigación sobre la continuidad y conclusiones a 30 años de la gran gesta obrero-estudiantil en Francia.

Diasa Autopartes (1997)

Duración: 10 minutos

Formato: S- VHS

Entrevista con obrero despedido en la puerta de Diasa Autopartes, reflexionando sobre la combatividad de la clase obrera y el drama de la burocracia sindical.

Teresa Rodríguez (1997)

Duración: 8 minutos

Formato: S- VHS

Cortometraje de denuncia contra la represión a los trabajadores en lucha.

Indymedia video***Transporte del Oeste (2005)***

Duración: 13 minutos

Formato original: MiniDV

Normas disponibles: Pal

Idioma original: Español

Subtitulados disponibles: inglés, francés

Producción: Indymedia Argentina - Elipsis Video

Realización: Pablo Geffner, Nicolás Francés Pousthomis, Sebastián Hacher

El video documenta la lucha de los trabajadores de la empresa Transporte del Oeste S.A. por la recuperación de su fuente de trabajo. La lucha por la expropiación de la empresa y la conformación de una cooperativa de trabajo en la zona oeste de Buenos Aires.

Marici Weu! (2005)

Duración: 25 minutos

Formato original: MiniDV / Digital 8 / VHS-C

Normas disponibles: Pal

Idioma original: Español

Subtitulados disponibles: inglés, francés, italiano

Producción: Indymedia Video - Gente de la tierra

Realización: Rodrigo Paz, Valeria Manzanelli, Florencia Santucho, Natalia Gili

La lucha del pueblo mapuche por la recuperación de sus tierras en manos del Benetton Group.

Octubre boliviano (2003)

Duración: 30 minutos

Formato original: MiniDV

Normas disponibles: Pal

Idioma original: Español

Subtitulados disponibles: inglés, francés

Producción: Indymedia Video - Elipsis Video

Realización: Pablo Geffner, Andrés López, Juan Lewin

Un trabajo en construcción sobre el conflicto latente en Bolivia. Lue-go de la huida del asesino Sánchez de Lozada, se abre un fuerte clamor de reclamo por justicia. También podemos escuchar a algunos de los protagonistas del último alzamiento popular opinando sobre las jornadas de septiembre y octubre y sobre cómo continúa la lucha.

Muestra 26 de junio: Talleres de formación audiovisual (2003)

Duración: 40 minutos

Formato original: MiniDV

Normas disponibles: Pal

Idioma original: Español

Subtitulados disponibles

Producción: Indymedia Video - MTD Lugano, MTD Lanús, MTD

Claypole

Realización: Realización colectiva

Coordinación: Rodrigo Paz, Verónica, Fernanda Álvarez, Pablo Boi-do, Torriyo

Muestra del primer ejercicio desarrollado en el Taller de Formación Audiovisual que impulsa Indymedia Video. Los grupos participantes desarrollaron durante tres meses un proyecto de fotomontaje audiovisual, tratando tres temas vinculados con la masacre de Avellaneda: memoria, trabajo, solidaridad. El material se exhibió por primera vez a un año de la represión del 26 de junio.

La bisagra de la historia (2002)

Realización: Venteveo
 Duración: 19 minutos
 Formato: DVcam color

Video realizado a partir de los sucesos ocurridos el 19 y 20 de diciembre de 2001 en Argentina.

Escrache a la ESMA (2002)

Duración: 06 minutos
 Formato: Digital 8 / color
 Normas disponibles: Pal
 Idioma original: Español
 Co-Producción: Indymedia Argentina / Proyecto ENERC.
 Realización: realización colectiva
 (Marcela, Diego F. García, Rodrigo Paz, Torniyó)

Videoinforme sobre el escrache a la Escuela de Mecánica de la Armada, centro clandestino de tortura durante la última dictadura militar.

La tierra es nuestra (2002)

Co-Producción: Indymedia Argentina / Proyecto ENERC / MTD
 Aníbal Verón / Big Noise Tactical
 Duración: 20 minutos
 Formato: Mini DV PAL
 Subtitulado: inglés
 Realización: Diego F. García, Fernanda Alvarez, Francisco Corral, Rodrigo Paz, Torniyó. Entrevista Sebastián Hacher

Videoinforme sobre la toma de tierras de un movimiento de trabajadores desocupados en la periferia de la ciudad. El relato nos acerca a ver cómo los trabajadores desocupados se autoorganizan alrededor de una necesidad y la llevan adelante mediante la acción directa, que deriva en un duro enfrentamiento con las fuerzas de seguridad. También nos muestra sus propuestas para pensar otras lógicas de propiedad por fuera de la sociedad capitalista.

Represión policial a las asambleas (2002)

Producción: Indymedia Video
 Duración: 15 minutos
 Formato original: Digital 8
 Normas disponibles: PAL
 Idioma original: Español
 Subtitulados disponibles: -.
 Realización: Rodrigo Paz, Torniyó, Lali

Videoinforme sobre la represión policial a las asambleas barriales.

Piquete Puente Pueyrredón (2002)

Duración: 35 minutos
 Formato: Digital

El 26 de junio, una brutal represión impidió que decenas de miles de trabajadores de distintos movimientos piqueteros cortaran el Puente Pueyrredón, principal acceso a Capital Federal. Este reclamo por nuevos planes sociales y en repudio a la política económica dictada por el FMI dejó como saldo la muerte de Darío Santillán y Maximiliano Kosteki y cientos de heridos y detenidos.

Compañero piquetero cineasta (2002)

Duración: 20 minutos
 Formato: Digital

Trata sobre un asentamiento del MTD.

Kino Nuestra Lucha***Cuatro estaciones (2004)***

Producción: Grupo de Boedo Films - KinoNL
 Duración: 18 minutos
 Formato: DVcam
 Realización: Gabriela Jaime, Ana Fraile, Sandra Godoy, Claudio Remedi, Jerónimo Perín, Guillermo Kohen, Marcos Cabero

Luego de ocho meses de resistencia y después de haber sido violentamente desalojadas, las trabajadoras sin patrones entran nuevamente en su fábrica.

La resistencia comenzó el 19 de abril de 2003. Las trabajadoras desarrollaron día a día una lucha que le mostró al mundo por qué estaban en la calle, por qué su pelea era legítima. El proceso fue muy duro, plagado de obstáculos y estrategias del poder para desarmar su organización, frustrar su lucha, romper su dignidad.

Las estaciones van pasando mientras la resistencia se desarrolla. Imaginar la entrada fue una constante en los corazones de cada una de las obreras. El sueño se cumple el 29 de diciembre. Las puertas de la fábrica se reabren luego de que se votara una ley a favor de las trabajadoras. Adentro, el panorama es desolador: durante los meses de ocupación, la patronal destruyó y desarmó gran parte de las maquinarias.

Cuatro estaciones es una historia acerca de la impunidad, la injusticia y la violencia de un sistema que se opone a la dignidad y tenacidad de un grupo de mujeres que recupera su fuente de trabajo confiando en sus propias fuerzas.

Brukman la trilogía

Obreras sin patrón (2003)

Producción: Grupo de Boedo Films - Contraimagen - Kino Nuestra Lucha

Duración: 20 minutos

Formato: DVcam

Visperas de Semana Santa, año 2003. En Buenos Aires se restablece el espíritu de organización y lucha que había surgido tras la caída del gobierno de De la Rúa: asambleas populares, vecinos, estudiantes, organizaciones de desocupados, sectores de trabajadores, artistas y partidos políticos. Todos participan para lograr la recuperación de la fábrica que desde hace un año y medio producía bajo el control de sus trabajadoras, luego del abandono patronal.

A las obreras de Brukman las han desalojado con un operativo de más de 200 policías, camiones y tanques. Luego de varias negocia-

ciones que resultaron estériles, las obreras, apoyadas por miles de personas, derriban las vallas policiales. La represión es violenta y se transforma en cacería. Este hecho, lejos de ser una derrota, redobla y fortalece la consigna de todos: Brukman es de los trabajadores.

Control obrero (2002)

Producción: Grupo de Boedo Films - Contraimagen

Duración: 25 minutos

Formato: DVcam

Realización: Broun, Godoy, Martelli, Remedi, Tizziani

Colaboración en archivo: Proyecto Enerc

Música: Julián Diana

Un grupo de obreras textiles se une en la lucha por la recuperación de su trabajo.

Mientras el pueblo toma las calles para reclamar la renuncia del Presidente y un cambio en la política económica los días 19 y 20 de diciembre de 2001, las obreras de la empresa Brukman toman la fábrica ante el abandono de los dueños, que tenía por objeto el cierre de la misma.

Control Obrero cuenta la lucha de estas obreras para poner a producir la fábrica y mantener la fuente de trabajo, proceso en el cual se relacionaron con los ceramistas de Zanón en Neuquén, que enfrentan una situación similar. Esta lucha no es sólo por el salario sino también por el crecimiento personal que lleva a estas mujeres a recuperar su dignidad.

Cuando la expresión más terrible de la crisis en la Argentina es la enorme desocupación, el control obrero se transforma en ejemplo para otros trabajadores, demostrando que la acción decidida por mantener el trabajo despierta el apoyo activo y la solidaridad de amplios sectores sociales.

La fábrica es nuestra (2002)

Producción: Grupo de Boedo Films - Contraimagen

Duración: 25 minutos

Formato: DVcam

Cámara: trabajadoras y trabajadores de Brukman - Claudio Remedi - Nicolás Pousthomis - Carlos Broun.

Montaje: Claudio Remedi, Carlos Broun, Sandra Godoy, Gabriela Jaime

En diciembre de 2002, la patronal entra violentamente a la fábrica Brukman con el aval del Gobierno de la Ciudad, la justicia y de la mano de la policía y carneros. El objetivo es desalojar a las obreras y obreros que la ocupan, secuestrar documentación y desactivar las máquinas.

Luego de que la policía detiene a la totalidad de los obreros que hacían guardia en la fábrica –incluida una niña–, las asambleas barriales, partidos políticos y organizaciones sociales rodean la fábrica frustrando el desalojo.

El documental reconstruye la vivencia de los trabajadores que, convertidos en camarógrafos, muestran los momentos vividos durante la represión y cómo la solidaridad logra defender el control obrero de Brukman.

Ojo Obrero

Así es el subte (2005)

Duración: 48 minutos

Formato: Mini DV

Documental sobre la lucha de los trabajadores y el Cuerpo de Delegados de Metrovías que obtuvieron un aumento salarial del 44% y la reducción de la jornada laboral a 6 hs.

Paso a las luchadoras (2004)

Duración: 30 minutos

Formato: Mini DV

Mujeres organizadas del Polo Obrero llevan adelante su lucha a través del método piquetero.

Sasetru Obrera (2003)

Duración: 25 minutos

Formato: Mini DV

Ojo obrero construye un relato audiovisual puesto al servicio de la lucha de la clase obrera. *Sasetru Obrera* es la historia de una lucha por recuperar la fábrica que cerró y dejó a sus trabajadores en la calle, pero a la vez es la historia de todas las fábricas que cerraron y cierran sus puertas día a día y de todos los trabajadores que se quedan sin trabajo. Y es fundamentalmente la historia de la lucha que hoy lleva adelante la clase trabajadora, que se organiza y que toma la economía en sus manos. *Sasetru Obrera* quiere recordarnos la misión histórica de la clase obrera y proyectarnos con toda la furia posible las contradicciones del sistema capitalista.

Sucesos revolucionarios vol.1 (2002)

Duración: 20 minutos

Formato: Mini Dv Cam

Bloque Piquetero Nacional (Móv. YPF), Cierre Diario Metro, ANT, Corte de ruta 3 Km. 33, Cacerolazo, Marcha Nacional por Pan y Trabajo, Recuperación Brukman, Informe 1 de mayo Buenos Aires, Informe 1 de mayo Piquetero Córdoba.

Argentinazo comienza la revolución (2002)

Duración: 20 minutos

Formato: Mini Dv Cam

Otra mirada de los acontecimientos del 19 y 20 de diciembre de 2001. Narrada en tiempos cinematográficos distintos: momentos colmados de tensión, con la urgencia de cada situación vivida, fragmentos donde solamente los cuerpos extenuados en la lucha nos ofrecen una belleza intensa y un final en tiempo real que da cuenta del amanecer en el corazón de Buenos Aires: Obelisco, Avda. 9 de Julio, 20 de diciembre de 2001... ¡victoria!

Asambleas populares (2002)

Duración: 26 minutos
Formato: Mini Dv Cam

De cara a la nueva perspectiva política abierta el 19 y 20 de diciembre, emergen las asambleas populares como una nueva forma de organización independiente de los trabajadores. Este documental recorre las asambleas de los diferentes barrios las situaciones y debates generados.

¡Piqueteros carajo! (la masacre de Puente Pueyrredón) (2002)

Duración: 17 minutos
Formato: Mini DV

La Asamblea Nacional de Trabajadores Ocupados y Desocupados, reunida el 22 y 23 de junio de 2002, resuelve un plan de lucha que comienza el 26 del mismo mes con cortes de todos los accesos a la Capital Federal. El gobierno de Duhalde, en su afán de cumplir con lo impuesto por el Fondo Monetario Internacional, comienza a desplegar un plan represivo que busca aislar la lucha piquetera y enfrentarla con la clase media.

El saldo de la "brutal cacería" (en palabras de Duhalde) que se produce en el Puente Pueyrredón son dos compañeros asesinados: Maximiliano Kosteki y Darío Santillán.

Sin embargo, al día siguiente y luego, el 3 y 9 de julio, se producen masivas manifestaciones populares repudiando la política represiva del Gobierno y rearmando el campo popular, ya que no solo participan los piqueteros sino también asambleas populares, estudiantes y sindicatos. Esta respuesta inmediata logra desarticular la maniobra del Gobierno de querer adjudicar a un enfrentamiento entre piqueteros la masacre y los medios de comunicación comienzan a publicar fotos y videos que demuestran que se había tratado de una represión perfectamente planificada desde las esferas del poder.

Las movilizaciones populares repudiaron la represión del Estado e hirieron de muerte al gobierno de Duhalde, que tuvo que anunciar su renuncia y la convocatoria a elecciones.

Polo Obrero (julio 2001)

Duración: 15 minutos
Formato: Mini DV

El Polo Obrero surge al calor de las luchas de trabajadores piqueteros ocupados y desocupados de la Argentina. Este documental es una crónica de la movilización a la Legislatura de Buenos Aires del 29 de mayo y el paro nacional del 8 de junio de 2001. Aquí se expresa con absoluta claridad el programa político de la clase obrera y se propone una salida. La salida de la clase trabajadora, la salida de los piqueteros.

Un fantasma recorre la Argentina... Los piqueteros (septiembre 2001)

Duración: 40 minutos
Formato: Mini DV

La película da cuenta de uno de los acontecimientos más significativos del año 2001, llevado adelante por los movimientos de trabajadores desocupados de todo el país: el Congreso Nacional de Piqueteros, en el mes de julio en La Matanza, donde estuvieron presentes todas las voces de la lucha.

CGT San Lorenzo en lucha (agosto 2001)

Duración: 18 minutos
Formato: Mini DV

La CGT de la Ciudad de San Lorenzo tomó en sus manos, como una lucha común, las reivindicaciones de sus trabajadores y la organización de los desocupados de todo este cordón industrial. Movilización de San Lorenzo a Rosario por 4.000 puestos de trabajo (11/07/01).

El ensayo, el panfleto, el manifiesto, el afiche político son otras formas discursivas tradicionales del lenguaje político. Estos géneros no siempre se presentan en estados puros, sino que operan entre ellos hibridaciones, mezclas y prestaciones mutuas, producto de compartir un campo de significaciones comunes.

A los fines del presente trabajo, se analizarán los manifiestos de los grupos de intervención política para dar cuenta de sus objetivos políticos, necesidad de conformación y modos de intervención sobre la realidad.

El manifiesto

El manifiesto, cuyos orígenes se remontan hacia fines del siglo XVIII, constituye una declaración de principios que el grupo expone sobre su conformación e identificación.¹

El género inaugura el surgimiento de una vanguardia que se da a conocer para impugnar un determinado estado de cosas, no como mera denuncia sino para generar una acción contra dicho estado. Su esquematización y brevedad le dan un tono maniqueo, donde un nosotros inclusivo (ya que remite siempre a un grupo) y un ellos denota el enfrentamiento político vital. La estrategia argumentativa se dirige hacia la intervención polémica: la refutación, la retorsión, la desmitificación, la ironía, el sarcasmo y hasta la injuria son los recursos utilizados en el discurso.

Hay diferentes estilos de manifiestos, desde el ensayo clásico del célebre *Manifiesto Comunista* (1848) hasta otros más sintéticos que pueden alcanzar el tono de un eslogan.

Finalmente, el editorial de un diario, una solicitada, una carta abierta, el documento de un partido o grupo constituyen ejemplos del discurso "investidos de la función manifiesto".

1. "Es un género que se presenta como contestatario frente a las instituciones reconocidas y en este sentido está constituido como literatura de combate y recorrido por un conjunto de motivos y formulaciones retóricas propias del discurso militar" (Mangone y Warley, 1992).

Modalidades de interpelación del discurso político

Eliseo Verón enumera los tres destinatarios posibles de la enunciación política: "una réplica que anticipa a la vez otra réplica". El discurso político construye, entonces, un *otro positivo* y un *otro negativo*, y establece un vínculo con ambos.

El destinatario positivo ocupa el lugar en el interior del discurso del receptor que comparte iguales ideas y objetivos que el enunciador. Se constituye en "el partidario", por esto recibe la denominación de *prodestinatario*. Así, el prodestinatario y el enunciador conforman el "colectivo de identificaciones" del discurso, que se expresa a partir de un "nosotros inclusivo". Por otra parte, el destinatario negativo o contradestinatario queda excluido abiertamente de este colectivo de identificación, ya que con él polemiza el enunciador. Hay un tercer componente del discurso político que remite a la figura de los "indecisos", el posible de cooptar. Esta es la posición que ocupa el *paradestinatario* dentro del discurso, a él "va dirigido todo lo que en el discurso político es del orden de la persuasión" (Verón, 1987).

En el plano del enunciado, los componentes operan como articuladores entre el enunciado y la enunciación. Hay cuatro componentes a saber:

1. *El componente descriptivo*: el enunciador ejercita la constatación, a partir generalmente del balance de una situación dada. Predominan los verbos en indicativo y corresponde a la modalidad "del decir".
2. *El componente didáctico*: a diferencia del componente descriptivo, el enunciador no evalúa una situación sino que "enuncia un principio general", formula una verdad universal y corresponde a la modalidad "del saber".
3. *Componente prescriptivo*: corresponde al orden del deber, el orden "de la necesidad deontológica" expresada como un imperativo universal y de carácter impersonal.
4. *El componente programático*: el enunciador anuncia el programa; predominan los verbos en infinitivo y en futuro y la modalidad es del orden del "poder hacer".

Análisis de los manifiestos

No hay manifiestos fundacionales de los grupos *Adoquín Video* y *Contraimagen*. Las excusas de estas "faltas" son diferentes. El grupo *Adoquín Video*, el primero en constituirse, en el año 1988, considera que el manifiesto fundacional es tan antiguo que ya no puede dar cuenta "políticamente" del grupo y prefieren, que una frase "más actual" sea la que sustituya la formulación anterior: "Dejá que este adoquín te parta la cabeza" es la nueva forma con la que se dan a conocer.

Por su parte, el grupo *Contraimagen* expresa que no tiene manifiesto, lo cual es de resaltar, ya que constituyéndose en un grupo vinculado a un partido político (PTS), la ausencia de un manifiesto político (declaración de principios) se ve más asociada a una estrategia política hacia adentro del campo para cooptar nuevos integrantes del grupo de videastas.

El análisis de los restantes grupos de videodocumentalistas de intervención política pretende "rastrear" las formas discursivas que invisten el carácter persuasivo de la interpelación, indagando en las modalidades propias de interpelación, los componentes cotextuales y contextuales de sus manifiestos.

Grupo Alavío. *Bucear por las contradicciones*

El manifiesto del Grupo Alavío es muy sintético y está estructurado a partir de cuatro párrafos donde predominan los componentes descriptivos (del orden del decir).

En el primer párrafo hay una contundente autorreferencialidad; el grupo describe la cantidad de años que lleva filmando: "casi diez años de producción de materiales audiovisuales", antigüedad que es utilizada argumentalmente como elemento de legitimación en el interior del campo cinematográfico. Inmediatamente, el manifiesto, explica la ligazón de la producción audiovisual con el registro de "los conflictos sociales y la lucha de los trabajadores", para posicionarse, finalmente, como "cine (o video) de intervención".

En el segundo párrafo se establece "la apropiación técnica y tecnológica" como "un eje fundamental para luchar por constituir subjetividad desde los intereses e identidades de la clase trabajadora y los sectores oprimidos".

En el tercer párrafo se enumeran los tipos de materiales que realiza el grupo y su "instrumentalidad": "materiales de respuesta rápida, como por ejemplo periodismo de contrainformación, pruebas contra la represión del Estado, materiales para planificar o evaluar acciones directas, etc; como también algunas obras más elaboradas, destinadas a reflexionar y motivar debates sobre nuestra propia práctica como clase explotada". Así, el grupo apuesta a ir a fondo en esta reflexión crítica "y bucear por las contradicciones que nos impiden afrontar victoriosamente la lucha emancipatoria".

Finalmente, en el cuarto y último párrafo se hace una muy breve mención sobre la incorporación del grupo a los colectivos *Argentina Arde* y *Adoc*.

De esta manera esquemática y breve, el manifiesto mantiene un tono duro y confrontador. El discurso es conciso. La lógica argumental gira en torno del quiénes somos, qué hacemos y para qué. A partir de estas tres respuestas se deja en claro el posicionamiento clasista de los miembros del grupo, que se asumen como parte de esa "clase explotada" al frente de la "lucha emancipatoria", "buceando por las contradicciones" que hoy la impiden, para "constituir subjetividad", descartando toda posibilidad de diálogo con el contradestinatario (el enemigo de la clase trabajadora), que no tiene lugar dentro del texto.

Grupo de Boedo Films. *Transformar la realidad*

El manifiesto del Grupo de Boedo Films tiene un tono de persuasión pedagógico, articulado por un fuerte componente didáctico, donde el enunciador no evalúa una situación, sino que "enuncia un principio general", formula una verdad universal y corresponde a la modalidad "del saber" (Verón, 1987). Estructurado sobre once párrafos, el manifiesto permite dar respuesta al quiénes somos, de dónde venimos, qué hacemos y para qué.

El primer párrafo estructura el quiénes somos: "un grupo de egresados de la Escuela de Arte Cinematográfico de Avellaneda en el año 1992". El de dónde venimos narra las experiencias audiovisuales comunitarias y de experimentación del grupo. La enunciación es en tercera persona. Las marcas "el grupo fue creado" y "sus integrantes habían trabajado" le permiten crear una "distancia enunciativa" que adquiere un tono argumentativo ajeno a la polémica.

En el segundo párrafo enuncian "respetuosamente" el origen del nombre. ¿Por qué Boedo Films?: el grupo toma prestado el nombre de "Boedo en referencia al movimiento literario argentino de la década del 20 cuya temática se comprometió con la realidad social de la época". A la vez que explicita su compromiso social y orientación temática: "emparentada con la necesidad de mostrar los aspectos negados por el actual sistema social y la búsqueda por transformar la realidad de diversos sectores a través de la lucha, la denuncia o la resistencia".

En los párrafos tres al diez el grupo describe, continuando la narración en tercera persona, las formas que fue adquiriendo esta búsqueda experimental y social a partir de las sucesivas producciones filmicas: el programa *Últimas Imágenes*, emitido por el canal 6 Utopía y el canal 23 de Cablevisión; el primer documental del grupo *No crucen el portón* (1992); el siguiente documental, *Después de la siesta* (1994), y el largometraje *Fantasmas en la Patagonia* (1996), filmado en 16 mm y ampliado a 35; así como el dictado de talleres documentales durante el año 99; el largometraje digital *Agua de Fuego* (2001); y el documental *Jorge Giannoni, NN ese soy yo*, del mismo período.

Finalmente, en el párrafo once el grupo explica la vinculación con el colectivo Contraimagen, que más tarde cristalizará en el colectivo Kino Nuestra Lucha: "se realizaron los documentales *Control Obrero de los trabajadores de Brukman* y *La fábrica es nuestra*, presentados ambos en el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires", y en el último año, donde se completó el fin de la trilogía *Obreras sin patrón*, ya fusionados ambos grupos en el nuevo colectivo.

Cine Insurgente. *Retomar las experiencias interrumpidas en el 76*

El manifiesto del grupo asume una forma expresa de documento cuyo encabezado y cita de autoridad es una frase del periodista y militante Rodolfo Walsh: "El mundo y la denuncia son categorías artísticas por lo menos equivalentes y merecedoras de los mismos trabajos y esperanzas que se dedican a la ficción". Componentes prescriptivos vinculados al orden "del deber" y *componentes programáticos* del orden del "poder hacer" se articulan en cada uno de los cuatro párrafos que estructuran el documento fundacional del grupo.

El primero expresa el porqué del grupo, su génesis y sentido: "el Grupo de Cine Insurgente 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".

El segundo párrafo constituye una crítica a la TV y sus alcances, denominada como "chaleco de fuerza electrónico, cuya omnipresencia ha subsumido al mercado cinematográfico, reducido a ser un apéndice de la misma".

El párrafo tres expresa las experiencias cinematográficas que reivindica el grupo: "la escuela de la Universidad del Litoral, fundada por Fernando Birri, el Grupo de Cine Liberación y fundamentalmente el Grupo de Cine de la Base de Raymundo Gleyzer. Creemos que estas experiencias, interrumpidas abruptamente por la dictadura militar del 76, marcaron un camino que hay que retomar".

La imagen es considerada como: "el arma más poderosa que tiene el sistema para subjetivar e imponer su proyecto en nuestras cabezas". Así, la imagen es convertida en "arma de resistencia" en el combate, donde "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 estas producciones".

Concluyendo, el cuarto y último párrafo explicita el para qué del grupo: "nos organizarnos para crear colectivamente canales de distribución alternativos. Nos organizamos para luchar y poner nuestra capacidad de productores audiovisuales dentro de las luchas".

Ojo Obrero. *Por la conquista del poder obrero*

El manifiesto del grupo Ojo Obrero presenta el estilo de un ensayo político clásico. Los componentes discursivos y los recursos de la argumentación polémica evidencian la formación política partidaria del grupo. Sin hacer juicio de valor, lo hace diferente, en su tono, estilo y estrategia argumental, a los restantes manifiestos.

De esta manera, en el extenso manifiesto predominan los *componentes de tipo descriptivo*, donde los miembros hacen un balance de la situación dada. De entrada advierten al lector, a la vez que asumen así una postura política determinada, que: "para definir los objetivos y bases de acción del Grupo, en lugar de partir de una definición de tipo estética o cultural, consideramos que debemos partir de una caracterización política de lo social".

En este sentido, la intervención del grupo estará orientada a producir sus materiales audiovisuales a partir de: "un claro objetivo político-práctico (que no es nuestro interés ocultar ni disfrazar)".

Hecha la aclaración inicial correspondiente, continúa el balance-caracterización del panorama actual: "la caducidad histórica del sistema político y económico vigente, el capitalismo". Los problemas a los que el sistema no puede dar respuesta son "los problemas más acuciantes de las masas trabajadoras", combinado con una "superproducción mundial de mercancías y capitales", "caída de la rentabilidad del capital" y la implementación de políticas neoliberales, "neoliberalismo" como "la fórmula" del sistema capitalista para reparar estos males. Hay un párrafo destinado a explicar "la tercera vía o centroizquierda", el "surgimiento del nuevo engaño dirigido a la clase trabajadora", cuyas versiones europeas y latinoamericanas que "buscan la humanización del capitalismo (...) demuestran la misma ceguera política e ideológica".

La línea argumental de esta caracterización sociopolítica va aumentando el tono polémico del debate, utiliza como recurso lingüístico la ironía a partir del encomillado de conceptos que el enunciador denuncia como falsos, clasificaciones que utiliza el contradestinatario para "engañar" e "ilusionar" a la clase trabajadora. Así, el enemigo es también el que se "disfraza" en la lucha de clases y hace uso de estos "engañosos conceptos": "neolibe-

ralismo", "tercera vía", burocracias sindicales "combativas", los planteos "anti-modelos" de los reformistas que buscan la "humanización", y las experiencias prácticas que mostraron el fracaso de los planteos "éticos y solidarios" de la pequeña burguesía. Una vez expuesta la caracterización sociopolítica de la crisis actual, los *componentes descriptivos* de la primera etapa son reemplazados por los *componentes programáticos*, del orden "del hacer", que constituyen el programa político a seguir, la respuesta política del grupo a los problemas planteados. Y la respuesta es tajante. No acepta medias tintas, ya que la solución es la única posible: "un planteo anticapitalista, que meta la mano no sólo en los bolsillos del capital sino también que reformule completamente la sociedad sobre bases socialistas". Y allí aparece "el programa", tamizado por un paréntesis, presumiblemente usado como estrategia enunciativa para atajar la acusación de panfletario: "estatización bajo control obrero de los medios de producción y de la banca, reparto de las horas de trabajo sin afectar el salario, en definitiva, un plan económico al servicio de los oprimidos". Así, la magnitud de la crisis y su salida victoriosa convocan a "la tarea inmediata fundamental" y hace urgente (y vital): "la necesidad de una organización política que aglutine a los trabajadores desocupados y ocupados alrededor de un programa clasista y que se plantee teórica y prácticamente garantizar esa victoria en Argentina y en el mundo entero". El grupo es parte de este metacolectivo "clase" que aglutina a prodestinatarios y paradestinatarios y contribuye, se reconoce y forma "orgullosamente parte" de la evidente "toma de conciencia de los trabajadores que ya se expresa nacional e internacionalmente", manifestación a la que los miembros se proponen "aportar" y "extender".

La breve remisión a los medios masivos de comunicación y al uso económico e ideológico que hace la burguesía "como clase dominante" le permite al enunciador desembarcar en el tramo final del discurso, en el que exponen los objetivos políticos específicos como grupo de cine y continuando en la arena discursiva de la lucha de clases: "nos proponemos utilizar el arma con la que contamos (la realización audiovisual) para cooperar desde nuestro lugar con el camino que está emprendiendo hoy la clase trabajadora". El objetivo es "ge-

nerar un material audiovisual que sirva para fomentar el debate y colectivizar las experiencias".

En lo pertinente al circuito de circulación, no hay una ruptura pre-determinada con lo que sería el circuito oficial, las grandes salas, pero hay una inclinación hacia los circuitos alternativos de difusión que está determinada por la instrumentalidad política del material. En este sentido, la exhibición de los materiales audiovisuales, pese a no estar "acotada a ningún circuito en particular, su función principal es ser exhibida y debatida por los trabajadores dentro de sus propias organizaciones de lucha (comisiones de desocupados, sindicatos, agrupaciones, partidos, etc.)".

Al llegar al último párrafo, el discurso asume un tono marcadamente optimista, los miembros del grupo declaran estar "convencidos" del aporte de sus trabajos a "la conciencia política de la clase trabajadora". Finalmente, la promesa de la "victoria" (recurso de todo discurso político partidario) irrumpe como el resultado exitoso, producto de la "aplicación del programa": el arribo a la conquista del poder "obrero" en la Argentina y en el mundo entero.

Indymedia Video. *La voz de los sin voz*

El manifiesto fundacional del grupo, titulado: "Acerca de nosotros/as. Declaración de objetivos", parte de la pregunta del enunciador colectivo sobre "quiénes somos", que interroga a la vez sobre la necesidad, el "porqué (de) un centro de medios independientes en Argentina".

Los componentes descriptivos del discurso hacen un balance de la situación actual. En el párrafo inicial denuncia la censura que sufren "los que no están en concordancia con los intereses de alguna gran corporación (que) no tienen voz en los medios tradicionales". De entrada, el enunciador constituye a su destinatario en el paraguas del metacolectivo: "los que no tienen voz", éstos son: "los trabajadores", "los estudiantes" y "los desocupados".

En el párrafo que sigue, se enumera una seguidilla de movilizaciones no registradas por los medios de "organizaciones que necesitan hacerse oír y ver. Necesitan una voz independiente que re-

produzca la suya propia por miles, tanto en la red como en papel y en video". Así, la enumeración de los diferentes casos bajo la figura de "la repetición" como recurso argumentativo conforma el mapa de la situación de exclusión mediática y social: "en Salta un grupo de desocupados bloquea durante 20 días la entrada y salida de una empresa petrolera multinacional. A cientos de km de ese lugar, en La Matanza, miles de trabajadores cortan la ruta exigiendo trabajo. La mayoría de las universidades fueron tomadas durante una semana". El enunciador es parte de estas movilizaciones: "al escribir estas líneas, miles de trabajadores y estudiantes marchamos a Plaza de Mayo para repudiar el ajuste y al nuevo ministro de Economía". La crítica a los medios denuncia su estrategia de acción, la desinformación mediática a partir de la fragmentación: "los medios de comunicación logran que ninguno de estos acontecimientos tenga que ver con otros y solo se informe a medias lo que ya no puede ser ocultado".

El tercer párrafo hace referencia a la red de periodistas y medios alternativos que en los setenta desarrollaron "un verdadero movimiento de contrainformación al servicio de los trabajadores y el pueblo". Tradición política que el colectivo recupera al sumarse "a la red mundial de IMC, trabajando en forma totalmente horizontal y abierta a todos los compañeros y compañeras que quieran trabajar". Aquí, los metacolectivos: "trabajadores", "pueblo" y "compañeras y compañeros" amplían el nosotros enunciativo del paradedestinario.

Finalmente, el colectivo no reivindica sólo luchas pasadas, sino que nace con "las protestas de Seattle" y las manifestaciones anti-globales, como la cumbre contra el ALCA (Acuerdo para el Libre Comercio de las Américas) que tuvo lugar en el país los días 5, 6 y 7 de abril de 2000, acontecimiento fundacional que el grupo resalta como el "puntapié inicial para comenzar a articular una red contrainformativa en todo el país".

Asociación de Documentalistas. *El cine que surge de las luchas*

El documento fundacional del colectivo presenta la forma de un informe. Éste es el *Adoc Noticias Nro. 1*, articulado en siete párrafos.

Es importante destacar que la Asociación surge al calor de la rebelión de diciembre; el día de su conformación, el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) se hallaba acéfalo, ya que el expresidente Fernando de La Rúa había renunciado. No obstante, el Instituto es el destinatario del discurso y asume la forma de un paradestinatario, interpelado y persuadido como el que hay que convencer o presionar para que cumpla con las exigencias y reivindicaciones de los realizadores. En este sentido, el "Poder Ejecutivo" es otro de los destinatarios del discurso, las características de éste, su forma irregular y precaria de asunción determina un tono discursivo severo al que el enunciador aconseja sobre "la necesidad de consultar y consensuar" en el interior del campo sobre la futura "designación, medida o resolución" que éste promueva.

El párrafo uno comienza destacando la fecha y las particularidades de conformación del grupo el 21 de diciembre: "cuando el pueblo argentino comenzaba a poner fin al modelo económico y político que llevo al país a la mayor destrucción de sus fuerzas productivas y recursos humanos en toda su historia", inmediatamente después de las jornadas del 19 y 20 "un grupo importante de realizadores, productores y docentes de cine y video fundamos la Asociación de Documentalistas de Argentina", apunta el enunciador colectivo.

En el párrafo siguiente se enumeran los objetivos de la Asociación, que apuntan "al fomento, la promoción y defensa del cine y video documental, la colaboración solidaria de tareas relacionadas con la producción, distribución y exhibición entre los miembros de la entidad, la intercalación entre las asociaciones de documentalistas latinoamericanas y extranjeras. La puesta en marcha de diferentes comisiones de trabajo".

El tercer párrafo expresa en forma terminante la exigencia del grupo: "de vigencia irrestricta de la Ley de Cine, la autarquía del INCAA, la continuidad de los mecanismos de concursos prometidos en los últimos meses, la necesidad de consultar y consensuar con las asociaciones representativas de la industria cinematográfica y la producción audiovisual cualquier designación, medida o resolución que tome el Poder Ejecutivo".

El cuarto párrafo da cuenta de los integrantes de Adoc: "más de 100 miembros de todo el país, provenientes de diferentes grupos y

realizadores que trabajan en forma independiente en el ámbito del documental". Sigue la mención de la adhesión de los realizadores Humberto Ríos, Nemesio Juárez, Juana Sapire, Pino Solanas y Fernando Birri, evocados como cita de autoridad y legitimación en el interior del discurso: "nuestros maestros, que abrieron el camino".

El quinto párrafo informa sobre las numerosas actividades y materiales producidos por el grupo.²

El párrafo siguiente sobrevuela la forma de funcionamiento, expresada en tercera persona, al tiempo que vuelve a remarcar los

2. a. Fomento del registro de la realidad social y política del país (salir a las calles con las cámaras desde la rebelión popular del 19 y 20 de diciembre de 2001 hasta la actualidad).
 - b. Realización del 1º video institucional de ADOC: *Por un nuevo cine, por un nuevo país*, que sintetiza la resistencia de un pueblo contra el neoliberalismo y la globalización. Una mirada distinta sobre los sucesos del 19 y 20 de diciembre de 2001. El surgimiento de las asambleas populares y todas las imágenes que los medios de comunicación comerciales no registraron y silencian actualmente, desde la movilización popular.
 - c. Participación en el Foro Social Mundial de Porto Alegre, Brasil de 2002.
 - d. Muestra de cine y documental político: El cine que surge de las luchas - Festival Internacional de Cine, Mar del Plata 2002.
 - e. Proyección de últimos trabajos documentales en asambleas barriales, centros culturales y universidades de todo el país.
 - f. Actividad especial: Documental & Contra-linformación dentro del marco del Festival Internacional de Cine.
 - g. Independiente de Buenos Aires 2002.
- Participación en la muestra de Piquetes y Cacerolas en Liberarte y en la Muestra de Cine Político de la Universidad de Buenos Aires (UBA).
Gestión ante el INCAA para la creación de un llamado a Concurso de Proyectos Documentales; este concurso fue aprobado por el INCAA, cuya resolución se establecerá próximamente.
Muestra de Cine Piquetero dentro del Festival de Invierno organizado por la Cinemateca Uruguaya, Montevideo, julio de 2002.
Envíos en conjunto de materiales de ADOC a diversos festivales internacionales.
Actividad especial: Festival Latinoamericano de Video de Rosario.
Premio Especial Cacho Pallarero al mejor documental Certamen de Cine y Video de Santa Fe 2002.
Sección Oficial Documental en Competencia Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano - La Habana - Cuba 2002.
Proyecciones en Italia, Francia, España, Canadá, Bélgica, Alemania y Londres.

objetivos antes manifestados: "actualmente Adoc se reúne en asambleas plenarias con el fin de continuar trabajando sobre nuevos objetivos, en pos del cumplimiento de la Ley de Cine, el reconocimiento específico de la producción documental argentina y la ampliación de los lazos de las distintas asociaciones documentales en Latinoamérica".

Firma el documento la Comisión de Comunicaciones, integrada por los realizadores Claudio Remedi, Myriam Angueira, Fernando Krichmar, Alejandra Guzzo, Sofía Vaccaro, Fabián Pierucci, Silvia Maturana, Pablo Espejo y Jorge Ceballos". Al final se enumera una extensa lista, encabezada por Humberto Ríos, con los nombres de realizadores, productores, editores, docentes y estudiantes de cine que participaron y adhieron a las reuniones realizadas.

Argentina Arde. vos lo viviste, no dejes que te sigan mintiendo

El documento del colectivo Argentina Arde tiene la forma de un ensayo político clásico. Estructurado en dos extensos bloques que dan cuenta del colectivo en general y el área de video en particular, sus cincuenta párrafos asumen un tono polémico confrontador que mantiene de la primera línea a la última (la número doscientos once), lo que da una pauta del tono y la extensión del manifiesto.

El encabezado "nos juntamos bajo el lema: vos lo viviste, no dejes que te sigan mintiendo" apela de entrada a la denuncia y a la confrontación.

En el párrafo inicial, el grupo se presenta como un colectivo de contrainformación y explicita su posición política. Como en los manifiestos políticos clásicos, el tono de la polémica es bélico; el colectivo está "comprometido con los movimientos sociales y con aquellos que luchan contra el sistema". A continuación, un enunciador colectivo evoca las jornadas de diciembre que encontró a sus integrantes "en la calle, sacando fotos, filmando, cubriendo las jornadas populares que desafiando el estado de sitio protagonizó el pueblo argentino...". Así, el enunciador se presenta como parte de este metacolectivo "pueblo argentino".

Los componentes descriptivos, del orden "del decir", organizan el relato del balance socio-político de la situación actual. De la cultura menemista y sus negativas consecuencias que "llevó al paroxismo la política neoliberal aplicada en Latinoamérica a partir de los 70", se arriba a un balance de las jornadas de diciembre de 2001, que "significó una ruptura definitiva con esos paradigmas" y "como acontecimiento expresó una respuesta radical e innovadora, que evoca el Mayo Francés del 68: somos realistas y pedimos 'lo imposible': QUE SE VAYAN TODOS".

En el párrafo siguiente se establece la ligazón del colectivo con el "movimiento asambleario" y el "movimiento piquetero", constituidos como los prodestinatarios positivos: "que abren nuevos espacios de participación pública y se inscriben en esa cultura resistente y de oposición que constituyen las prácticas populares".

Acá el enunciador produce un corte discursivo, a partir de los componentes programáticos, del orden "del hacer", que a partir del balance sociopolítico realizado enuncia los objetivos políticos del colectivo: "frente a esta realidad nos proponemos combatir el monopolio desinformativo de los grandes medios, desmontar el pensamiento único neoliberal y destruir el mito de la objetividad".

"Somos un colectivo que produce contenidos de contrainformación, comprometido con los movimientos sociales", ligado a los sectores condenados al silencio a los que propone "darles voz" para "combatir el poder de los gigantes mediáticos desmontando su discurso hegemónico al servicio del sistema"; por esto es necesario: "producir una red de trabajo que con sus propias herramientas trate de descubrir todo lo que se oculta y omite en ellos".

Los contradestinatarios del discurso van adquiriendo su especificidad en el interior del discurso, de lo general a lo particular: "el sistema", "De La Rúa y Cavallo", "la cultura menemista", "el neoliberalismo", hasta llegar al campo mediático, en donde aparecen nuevos enemigos caracterizados como: "los gigantes mediáticos", "los medios privatizados en la era menemista", "las empresas periodísticas", etc.

Para los medios masivos y sus integrantes, los recursos argumentativos utilizados son la desmitificación y la ironía: "nos privatizaron la mirada", los "dueños de las formas de describir el mundo".

Asimismo, el tono persuasivo de la argumentación utiliza similares recursos: "nosotros bien sabemos que merecemos otra mirada, más comprometida, más militante, y por supuesto, más emancipadora". Y Argentina Arde es fundada a partir de este objetivo.

Los componentes programáticos son enumerados a continuación: "generar acciones y formas de intervenir en la realidad que contribuyan a la difusión de visiones alternativas, miradas contrahegemónicas de entender el mundo. Nos proponemos tender puentes que contribuyan a compartir experiencias, socializar las luchas aisladas, a través de la contrainformación, la contracultura y las expresiones de protesta (...)".

La posición política del colectivo se expone nuevamente: "nos sentimos parte de esta realidad de descontento y lucha política", a la vez que el enunciador se autorreferencia como legitimado en el interior de estos procesos: "la producción de nuestros videoinformes y de nuestro periódico, las muestras de fotos callejeras, las proyecciones itinerantes recorren actualmente las asambleas, las plazas públicas, y están presentes en los "cacerolazos" y en los "piquetes" (...) nuestras producciones son reconocidas por miles de vecinos y trabajadores".

Ante "los gobernantes", un contradestinatario "mentiroso y cínic" que baja "una línea única, de miradas excluyentes", el enunciador, ubicado en el campo "de los explotados, de los que luchan", se diferencia como un comunicador democrático: "admitimos la pluralidad y la diversidad de perspectivas". Las dos consignas: "No esperamos que nos digan qué pasa, todos somos responsables", "Enfoquemos las lentes y las cámaras a los sectores en lucha para darles voz a sus acciones y construcciones discursivas", refuerzan esta posición.

En el párrafo siguiente se explican los modos de organización y funcionamiento del colectivo, así como los orígenes de su nombre: "adoptamos el principio de horizontalidad, funcionando en distintas comisiones (fotos, video y prensa) que tienen su propia autonomía en la producción de contenidos de contrainformación y una Asamblea General como instancia de coordinación de acciones del colectivo. Adoptamos este nombre rescatando la experiencia artística y contra-informativa de *Tucumán Arde*, la obra colectiva montada por un grupo de artistas rosarinos durante la dictadura del general Onganía, en el año 1968".

Finalmente, la frase del periodista y militante Rodolfo Walsh: "hay que empezar a pensar cómo se pueden romper las ataduras del sistema", simboliza el compromiso de los integrantes del colectivo.

Firman el documento los grupos de documentalistas, escuelas, docentes, estudiantes, fotógrafos, cronistas vecinales y radios comunitarias, periodistas y comisiones de prensa de las asambleas populares que participan del colectivo.³

El otro bloque discursivo, el párrafo veintitrés, profundiza a partir de la línea ciento veinticinco en el "área de trabajo de video", (que nos interesa a los fines de este documento), retoma la línea argumentativa del cuerpo del documento.

Los componentes descriptivos desarrollan exhaustivamente el proceso de concentración mediática y la creciente exclusión de "los sectores populares de los medios de información audiovisual", "desde Martínez de Hoz hasta la actualidad".

Asimismo, los recursos argumentativos utilizados continúan siendo la desmitificación y la ironía, constituyéndose éste como el tono general del manifiesto. Las preguntas formuladas apuntan hacia la desmitificación mediática: "¿dónde está ubicada la cámara? ¿A quiénes y con qué profundidad se entrevista? ¿Cómo es la edición y la musicalización? ¿Qué palabras y qué opinólogos se eligen para hablar del tema? ¿Cuánto tiempo de la programación se le dedica al hecho? ¿Cómo se reconstruye y se muestra esta realidad tan compleja y contradictoria". Así se profundiza en las estrategias de los medios a partir de la instrumentalización del tiempo "tirano" de los medios y su omisión del tiempo de "las décadas de humillación, ninguneo y atropello" que sufren los desocupados, el "genocidio en cuentagotas, lento pero seguro, que se lleva a 20.000 niños argentinos al año ¿interesa más o menos que el ataque a las torres ge-

3. Participan del colectivo Argentina Arde: Grupo de Cine Insurgente, Cine Piquetero, Ojo Obrero, Adoc, la Escuela de Cine de Avellaneda, Estudiantes de Cine de la Universidad de La Plata, Estudiantes de la escuela P. Pueyrredón, comisiones de prensa de los miembros de las asambleas barriales, corresponsales de FM La Tribu, estudiantes de la carrera de Ciencias de Comunicación de la UBA, docentes universitarios de la UBA y de la Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo y estudiantes de cine documental y del taller de arte mural de la misma, fotógrafos independientes, cronistas vecinales, periodistas.

melas o las preferencias sexuales de los famosos?”, pregunta el enunciador, y continua enumerando “los no” recibidos por los que “recuperan su dignidad, se organizan y salen a la lucha” pero nunca figuran en las noticias.

Nuevamente se desarrolla, aunque con mayor profundidad, la necesidad de una “red de trabajo colectivo” para “generar un canal alternativo a los medios del sistema” para contrarrestar la diferencia del sistema oficial de medios: “un sistema de cinco canales de aire, cientos de canales de cable, las distribuidoras cinematográficas con sus cientos de salas, el INCAA, las salas oficiales adherentes”. En este sentido, este circuito alternativo de difusión y exhibición estimula el debate posterior, al que se agrega otro “eje fundamental” del trabajo del colectivo: “la capacitación de vecinos y trabajadores para la realización de documentales y noticieros”.

En el párrafo siguiente se explicitan: “la orientación de los talleres”, la coordinación de los grupos de talleristas y su funcionamiento.

La frase final, las palabras de Gleyzer, otra cita de autoridad del discurso, reivindicado por el colectivo en su doble rol de “cineasta y luchador”, es retomada por el enunciador para reafirmar el tono confrontador mantenido a lo largo del texto: “para nosotros, está claro que el cine es un arma de contra-información, no un arma de tipo militar, un instrumento de información para la base. Este es el valor otro del cine en este momento de la lucha. Raymundo Gleyzer (cineasta desaparecido en la lucha contra la dictadura militar de 1976)”.

Kino Nuestra Lucha. Desde las bases

Breve y esquemático, el manifiesto del colectivo presenta la forma de un comunicado. Sus ocho reglones (ochenta y cinco palabras) están organizados en torno a dos párrafos.

El primero relata el quiénes somos enunciado en tercera persona: “Kino Nuestra Lucha nace producto del trabajo en común de distintos grupos y realizadores de cine que se unen a los trabajadores en la tarea de construir una corriente independiente de acción y an-

tiburocrática de su propia clase”. El rol de los realizadores es aportar a través del documental a “una expresión y representación artística”.

En el párrafo siguiente se expresa la ligazón del audiovisual al periódico homónimo: “así y junto al periódico *Kino Nuestra Lucha*, editado por los trabajadores de las fábricas ocupadas, estos elementos se convierten en la herramienta de difusión y debate de un sector de trabajadores con un proyecto político independiente”.

El manifiesto no da la información básica de *cuáles son los grupos que integran el colectivo*. Esta información figura en el apartado de “¿Quiénes somos?”, de la página del colectivo *Noticiero Obrero-Kino Nuestra Lucha, desde las bases* (www.kinonl.org), en donde, por otra parte, tampoco se encuentra publicado el manifiesto fundacional, con lo cual los datos están dispersos en los diferentes soportes.

El enunciador “los realizadores de cine” se une a “los trabajadores”, prodestinatarios del discurso, en la tarea de conformar “una corriente independiente y antiburocrática de su propia clase”. La marca “su propia clase” marca que enunciador y destinatario no están integrados en un *nosotros inclusivo* y no obstante, en lo político, son parte del mismo “proyecto político independiente”, que agrupa a los cineastas y “a una parte de estos trabajadores”, los que están en la lucha (*Nuestra lucha*).

En este sentido, el enunciador se remite no al metacolectivo en su totalidad, “los trabajadores”, sino, en particular, a aquellos trabajadores que están en “la lucha”, los “obreros” que “editan el periódico” y “que ocupan las fábricas”.

Piquete y cacerola, la lucha es una sola

"Nos cubrimos el rostro para que nos vieran."

SUBCOMANDANTE MARCOS

Los grupos de cine de videoactivistas venían documentando, algunos desde fines de los ochenta, la realidad política y social del país. Al registro de la memoria y las secuelas de la dictadura se sumaron las experiencias de resistencia al modelo neoliberal de los noventa, que destruyó la fuente laboral de miles de trabajadores, creando un nuevo sujeto social, un nuevo actor con una potencialidad política: *los piqueteros*.

De trabajador ocupado a "trabajador desocupado", este proceso, que a primera vista aparenta una contradicción, implica la historización de un proyecto político: el desplazamiento de las posiciones de los sujetos (Laclau y Mouffe, 1987) de las identidades sociales que corresponden a las categorías de pertenencia de los individuos (trabajador, desocupado) a la identidad política de "piquetero", emergente del conflicto/antagonismo que tiene como desenlace una operación subjetiva: la politización de la subjetividad. Esto es, la aparición del antagonismo y la definición de un adversario, la demarcación identitaria y la construcción de una identidad precaria.

El movimiento piquetero se visualiza a partir de la experiencia de Cutral-Có, Plaza Huinca, en 1996. Luego con los acontecimientos de Tartagal y General Mosconi, se propaga del interior del país a su epicentro económico y político, la provincia de Buenos Aires y más

específicamente, al conurbano. Las puebladas de Tartagal y General Mosconi tuvieron un fuerte impacto para las organizaciones de desocupados del Gran Buenos Aires. Es en estas poblaciones donde surge el primer movimiento de trabajadores desocupados (MTD), cuya forma organizativa será reproducida por los piqueteros bonaerenses.

Los *piquetes* y la *recuperación de fábricas* por parte de los trabajadores fueron los registros anteriores al 19 y 20 que se profundizaron luego de las jornadas de diciembre.

Esta temática clasista es seguida fundamentalmente por el Grupo de Boedo Films, Alavío, Adoquín Video, Indymedia Video y los grupos trotskistas Ojo Obrero y Contraimagen, y es el tópico aglutinante de los noticieros de *Kino Nuestra Lucha*. La prensa nacional e internacional denominó a esta corriente como "*cine piquetero*". Estos trabajos integraron a fin de 2001 un ciclo en el cine Cosmos, de la calle Corrientes, llamado "Ciclo de Cine Piquetero".

También participó, del 7 al 16 de febrero de 2002, del Festival de Cine de Berlín con seis documentales.¹ Cuando Peter Shumann, director del Festival, vio los videos, decidió, quebrando la tradición del festival que sólo proyectaba material filmico 16 ó 35 mm, abrir una sección especial de video político.

Si bien los realizadores coinciden en la decisión (política y artística) de fundar el relato desde la voz de los protagonistas de la historia, se diferencian en los modos de construcción del mismo. Hay algunos ejemplos que ilustran acerca de las diferentes estrategias discursivas de los grupos.

En *Compañero cineasta piquetero*, del Proyecto ENERC en Indymedia, la cámara militante es la de un piquetero; esta estrategia tiene como objetivo revalorizar la propia mirada de las organizaciones. En *El rostro de la dignidad* (2002), del Grupo Alavío, los integrantes del MTD de Solano discuten en asambleas el montaje y la edición del documental.

1. Los seis documentales de cine piquetero que viajaron a Berlín fueron: *Por un nuevo cine en un nuevo país*, realizado por Adoc (Asociación de Documentalistas); *Memoria, vacuna contra la muerte* y *Tercer tiempo*, del Grupo Cine Insurgente; *Cerámica Zanón*, de Contraimagen; y *Piqueteros, carajo* (26/6/02, Puente Pueyrredón) y *Brukman es de los trabajadores*, de Ojo Obrero.

Otras películas del Grupo Alavío que abordan la temática son: *Crónicas de libertad (organizando resistencia)* (2002) que es la crónica de la masacre del Puente Pueyrredón, del 26 de julio de 2002, cuando son asesinados Darío Santillán y Maximiliano Kosteki. *Bloqueo al Polo Petroquímico*, un audiovisual de trece minutos que registra la intervención de un grupo de organizaciones de desocupados "bloqueando" cuatro empresas petroquímicas ubicadas en el límite sur de la ciudad de Buenos Aires exigiendo puestos de trabajo estables. *Corte de ruta a Hiper Jumbo* es un videoclip de sólo tres minutos que, cual una receta de cocina, cuenta la llegada e implementación de medidas de autodefensa de un corte de ruta al acceso al supermercado Jumbo, en la localidad de Quilmes. *Zanón (construyendo resistencia)* (2002) y *Recuperando nuestro trabajo* (2002) constituyen dos documentales de dieciocho minutos cada uno y se construyen ambo, a partir de los testimonios de sus protagonistas y de las experiencias de recuperación de las fabricas sureñas de cerámicas Zanón y Cerámicas del Valle, respectivamente.

No crucen el portón (1992), del Grupo de Boedo Films, constituye la voz de los obreros de SOMISA que enfrentaron la privatización y el achique. Es, en este sentido, un relato que inaugura la década menemista, llena de despidos, retiros voluntarios y jubilaciones forzadas. *Después de la siesta* (1994), a través del relato de una nueva camada de dirigentes gremiales, jubilados, médicos y trabajadores, nos introduce en las raíces del conflicto santiagueño y su desarrollo: acuciados por la falta de pago de los sueldos, el desmantelamiento industrial y la corrupción de los políticos locales, el pueblo despierta de su mítica siesta y estalla en una rebelión en donde los símbolos de ese poder corrupto son tomados, saqueados e incendiados por la gente. *Fantasmas en la Patagonia* (1996) relata el fantasma de la desocupación en Sierra Grande, un pueblo de la Patagonia argentina. Las historias de Lucio, el gallego, y Julio, narran cómo el cierre de la mina de hierro, principal fuente productiva del pueblo, cambió definitivamente sus vidas. Finalmente, *Agua de fuego* (2001), que se estrenó en septiembre de 2001 en el cine Cosmos y el Tita Merello, es un documental que describe la grave situación social y económica vivida los últimos años en Cultral-Có, provincia de Neuquén. *¿Un documental sobre los cortes de ruta en donde no hay piqueteros, ni li-*

deres sindicales?, se preguntan sus realizadores (Sandra Godoy, Candela Galantini y Claudio Remedi), ya que el filme está contado desde los testimonios de "los vecinos".

Por su parte, el Grupo Contraimagen desde el año 97 desarrolla audiovisuales sobre la desocupación, los cortes de ruta y la toma de fábricas. *Diasa Autopartes* (1997) es una entrevista de diez minutos a un obrero despedido en la puerta de la fábrica, que reflexiona sobre la combatividad de la clase obrera y el drama de la burocracia sindical. *Teresa Rodríguez* (1997) es un documental de ocho minutos que denuncia la represión a los trabajadores en lucha. *Gip Metal* (2000) se construye a partir de las entrevistas en la toma de la fábrica de Avellaneda. *La batalla de Salta* (2001) es una crónica y reconstruye el levantamiento de los pueblos de Gral. Mosconi y Tartagal. *Nueve días de huelga en Cerámicas Zanón* (2001) es otra crónica de la represión en la provincia de Neuquén y la muerte de Daniel Ferras, que reclamaba por mejores condiciones de seguridad en el trabajo. *Salta 2001* (2001) es un video-informe realizado con material de archivo televisivo salteño; es un material de denuncia y contrainformativo, ya que los medios, tanto locales como nacionales, ocultaron estas imágenes.

El grupo Ojo Obrero tiene cuatro audiovisuales de agitación y combate "al servicio de la clase obrera". En este sentido, *CGT San Lorenzo en lucha* relata la movilización de la ciudad de San Lorenzo a Rosario por 4.000 puestos de trabajo. *Un fantasma recorre la Argentina... los piqueteros* (2001) registra los cortes de ruta más importantes del 2001, donde el Polo Obrero es su protagonista indiscutible. *Polo Obrero* (2001) es un institucional de agitación de la organización. *Sasetru obrera* (2003) testimonia la lucha de los obreros por la recuperación de su fábrica ante la amenaza de cierre. Y su último trabajo, *Así es el subte* (2005) narra las luchas de los trabajadores combativos de Metrovías.

Otro trabajo es el realizado por el grupo *Adoquín Video*, *Hasta donde dea* (2001), que registra la lucha de piqueteros de Mar del Plata donde milita Emilio Alí, otro "emblemático" líder piquetero. *¿Piqueteros? Sí piqueteros* (2002) documenta los diferentes cortes de ruta de la Federación por la Tierra, la Vivienda y el Hábitat (FTV-CTA) y la Corriente Clasista y Combativa (CCC), que trabajan unita-

riamente, y la convocatoria a todos los sectores para generar las movilizaciones que iniciaron la caída del gobierno de De la Rúa.

Asimismo, el *Noticiero Nro. 1* del colectivo Kino Nuestra Lucha trata exclusivamente la temática de la recuperación de las fábricas por los obreros. El *video-informe* de setenta y seis minutos indaga en la problemática de la toma de la textil Brukman (*Obreras sin patrón y Control obrero de los trabajadores de Brukman*), la fábrica de cerámicas neuquina (*Zanón, Escuela de planificación*) y la toma de un lavadero de lana de Valentín Alsina (*Lavalán, Valentín Alsina*) y el Segundo Encuentro Nacional de Fábricas Ocupadas (*Aportes*), proponiendo un relato que articula los orígenes del conflicto, las luchas, la represión y la auto-organización. El obrero recuperando la planta productiva es ahora quien se instituye en modelo para el piquetero, antes protagonista central de los cortes.²

Al incremento de los niveles de desocupación y el deterioro de las condiciones de vida se sumará la creciente falta de credibilidad en los "representantes" elegidos por el pueblo, los altos niveles de corrupción de la clase política. El apoyo inicial al gobierno de la Alianza se tornará en indiferencia y apatía y, más tarde, en rebelión e insurrección, cuando su "superministro" impone el corralito. Este es el escenario de la movilización de diciembre, el cuestionamiento del mismo sistema de representación político que se plasmará en la creación discursiva surgida el 19 y 20: "Que se vayan todos, que no quede ni uno solo". De este modo surgirá otro actor, el "cacero", que trascenderá la condición "pasiva" de vecino e intervendrá en la esfera pública participando en las asambleas barriales e interbarriales, que para marzo de 2002 ascendían a 272 en todo el país.

2. Verónica Gago analiza que "en la figura del obrero ocupando la fábrica que está a punto de ser vaciada, la izquierda partidaria reconoce el punto identitario, la persistencia de la subjetividad proletaria, la prueba irrefutable de que, tras la fragmentación económica objetiva, pervive una misma y única experiencia de clase" (Verónica Gago. "Fábricas recuperadas: una política?", en *La escena contemporánea* Nro. 10, mayo 2003).

Insurgencia y creación

"...Pero pareciera que con el 19 y 20 eso que nos mantenía separados se hubiera roto. De repente, se dio algo diferente: romper la costra, salir afuera, encontrarse con el otro, reconocerse en el común sufrimiento y poder así activar los poderes del propio cuerpo en la medida en que empezábamos a sentir que podíamos construir un cuerpo común poderoso."

LEÓN ROZITCHNER

Hay diferentes análisis del levantamiento popular del 19 y 20. Algunos partidos de izquierda consideraron que el 19 estábamos ante una "situación prerrevolucionaria", otros intentaron explicar *la subjetividad de la resistencia* como una continuidad de la estrategia política de los setenta y otros analistas se centraron en la espontaneidad de la rebelión. Los videastas políticos reflexionaron y "registraron" el 19 y 20 desde alguna de estas perspectivas analíticas, brevemente esbozadas. Algunos grupos más románticos e idealistas continúan acríticamente fascinados, por las jornadas de diciembre. Desde una perspectiva clasista, los grupos Contraimagen y Ojo Obrero, que responden orgánicamente a los partidos trotskistas, vislumbran en la revuelta de diciembre un germen de *la revolución*, más próxima. Otros grupos prefieren criticar *los errores del campo popular*. Una de las características de las resistencias que se hacen visibles después del 19 y 20 es la tendencia a la *autonomía* de los movimientos, de los que los grupos de intervención política formaron parte. *Autonomía* significa la posibilidad efectiva de poner en cuestión y transformar las leyes que nos rigen (Castoriadis, 1983). Lo cierto es que el 19 y 20 se vislumbran, nacen, reaparecen o se reagrupan nuevas formas de organización, que revelan que también la realización cinematográfica, aunque minoritariamente, es parte de este laboratorio de búsquedas nuevas y formas de representación.

Por un nuevo cine un nuevo país, *Las madres en la rebelión del 19 y 20*, *Argentinazo, comienza la revolución*, *La bisagra de la historia* y *El Palacio y la calle* fueron los textos³ de contrainformación y agi-

3. Utilizo el concepto de texto según lo explica Roland Barthes en *Ensayos Críticos*

tación de los realizadores sobre la insurrección de diciembre. Estas diferentes miradas de los realizadores aportan desde su lugar particular a la "comprensión colectiva de las posibilidades callejeras". El *romper con las cadenas del terror*, romper con el ostracismo para salir a encontrarse con el otro fue también una experiencia artística militante de los realizadores. Así lo demuestra la puesta en común de los registros individuales de las jornadas para una producción audiovisual colectiva, las muestras conjuntas y la formación de nuevas fusiones en el campo. El tejido social despedazado por la última dictadura y el individualismo reinante de los noventa se reconstruyen también a partir de las nuevas búsquedas, miradas y aportes.

De este modo, los videastas de intervención política fueron interpelados por los acontecimientos del 19 y 20. En particular en el campo artístico-cinematográfico, las jornadas de diciembre estimularon la formación de nuevos colectivos de intervención política que se propusieron articular y generar nuevos espacios de participación, contrainformación y denuncia.

El *estar en peligro* es un factor que aglutina a todos los partícipes de la movilización de diciembre. Las cámaras en peligro se constituyen como sujetos y el lugar de la representación es siempre el lugar del enfrentamiento.

Modalidades de representación documental

El problema de una definición unívoca del documental reside en que el mismo "no moviliza un inventario finito de técnicas, no aborda un número establecido de temas y no adopta una taxonomía conocida en detalle de formas, estilos o modalidades" (Nichols, 1997). Bajo esta problemática, Nichols propone considerar el documental desde tres perspectivas, atendiendo a la pertinencia del *realizador*, el *texto* y el *espectador*, que conducen a tres definiciones distintas aunque no contradictorias del género documental.

(1964), como un espacio de escritura pero también de lectura, esto es: como un proceso de producción de sentido.

Una primera definición, desde la perspectiva de los realizadores, constituye "una comunidad de practicantes", que remitiría al estatus de formación institucional.⁴ Desde esta perspectiva analítica, el documental se define como una "práctica institucional" que asume un discurso propio: lenguaje que asume el compromiso de la fiel representación del mundo histórico bajo diferentes principios organizativos, patrones de distribución y exhibición, estilos, estructuras, técnicas y modalidades de representación.

Otra forma de aproximación está dada por la conformación de "un corpus de textos". Así, las películas que componen este corpus comparten características comunes en relación con lógicas propias: informativas o de ficción narrativa, cuestiones de estilo o modalidades de producción documental.⁵

Finalmente, se puede definir el documental desde "una circunscripción de espectadores". Ya que los espectadores desarrollan "capacidades de comprensión e interpretación" ligadas a una forma de entendimiento, de conocimiento metódico, dirá el autor, "derivado de un proceso activo de deducción basado en el conocimiento previo y en el propio texto". El texto se configura como un disparador de hipótesis que el espectador confirma o desecha en la lectura.⁶

4. Los miembros se definen en cierto modo tautológicamente, aunque no por ello menos justificadamente, como aquellos que hacen documentales o están implicados de algún otro modo en la circulación de éstos; los miembros comparten el objetivo común, escogido por voluntad propia, de representar el mundo histórico en vez de mundos imaginarios: comparten problemas similares y hablan de un lenguaje común en lo que respecta a la naturaleza peculiar de este objetivo, que va desde cuestiones de conveniencia de distintos celuloideos para los niveles bajos de luz disponibles hasta la importancia relativa del comentario con voz en *off* en la estructura de un texto, pasando por las dificultades de llegar hasta el público deseado" (Nichols, 1997:44).

5. Como señala Nichols, la estructura del texto documental presenta paralelismos con otros textos: "estos paralelismos pueden pertenecer a un movimiento, período, cine nacional, estilo o modalidad. Como el concepto de género, todos estos son modos de caracterizar las películas por sus similitudes en vez de por sus diferencias".

6. En estos procedimientos de visionado de documentales se ponen en juego diversas motivaciones en relación con lo que vemos. La primera motivación, asegura Nichols, es el *realismo*: "el objeto está presente en el texto debido a su función en el mundo histórico". Otra forma de motivación es la *funcional*, donde la presencia

Las modalidades de representación nos guiarán en este sentido hacia las expectativas básicas e imaginarios que tiene el espectador del documental.

Nichols sostiene al respecto que "las modalidades de representación son formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes". Son algo así como géneros pero "en vez de coexistir como tipos distintos de mundos imaginarios (ciencia ficción, películas del oeste, melodramas), las modalidades representan diferentes conceptos de representación histórica" (Nichols, 1997).

Encontramos cuatro *modalidades de producción documental* básicas: expositiva (la modalidad documental clásica), de observación, interactiva y reflexiva. A grandes rasgos, cada modalidad de representación presenta las siguientes características:

1. **Modalidad expositiva:** se asocia al ensayo o al informe expositivo clásico, interpela directamente al espectador con intertítulos o *voice-over*, tipo de montaje probatorio que tiende a la generalización. La voz de la autoridad pertenece al propio texto en lugar de remitirse a los testimonios. Finalmente, el documental expositivo "se erige a menudo sobre una sensación de implicación dramática en torno a la necesidad de una solución" (Nichols, 1997).
2. **Modalidad de observación:** también denominado cine directo o *cinéma vérité*. Hace hincapié en la no intervención del realizador, los sucesos pasan delante de la cámara: "este tipo de textos se caracteriza por el trato indirecto, por el discurso oído por casualidad más que escuchado, ya que los actores se comunican entre ellos en vez de hablar a la cámara" (Nichols, 1997).
3. **Modalidad interactiva (participativo, conversacional o interrogativo):** asociada a la incorporación de tecnología liviana,

del objeto es demandada por el objeto mismo. También juega la motivación intertextual, que remite a otras películas del género o estilo. Y por último, la *motivación formal*, donde la presencia del objeto está justificada por la lógica formal o estilística del texto.

(equipos de registro sonoro sincronizado ligeros) a fines de los cincuenta, se hace posible oír la voz del realizador durante el filme. Esta modalidad hace hincapié en las imágenes de testimonios (demostrativas) y en el intercambio verbal: generalmente asume la forma de entrevista.

4. **Modalidad de representación reflexiva:** la representación documental misma se convierte en el tema de meditación cinematográfica: "la modalidad reflexiva pone énfasis en la duda epistemológica. Hace hincapié en la intervención deformadora del aparato cinematográfico en el proceso de representación" (Nichols, 1997).

¿Qué ves cuando me ves?

Determinar las modalidades de representación privilegiadas de los filmes permite dar cuenta de la construcción del discurso filmico de los grupos y las estrategias comunicativas planteadas. Desde los diferentes formatos: ensayos⁷, contrainformación⁸ y panfletos (en algunos casos asumen la estética del video clip),⁹ los audiovisuales de intervención política, verdaderos textos de emergencia, constituyen las estrategias discursivas de los grupos y los colecti-

7. Señalan Mangone y Warley que "el ensayo político despliega una intervención que llega incluso a la puntualización programática (como sucede por ejemplo en la última parte del Facundo) es, en ese sentido, la exposición ordenada de una doctrina (...). Es un discurso metódicamente pedagógico, del orden del saber, y subordinada a este fin todos los elementos polémicos, atenúa las formas agresivas de refutación y descalificación del adversario" (Op. cit., pág. 33).
8. Para Cassigoli, "la contrainformación usa el sistema y lo da vuelta, lo mira desde la perspectiva de los trabajadores, de los pueblos dominados. No hace un cine alternativo (aunque eventualmente podría hacerlo), sino que analiza con un criterio de clase el cine oficial. Analiza los noticieros informativos dándolos vuelta, variando el punto de vista, la óptica del análisis y las contradicciones" (Op. cit., pág. 64).
9. "En el extremo opuesto al ensayo en el arco de las estrategias discursivas, el panfleto hace de la economía expositiva y el impacto sus armas principales. La síntesis y el efecto inmediato reemplazan aquello que en el ensayo es cuidada argumentación, relativa morosidad expositiva y búsqueda de la claridad conceptual" (Mangone y Warley, Op. cit., pág. 34).

vos. La reflexión, la denuncia y la agitación son los estilos que se entrelazan en las modalidades de representación documental de los audiovisuales que registran la coyuntura convulsionada de diciembre del 2001, y que determinan, a la vez, su instrumentalidad política.

Por un nuevo cine, un nuevo país (2002)

Realización: Fernando Krichmar, Myriam Angueira
 Cámaras: Pedro Acuña - Claudio Remedi - Ojo Obrero - Lorena Riposati - Guillermo Caviasca - Fabián Pierucci - Fernando Krichmar
 Producción general: Alejandra Guzzo y Natalia Polito
 Investigación periodística: Natalia Vinelli
 Guión y montaje: Myriam Angueira y Fernando Krichmar
 Duración: 20 minutos
 Formato: Mini- DV Cam

Por un nuevo cine, un nuevo país es una realización colectiva de Adoc que reúne material audiovisual registrado por más de quince camarógrafos, realizadores, independientes e integrantes de distintos grupos de intervención política. La modalidad de representación documental elegida por los realizadores (Fernando Krichmar y Myriam Angueira) es la *expositiva*.

Esta es la modalidad más cercana al *ensayo político* o al *informe expositivo clásico*, ya que en este caso se combinan componentes *contrainformativos, de denuncia y de agitación*. Las placas y los intertítulos dirigidos al espectador cumplen una función pedagógica que revela información sobre la historia sociopolítica del país; las imágenes, en este sentido, sirven como ilustración o contrapunto al argumento planteado.

El documental comienza con nueve placas, letras blancas, fondo negro, que narran el proceso político que condujo a la revuelta popular de diciembre. El análisis arranca de la dictadura del 76 y continúa con la guerra de Malvinas. Las placas tres, cuatro y cinco analizan la presidencia de Raúl Alfonsín, los levantamientos carapintadas y su negociación política, la crisis económica hasta la llegada del peronismo con el arribo a la presidencia de Carlos Menem. A la priva-

tización y el ajuste, "receta exigida por el FMI", y "la convertibilidad" menemista, le siguen la Alianza y su desfiles de ministros liberales. Finalmente, las placas ocho y nueve dan cuenta del final de De la Rúa, "la lucha piquetera y popular" generalizada, "la fenomenal fuga de capitales a favor de los grupos económicos" y "el corralito" de Cavallo.

El documental se basa fuertemente en los *intertítulos*; esto está en relación con "el documental y los discursos sociales de sobriedad que circulan a través del texto" (Nichols, 1997).

La banda sonora es un rock,¹⁰ las imágenes siguen al compás de la letra que agita "hay que matar al Presidente". La serie de imágenes: tapa del diario "Menem firmó los indultos", la imagen de los dictadores (Videla saliendo en su auto, Galtieri sonriente caminando en la calle) y unos piqueteros exigiendo comida al mayorista Makro, subtítulo "Quilmes, Pcia. de Buenos Aires, 18 de diciembre de 2001"; anclan en un tiempo presente documental. La banda sonora crece, va aumentando su intensidad, a la par de la intensidad propia de las imágenes.

Las imágenes festivas en la Plaza de la República de una multitud enfervorizada que escucha al entonces vicepresidente Carlos "Chacho" Álvarez que presenta al flamante Presidente de la Nación¹¹ y anuncia: "voy a terminar de una vez con la corrupción, se acaba la impunidad, el que la hace la paga" y como "contrapunto" al discurso oficial vuelven las imágenes de los saqueos de diciembre y la voz en *off* de De la Rúa¹² continúa de fondo a la sucesión de imágenes de los saqueos que terminan con un hombre asesinado de un disparo en la calle. El enérgico mensaje en cadena del ex presidente, del 19 de diciembre de 2001, decretando el estado de sitio, tie-

10. *Cutral Có* de Las Manos de Filippi.

11. La placa muestra el resultado del escrutinio de octubre de 1999: De La Rúa (Alianza) 50.4 %, Duhalde (PJ) 34.5% y Cavallo 11.3%.

12. "Me han elegido como el presidente que va a terminar con los privilegios públicos o privados, y en particular con los privilegios de los que tienen el poder, me han elegido presidente para liderar con toda la fuerza que emana del voto popular un proceso de desarrollo económico con justicia social porque si quedan excluidos millones de argentinos del crecimiento eso es inmoral y aquí vamos a producir un gran cambio moral en la Argentina".

ne como contrapunto las imágenes de unas amas de casa con las cacerolas exigiendo "que se vayan todos".

Ya al anochecer, más imágenes del pueblo desafiando el estado de sitio con las cacerolas, en las esquinas, en el Congreso y en la Plaza de Mayo. La banda sonora sincrónica es los cánticos de la manifestación.

La policía montada reprimiendo en la Plaza de Mayo la mañana del 20 de diciembre, los militantes resistiendo, la represión a las Madres de Plaza de Mayo y una placa que señala la caída de De la Rúa a la par que muestra cómo se agudiza la represión, sintetizan el desbande y la ferocidad de la represión policial. Imágenes de policías deteniendo y matando a manifestantes, la banda sonora subiendo de tono en un rock más duro,¹³ militantes resistiendo apedreando a la policía, la llegada de los motoqueros, el caos de la Av. 9 de Julio a las 16:52 hs., más imágenes de los muertos de bala policial, bancos y autos incendiados, más muertos en las calles.

Las imágenes y el audio de la represión se cortan bruscamente con una placa: "Los responsables políticos de los más de 35 compañeros asesinados durante las jornadas de diciembre de 2001", seguida de las imágenes de Mathov, secretario de Seguridad y Mestre, ministro del Interior; comisario Santos, jefe de la Policía Federal; Domingo Cavallo, ministro de Economía; Fernando de la Rúa, presidente de la Nación.

El acto de homenaje a los caídos (27 de diciembre de 2001) con las vivas de los "ahora y siempre presentes" de los manifestantes y las bocinas de los motoqueros dan por finalizado el relato del 19 y 20 de diciembre.

Los realizadores continúan la exposición documental con el relato pos 19 y 20, profundizando en el proceso abierto después la caída de De la Rúa: *más de 300 asambleas barriales, 200 fábricas recuperadas por los obreros y la generalización de la lucha piquetera*. Aquí se acentúan los componentes "contrainformativos" del discurso audiovisual.

Las placas número diez y once hacen de pequeño separador y las cacerolas resuenan nuevamente. Aparecen las imágenes del multitu-

13. *Salvaje*, por el grupo Carajo.

dinario cacerolazo bajo la lluvia en la Plaza de Mayo el 25 de enero de 2002, cuando se cumplían cinco años del asesinato del fotógrafo José Luis Cabezas. A continuación, la imagen del auto quemado del fotógrafo y la voz *en off* de un locutor relata la responsabilidad de la policía bonaerense en el crimen.

Otras placas más chicas, en grandes letras blancas a fondo negro, con el cántico en vivo de los manifestantes: "a dónde están, que no se ven, los putos medios de TV", anteceden a las imágenes del *escrache de las asambleas populares* a los medios (Canal Trece y Ra-dío Diez). Más imágenes de las asambleas populares, la Asamblea Inter-barrial de Parque Centenario del 27 de enero de 2002. La imagen de los militantes en cueros en la Plaza de la República tocando los violines y la guitarra, bailando y festejando la caída de De la Rúa, son las imágenes de cierre del documental. Aquí se observa un salto en el tiempo y en el espacio importante, ya que estas imágenes de la avenida corresponden al día 20. Esto se debe a que el documental no respeta la lógica de ficción narrativa de "mundo continuo"; por el contrario, en el documental, "el montaje probatorio" logra una clase de continuidad distinta de las películas de ficción.

La bisagra de la historia (2002)

Duración: 35 minutos

Realización: VENTEVEO

Formato: digital

Desde las primeras placas de presentación (en letras blancas y fondo azul), el realizador asume un *tono audaz e irónico* de interpelación discursiva que descomprime, a priori, el tratamiento del contenido dramático del documental.¹⁴ Mezcla de *agitación y denuncia*,

14. "Permitimos y promovemos la distribución de este material dentro de la Argentina. En el resto de los países sugerimos y aceptamos donaciones económicas para continuar nuestro trabajo. Escribanos a ventevideo@yahoo.com.ar". Placa dos: "También aceptamos: críticas, sugerencias, aportes. No aceptamos tarjetas de crédito". Placas tres, cuatro, cinco y seis, en letras blancas y fondo negro:

el audiovisual privilegia la estética del *video clip* como lenguaje narrativo del filme.

La escena inaugural ilustra la narrativa ficcional de una voz *en off* que relata el origen del cosmos a través del origen del caos. La imagen de una ola gigante, el mar y un hombre que camina lentamente y que de ese paisaje natural se mete en un lugar confuso, oscuro, que luego al final se ilumina azulado y despeja la imagen de un Banco Francés destruido por ahorristas. El antes narrador le pregunta a un custodio "¿qué opinan?" y el entrevistado se niega a responder, hasta que finalmente lo hace. La modalidad expositiva clásica se combina con la interactiva, cuando el realizador interpela directamente a los testigos. La modalidad documental interactiva utiliza la entrevista de tono "dialógico"¹⁵ para ridiculizar la voz de ese otro (la pregunta "¿qué opinan?" implica un ellos y un nosotros), reforzado esto por el tratamiento sonoro de "distorsión" y "eco" en las últimas frases del entrevistado, y exacerbando su contradicción de "no poder hablar", para terminar en una verborragia que anuncia lo que vendrá. Como sostiene Nichols, en esta modalidad interactiva, "el realizador ya no tiene por qué limitarse a ser un ojo de registro cinematográfico" (1997:71). Por el contrario, el realizador hace las preguntas y se atreve a desafiar al entrevistado: "¿No podés opinar cuando trabajás? Qué lástima".

Las escenas documentales están organizadas firmemente en torno de la banda sonora. El documental está estructurado cual un extenso video clip. La sucesión de imágenes es reforzada por la banda de sonido, construyendo "el ritmo documental" a partir de un montaje

"hacemos + cine para contar historias". "Escribimos + nuestra historia, de la Historia". "Contamos más la Historia, Nuestra Historia". "+ ... todo el tiempo".

15. Sostiene Nichols que "una interacción más estructurada entre realizador y actor social en la que ambos están presentes y son visibles puede dar la impresión de 'diálogo', una vez más entrecuillado debido a la jerarquía de control que orienta y dirige el intercambio, privilegiando al entrevistador como iniciador y árbitro de la legitimidad y encuadrando al entrevistado como fuente primaria, depósito potencial de nueva información o conocimiento" (Op. cit., pág. 88).

rápido o ralentizado de acuerdo con la banda. La música¹⁶ comienza cuando la gente empieza a poblar la plaza y se organiza el operativo policial. "Diez segundos para la inmersión, nueve, ocho, siete, seis, cinco, cuatro, tres, dos, uno", la banda sonora acompaña las imágenes de diferentes policías ubicándose en sus puestos. El grito de "INMERSIÓN" y unos disparos anuncian la represión del 20 a la mañana. Corridas, gases, la cámara sin poder hacer foco es un testigo vivo de la represión, la cámara se ralentiza y se observan con detenimiento minucioso las corridas, la policía montada y más policías disparando al galope. "Atención, esto es un llamado de auxilio, necesitamos ayuda", suena el grupo musical; las imágenes son ahora militantes corriendo, gomas quemadas, la imagen en contrapicado de la sirena difusa de un patrullero, la represión policial y una sucesión de pintadas,¹⁷ graffitis y banderas de la jornada, policías de civil, un cartel de publicidad que ironiza: "¿Y usted... de qué murió?", camiones de OCA incendiados, una imagen de TV de un hombre mayor interpelando a un policía, la intervención continua con imágenes de la represión: policías disparando, hidrantes en la Plaza de Mayo, policías con machetes en fila, un camarógrafo ensangrentado, manifestantes derribando vallas enfrentándose con la policía.

Nuevamente, una seguidilla gráfica de pintadas, graffitis y carteles publicitarios. El toldo de un McDonald's en llamas y los manifestantes comiendo hamburguesas del local saqueado, camionetas de OCA incendiadas, imágenes del fuego. Un fundido a negro hace de separador de la seguidilla de vidrios apedreados, la cámara se mete en una calle y no logra registrar una golpiza que, en cambio, se oye mientras la sirena de una ambulancia suena de fondo.

Una placa revela datos del SAME sobre la represión y el registro de los muertos durante las jornadas. La banda sonora es un tema de Rubén Rada.¹⁸

Terminada la placa informativa, otra placa en fondo blanco y letras negras anuncia el final del video con el intertítulo: "...mucho dulzura, siempre", y los créditos musicales.

Cuando el video ya se da por terminado, aparecen unos cortes lluviosos y una secuencia de placas, afiches, pintadas y graffitis, con música de Atahualpa Yupanqui.¹⁹ El último grafiti: "Duhalde ASE-SINO", introduce una secuencia de imágenes de marchas de las asambleas populares contra el entonces presidente. Hay un corte y reaparecen dos graffitis: "BASTA" y "GUERRA SOCIAL"; se oyen unos disparos, la calle que se está vaciando y un manifestante que grita a la policía: "Asesinos". La interpelación del último grafiti es un televisor que pregunta: "Tenés el poder, ¿no?".

La placa final, fondo azul con letras blancas, anuncia: "Que este video no quede estancado. Que circule de mano en mano. Cual mate amigo. Es nuestra mejor difusión. Gracias". Y muestra las "instrucciones de copiado" del cassette para facilitar la difusión.

Las madres en la rebelión popular del 19 y 20 del 2001 (2002)

Producción: Grupo Cine Insurgente

Duración: 37 minutos

Formato: Mini- DV Cam

El documental realizado por el Grupo Cine Insurgente y los alumnos de Periodismo de Investigación de la Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo conjuga las modalidades de representación *observacional* y *expositiva*. El institucional de las Madres de Plaza de Mayo es un audiovisual de *agitación* y *denuncia*, con objetivos tácticos de *difusión* y *contrainformación* (está subtítulo íntegramente en inglés), que combina elementos pedagógicos (a través de los intertítulos) e imágenes propias y de archivo televisivo, donde se puede ver la diferencia "cualitativa" de ambos registros. Terminado el 1 de enero de 2002, el *texto de urgencia* constituye una *crónica contrainformativa* de la rebelión popular del 19 y 20, aunque se centra particularmente en la jornada del viernes 20 por la mañana, momento de la represión a las Madres. El audiovisual cumple con lo Nichols llama ex-

16. "Ritmo submarino", "S.O.S.", por Macaco.

17. "Botija de mi país", por Rubén Rada.

18. "Guitarra negra", de Atahualpa Yupanqui.

19. Nichols afirma en relación con las expectativas del documental que: "como espectadores confiamos en que lo que ocurrió frente a la cámara ha sufrido escasa o nula modificación para ser registrado en celuloide o cinta magnética" (Op. cit., pág. 53).

pectativas fundamentales del documental,²⁰ ya que los sucesos del 20 por la mañana en la Plaza de Mayo conservan la disposición cronológica y minuciosa de su acontecer real.

El spot publicitario de campaña de la Alianza, promocionando la gobernación bonaerense de Graciela Fernández Meijide, la presentación de Carlos "Chacho" Álvarez anunciando al "presidente honesto" ante la multitud congregada en el Obelisco y el discurso de Fernando de la Rúa proclamándose como el "presidente que va a terminar con los privilegios" son las imágenes de arranque del documental. Una placa (fondo negro y letras blancas) de "dos años más tarde" da paso al duro discurso de Hebe de Bonafini, presidenta de la Asociación Madres de Plaza de Mayo, frente a la Casa Rosada, en la 21° Marcha de la Resistencia, a principios de diciembre de 2001, que registra otro escenario político que desacredita a la clase dirigente y antecede el "que se vayan todos".²¹

Otra placa, con un discurso más pedagógico, de tono severo, explica las medidas de gobierno que llevaron a la crisis. Como contrapunto, las imágenes del día anterior, de la llegada del MTD de Solano (Movimiento Trabajadores Desocupados) al hipermercado Makro de Solano ilustran la otra cara de estos planes de ajuste. La siguiente placa y más "imágenes probatorias" documentan la "generalización de la lucha piquetera y popular". A la par que las medidas económico-políticas se radicalizan, el registro del accionar de los piqueteros frente al hipermercado también.

La quinta placa explica el fenómeno del "corralito" y los saqueos (placa seis) como consecuencia de "los siniestros planes que golpean a los que menos tienen". Las imágenes que se suceden son las

20. Discurso de Hebe de Bonafini: "Y hoy con la Alianza, el FREPASO, el ARI o lo que sea, nos siguen fusilando, siguen matando cien niños por día de hambre, los fusilan, si trajéramos los cadáveres de niños a esta Plaza, qué tendríamos que decir compañeros, esto es lo que hacen estos hijos de puta, matan cien niños de los nuestros, son asesinos".

21. "Cuando se gobierna con estado de sitio es porque los gobernantes le temen al pueblo movilizad. Las Madres de Plaza de Mayo le advertimos a toda la dirigencia política corrupta que el pueblo tiene el derecho de combatir la opresión y ejercer la justicia que se le niega. Gritamos contra De la Rúa, Cavallo, Menem, Duhalde y Ruckauf y los demás asesinos corruptos".

de los piqueteros agitando: cantando, quemando gomitas, arrancando carteles, y las del primer saqueo en Capital Federal, Villa Lugano, emitida por el noticiero TN. Asimismo, otras imágenes de la represión de un saqueo en Córdoba refuerzan el argumento de la siguiente placa: "La solución del Gobierno fue más represión". El mensaje a las 06: 27 pm, del ex presidente decretando el estado de sitio, emitido por Crónica TV, también gira en este sentido.

Otra placa, con el ruido de las cacerolas de fondo y un gran cartel publicitario: "No vas a creen lo que ven tus ojos", presentan el cacerolazo del 19 a la noche. La cámara recorre las calles, los barrios de la Capital y se dirige a la concentración en el Congreso. Las imágenes de la gente marchando llevan un intertítulo: "Las madres de Plaza de Mayo salimos junto al pueblo, que llenó las calles golpeando las cacerolas y echó a Cavallo y a De la Rúa. Las madres estuvimos junto al pueblo, tanto de noche como de día, resistiendo y combatiendo". La enunciación en primera persona evidencia el carácter institucional del documental.²²

Las imágenes de la mañana del 20 son la de las Madres marchando alrededor de la Pirámide de Mayo, desafiando el estado de sitio. La *narrativa de realismo*²³ transmite la tensión vivida cuando la policía interrumpe la marcha y la montada reprime a las Madres por detrás. "Fuimos gaseadas y atacadas ferozmente por los asesinos a caballo y con palos", denuncia el intertítulo y la cámara "militante" prueba la brutalidad de la represión. Las siguientes imágenes de la represión son narradas por un cronista del canal Todo Noticias (TN).

El montaje articula imágenes de registro propio e imágenes de archivo de noticieros de TV. Es importante destacar la diferencia de registro de ambas cámaras. Podemos decir que el registro de la pri-

22. "La narrativa -con su capacidad para introducir una perspectiva moral, política o ideológica en lo que de otro modo podría ser una mera cronología- y el realismo -con su capacidad para anclar representaciones tanto a la verosimilitud cotidiana como a la identificación subjetiva- también pueden considerarse modalidades, pero presentan un generalidad aún mayor y con frecuencia aparecen de diferentes formas, en cada modalidad" (Nichols, op. cit., pág. 67).

23. Algunos registros de estas características son los del noticiero *Detrás de las noticias*, del periodista progresista Jorge Lanata.

mera es el de una "cámara militante",²⁴ porque es una cámara que está del lado de los manifestantes, junto a las Madres, sufre los gases con ellas, se mueve y pierde foco debido a padecer la represión. En el otro registro, en cambio, es de una "cámara profesional", donde las tomas están dadas del lado de la policía, son tomas de atrás de los caballos; la "calidad" técnica es mayor, ya que nunca se mueve y hace foco todo el tiempo.

Más imágenes, desde dentro de la marcha, muestran a las Madres abrazadas resistiendo el avance policial. La cámara es un manifestante más. Las otras imágenes, desde dentro de la columna policial, muestran el avance y el desalojo de la Plaza. Una cronista de Telefé relata cómo la policía reprime a los manifestantes: "los gases están muy cerca", dice la periodista, que corrobora estar ubicada del otro lado de la represión, "la policía está tirando balas indiscriminadamente" parecería constituir un fallido de la misma.

El relato de la cronista es cortado por la imagen sin audio de un manifestante muerto en la calle. El relato continúa con imágenes del operativo policial y de las Madres abrazadas dando vueltas a la Pirámide. Los testimonios de los manifestantes denuncian a la cámara las balas de plomo arrojadas.

Las fotos fijas de los políticos desfilan sobre el telón de fondo de la represión. Terragno, Carlos Álvarez, De la Rúa, Fernández Meijide y Alfonsín sonrientes posando ante la cámara, la silueta recortada de Cavallo, De la Rúa y Menem, también sonrientes, y el comisario Santos (responsable de la seguridad de la Plaza). Los manifestantes sentados alrededor de la Pirámide, cantando, resistiendo "pacíficamente a la policía". Y comienzan las corridas de la cámara que estaba ahí, cuando la montada desaloja nuevamente la Plaza.

La represión se intensifica, imágenes de los dos primeros muertos, camiones quemados. Un intertítulo con el saldo de las jornadas denuncia la cantidad de muertos, heridos y detenidos.²⁵ El intertítulo

24. "Después de 48 hs. de lucha en las calles, el saldo fue de al menos 34 muertos y cientos de heridos en todo el país, entre ellos varias Madres de Plaza de Mayo. También hubo 4.500 detenidos".

25. "Los responsables de esta criminal represión fueron De la Rúa (presidente),

denuncia a los responsables de la represión.²⁶ Las imágenes sincronizas del caos de la Av. de Mayo: autos quemados, barricadas, decenas de motoqueros circulando en la avenida. El audio del jefe del operativo que asegura: "Estamos con escopetas, estamos tirando con cartuchos antitumultos, son postas de goma, esa es la represión que hacemos", es reforzado por una placa que dice: "Mientras el pueblo combatía en las calles, De la Rúa, rodeado de botones, lamía las botas a los milicos "son héroes los llamaba"; y el discurso del presidente ante las FF.AA.

Las imágenes de la batalla campal en la Plaza de Mayo, los disparos, los gases, las corridas, que documentan la ferocidad de la represión, desmienten los dichos del jefe del operativo y de De la Rúa. Los testimonios de los manifestantes denuncian ante el cronista de Canal 13 que "están tirando con balas de verdad".

Por la tarde, las imágenes de la represión en el Congreso muestran a la policía en moto disparando a los manifestantes resguardados en las veredas y policías de civil llevándose a los manifestantes. El intertítulo con las consignas políticas de la Asociación precede el final del discurso de Hebe de Bonafini el 6 de diciembre en la Marcha de la Resistencia.

La imagen de fondo de Eduardo Duhalde en la última placa, que denuncia su accionar represivo durante su gobernación en la provincia de Buenos Aires, está musicalizada por un rock²⁷ de Las Manos de Filippi. Las imágenes de cierre del documental son una secuencia de imágenes de la ciudad en llamas: bancos, autos, barricadas y gomas. Destrozos a vidrieras de bancos y McDonald's y saqueos a los supermercados.

(ministro del Interior), Cavallo (ministro de Economía), Mathov (secretario de Seguridad) y Santos, culpable de los actos de genocidio (jefe Policía)".

26. *Cutral Có*, por Las Manos de Filippi.

27. Como sostiene el cineasta húngaro Bela Balázs, padre inspirador del cine de Eisenstein y otros realizadores del período clásico de la ex Unión Soviética, "cada representación del mundo encierra en ella una concepción del mundo".

Argentinazo. Comienza la revolución (2002)

Duración: 20 minutos

Formato: mini DV CAMP

La *modalidad de representación documental* escogida por los realizadores del grupo Ojo Obrero es la *modalidad de observación*, también denominada *cine directo* o *cine vérité*. La no intervención del realizador, en este estilo, crea la fantasía de una *cámara testigo*, de manera tal que los sucesos parecen simplemente pasar delante de ella: "Este tipo de textos se caracteriza por el trato indirecto, por el discurso oído por casualidad más que escuchado" (Nichols, 1997).

Sin embargo, esta estrategia discursiva (utilizada mayormente en los documentales etnográficos) no supone una "objetividad" o "neutralidad" por parte del enunciador. Por el contrario, "nada es más subjetivo que un objetivo"²⁸ y las cinco cámaras privilegian un registro ideológico de la realidad. Los *documentales de observación* están enraizados en el presente. La crónica de las jornadas está estructurada, cronológicamente a partir de los relatos del 19 a la noche, a la una y cuatro de la madrugada, la mañana del 20, las 17:32 pm hasta, inmediatamente después de la renuncia de De la Rúa, cerca de las 20 hs.

Ya en la placa de presentación (letras blancas y fondo negro): "19/12/01, argentinazo, comienza la revolución", se anuncia lo que será una crónica sobre las jornadas del 19 y 20 de diciembre. La banda sonora sincrónica, el ruido de las cacerolas, los insultos de los manifestantes y los bocinazos acompañan la banda de imágenes. La cámara móvil se desplaza desde el interior de un auto y registra los cacerolazos de las diferentes esquinas porteñas. Luego, en la Plaza de Mayo, la cámara son los ojos de un manifestante más. La cámara en el lugar de los hechos "atestigua", su función es similar a la de "un observador/participante". Por momentos, el montaje tiene un flujo rápido que se ralentiza cuando se acerca al testi-

28. También cantan: "Adónde está, que no se ve, esa famosa CGT". "Menem, compadre, la concha de tu madre". "A ver a ver, quién dirige la batuta, el pueblo unido o el gobierno hijo de puta, yuta puta".

monio de algún manifestante; éstos dan la sensación de ser escuchados como al pasar. Una placa de *Crónica TV* de la 01:04 de la madrugada informa que "Decenas de miles de personas ya están en Plaza de Mayo". Las imágenes probatorias de la Plaza colmada ratifican el dato. La multitud corea el "que se vayan todos".²⁹ La imagen de un helicóptero sobrevolando que filma la Plaza anuncia los gases y la represión. La cámara no hace foco, se mueve, "se frota los ojos" como el resto de los manifestantes de la Plaza, corre y vuelve a mirar. El testimonio y un primerísimo primer plano de los ojos de un anciano herido en la ceja dan la pauta de que la represión es brutal.³⁰

La cámara acompaña la desconcentración de Plaza de Mayo y la concentración al Congreso. La manifestación sigue gritando con las cacerolas "que se vayan todos". La Plaza está llena. La banda sonora en vivo, insultos al ex ministro Cavallo: "Pan, trabajo, gobierno al carajo" y la última estrofa del Himno Nacional es reemplazada por un rock de Los Redonditos de Ricota, mientras la imagen vivea en cámara lenta.

El sonido de un disparo y la placa del "20/12/01" mostrarán la represión del otro día, titulada "La primera batalla". La Plaza llena y los manifestantes desafiando el estado de sitio impuesto son las primeras imágenes matutinas. Cuando empiezan los gases, la cámara despeja la Plaza junto a los manifestantes. Corre con ellos.

El relato épico del 20 es musicalizado por un vals y las densas imágenes ralentizadas acompañan la banda sonora clásica. Sutilmente, la cámara "espía" al final de la Avenida de Mayo, una gran bandera roja del Partido Obrero, testimoniando la presencia de los militantes del Partido que resisten en las calles. El montaje de tres tomas: la policía avanzando al galope sobre los manifestantes, otra de la policía emprendiendo la retirada a piedrazos y los

29. Testimonio: "Empezaron a reprimir cuando empezamos a aplaudir y a gritar, mujeres con chicos, la verdad que fue vandálico lo que hizo la Policía Federal Argentina".

30. Mariano Mestman señala al analizar el filme *La hora de los hornos* que las imágenes del Cordobazo encontradas allí constituyen: "Aquellas presentes en casi todo el cine político contestatario de esos años, las del pueblo apedreando a la policía montada que retrocede" (op. cit., pág. 53).

motoqueros ganando la calle: simboliza la victoria de los manifestantes sobre la policía.

Las imágenes privilegiadas de la resistencia urbana son los militantes resistiendo a la policía a pedradas. Una imagen de los policías en fila, la calle llena de piedras y los manifestantes, cara a cara, a menos de cincuenta metros, tirándole piedras, rememoran las imágenes setentistas del Cordobazo.³¹ Autos incendiados en plena avenida 9 de Julio, un nuevo disparo ensordecedor y la placa de las "17:32 PM" registran cómo se recrudece la represión. Nuevamente, la banda sonora es en vivo, los testimonios de los militantes mostrando los cartuchos de las balas arrojadas por la policía, las imágenes de los caídos denuncian la masacre. La siguiente placa da el dato de los asesinados: "32 compañeros asesinados". Con disparos de telón de fondo, la cámara mira el piso, se escabulle como el resto de sus compañeros, hasta que se restablece y denuncia la golpiza a un manifestante y la encerrona de los patrulleros en Carlos Pellegrini. Sigue el caos, otro caído socorrido, más disparos, la sirena del patrullero y la cámara que sigue registrando.

La quinta placa anuncia la renuncia de De la Rúa. La imagen contigua son unos manifestantes brindando con una gran botella de champagne por "la revolución". Los festejos son coronados por un chamamé y un tango, a dúo de guitarra y violín, en el Obelisco.

Al compás de la banda sonora de Quilapayún que corea: "El pueblo unido jamás será vencido", la placa de cierre narra la dimisión de De la Rúa y sus sucesores y baja las consignas políticas partidarias del Polo Obrero: "Que se vayan todos. Asamblea Popular Constituyente. Juicio y perpetua a los asesinos. Por un gobierno de trabajadores".

31. Militantes sociales, motoqueros, familiares de los caídos; dirigente piquetero de la FTV, ex ministro de seguridad bonaerense, ex vocero presidencial, defensor adjunto de la Ciudad de Buenos Aires, presidenta de la Comisión de DD.HH. en la Legislatura Porteña, fiscales federales que atienden la causa, jefe de guardia del Hospital Argerich.

El palacio y la calle (2003)

Dirección: Pablo Navarro Espejo

Duración: 55 minutos

Formato: S- VHS

El periodista y escritor Miguel Bonasso conduce el programa *Salida de Emergencia*, realización de Pablo Navarro Espejo, del Grupo Adoquín Video, con guión y dirección de Mauro Federico, estructurado en una serie de diez bloques con catorce relatos centrales del conductor que hilvanan los diferentes testimonios e imágenes. El documental *El palacio y la calle* es una *investigación periodística de denuncia y contrainformación* que adopta una *modalidad expositiva clásica* de representación y utiliza un *montaje probatorio* a través de las imágenes y de la banda sonora, articulada a partir de los testimonios de testigos "anónimos" y "expertos"³² y el relato de un conductor "autorizado".³³ El realizador utiliza para la investigación periodística imágenes propias y otras cedidas por Ojo Obrero, Punto Doc, TN, TEA, Telenoche, Canal 26, Cine Insurgente, Boedo Films, Adoc y de la Policía Federal.

El montaje de las entrevistas, en las que nunca se oye la voz del entrevistador,³⁴ está articulado de manera tal que "las voces quedan entrelazadas en una lógica textual que las incluye y orquesta" (Nichols, 1997). En este sentido, los testigos ofrecen su testimonio sin determinar el tono ni la perspectiva, cosa que queda sujeta al realizador. Así, los testimonios oficiales de los funcionarios públicos, como el ex vocero presidencial Juan Pablo Baylac, el secretario de Seguridad bonaerense Juan José Álvarez, las declaraciones del ex ministro de Economía Domingo Cavallo y del ex presidente Fernando de la Rúa son enfrentados, desmentidos y cuestionados por el contrapunto de las imágenes que los ilustran y de los diferentes testimonios de testigos, fiscales, médicos y el propio relator.

32. Miguel Bonasso, en su doble rol de militante e intelectual, tiene un prestigio reconocido (aunque también criticado) dentro del campo político-intelectual.

33. La voz del entrevistador no se oye nunca, aunque en algunas ocasiones se deja ver su imagen entrevistando a los testigos.

34. "Poder Latino", por Animal

De camisa blanca, mirando fijo a la cámara, con un decorado muy austero (sólo fondo negro), Bonasso presenta los "hechos ocurridos el 19 y 20 de diciembre" en el "Palacio" y "la calle", esto es: "el poder" y "los héroes anónimos". El realizador utiliza los elementos técnicos característicos del lenguaje publicitario: tomas muy cortas, música pegadiza en una catarata de imágenes y sonido. Asimismo, los hechos se presentan a partir de un montaje rápido y entrecortado, a partir de una secuencia de imágenes fijas estructuradas en dos bloques: el "Palacio" y "la calle". Imágenes de la Casa Rosada, De la Rúa bajando de un auto, reunido con sus ministros, La cara de Enrique Mathov (secretario de Seguridad), De la Rúa dentro de la Casa de Gobierno con Chacho Álvarez, más imágenes de la Casa Rosada; del otro lado: cacerolas, gomas quemadas, manifestantes enfrentándose con la policía y la feroz represión.

El rock³⁵ se corta abruptamente con un disparo y las imágenes entrecortadas ceden el paso a una serie de breves testimonios sobre las jornadas.

Hay un muy pequeño separador del programa, con imágenes entrecortadas, que le da paso al extenso relato pedagógico de Bonasso sobre "el contexto económico en el cual se da esta poliédrica crisis de la Argentina". El relato que interpela directamente a los ojos del espectador es intercalado por imágenes de Cavallo; De la Rúa y Chacho Álvarez; De la Rúa y Menem; De la Rúa y Duhalde; el logo de Techint, y una foto de Ernestina Herrera de Noble, del grupo Clarín, cuando se hace referencia a "los grandes grupos económicos concentrados"; imágenes de casas de cambio, de dólares, cheques, el Banco HSBC, Prosegur, el Banco Central, cuando da cuenta de "la fuga de capitales", momento en el que irrumpe el discurso televisivo (audio e imagen) de Cavallo anunciando el corralito. A partir de acá se suceden las imágenes "domésticas" de los ahorristas representadas por mujeres ancianas y padres haciendo las largas y tediosas colas en los bancos.

Finalizado el análisis reaparecen las imágenes (con sonido sincrónico, primero, y luego musicalizadas) del 19 y 20: manifestantes lle-

gando a la Plaza de Mayo, cacerolas, concentración, más cacerolas, la plaza llena, el Congreso lleno y finalmente, de la multitudinaria concentración popular.

El segundo separador del programa cambia el eje argumental. Las fotos fijas de los saqueos en los diferentes barrios del conurbano, presentan el relato de Bonasso, quien hilvana los diferentes testimonios citados.

Luego, el contrapunto del testimonio del ex ministro de Seguridad bonaerense Juan José Álvarez con el testimonio del dirigente piquetero reaparece ilustrado con imágenes de saqueos y la represión, como entablando un diálogo con el ex Ministro, contradiciendo la versión oficial. Bonasso retoma la argumentación mechada con más imágenes probatorias de la orquestación de los saqueos. Otra vez el montaje estructurado como un diálogo entre el ex ministro de Seguridad bonaerense desmintiendo los hechos y el dirigente piquetero responsabilizándolo.

El tercer separador del *El palacio y la calle* aborda la temática del militante rosarino "Pocho" Lepratti, que tenía un comedor y fue asesinado por la policía el 19 de diciembre. El testimonio de D'Elía nombrando a los responsables de la represión en Santa Fe legitima el argumento del relator, que continúa.

El cuarto separador retoma las imágenes iniciales del "Palacio": la Casa Rosada, De la Rúa y Chacho Álvarez, el ex Presidente eligiendo un vino con su mujer y jurando con sus ministros. El relato de Bonasso sigue con más imágenes de De la Rúa y nuevas imágenes de los saqueos, de los ochenta, en blanco y negro. El discurso de De la Rúa declarando el estado de sitio, las imágenes de los cacerolazos y la plaza llena cantando el "que se vayan todos" (imágenes cedidas por Ojo Obrero) conducen la continuidad del relato de un Bonasso visiblemente más entusiasta. Bonasso continúa el "conmover relato" de la noche del 19 de diciembre que culmina con un hombre muerto, asesinado en las escalinatas del Congreso de la Nación.

Un nuevo separador nos sitúa en la represión del día 20. Los testimonios "expertos" de Gustavo Lesgueberia, defensor adjunto de la Ciudad de Buenos Aires, y de la presidenta de la Comisión de DD. HH. en la Legislatura Porteña, Alicia Pierini, dan cuenta de la mag-

nitud de la represión en la Plaza de Mayo en la mañana del 20 de diciembre, se entremezclan con el testimonio de "los hombres de la calle", Héctor "Toba" García, maestro rural y militante social.

Nuevamente Bonasso retoma el relato argumental de la masacre con las tres muertes emblemáticas de Gastón Riva, Diego Lamagna y Carlos Almirón. Aparece una nueva secuencia ralentizada de imágenes de la represión, de los heridos y de los muertos, seguida por el testimonio de los motoqueros junto al monolito de Gastón Riva.

El sexto separador entrelaza los testimonios de Alicia Pierini y los fiscales federales a cargo de la investigación judicial, Patricio Evers y Luis Comparatore, sobre el asesinato de Benedetto, en las puertas del banco HSBC.

El séptimo separador con imágenes del "Palacio", introduce el relato de Bonasso sobre el caos en la Casa Rosada en el momento de la caída de De la Rúa y el testimonio de Baylac aporta los detalles sobre la renuncia del mismo.

Otro separador de "la calle" y el relato de Bonasso articulan el conmovedor testimonio de Héctor "Toba" García, quien salvó a Martín Galli de la muerte. Así como los del propio herido, el del jefe de guardia del Htal. Argerich y el del fiscal Patricio Evers.

El noveno separador de "la calle" presenta el testimonio del ex vocero presidencial y los contrapuntos de los testimonios sobre la masacre del 20 de Alicia Pierini, el fiscal Luis Comparatore y Karina Lamagna, hermana del asesinado Diego Lamagna.

El último separador muestra las imágenes de los festejos por la caída de De la Rúa, en la Plaza de la República. Manifestantes tocando un chamamé, con violines y guitarras preceden el décimo cuarto relato del escritor que interpela al espectador preguntando: "Y nosotros, ¿qué hemos hecho? ¿Cómo no hemos logrado sacarlos, cómo no hemos logrado sacarlos de la vida nacional?". El conmovedor y esperanzado relato de Héctor "Toba" García lo ubica como un verdadero "héroe anónimo".

Finalmente, la banda sonora *Molotov*³⁶ musicaliza las últimas imágenes del documental: fotos fijas de la represión y una secuencia de

los monolitos de Gustavo Benedetto, Diego Lamagna, Carlos "Petete" Almirón, Gastón Riva, Alberto Márquez, y los motoqueros yéndose por la Av. 9 de Julio, con la cámara haciendo un primer plano de la remera de Daniel Acevedo: "NI OLVIDO NI PERDÓN, CASTIGO A LOS ASESINOS. H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad, la Justicia, contra el Olvido y el Silencio)".

36. "Gimme the power", por Molotov.

Consideraciones finales

"... hoy el cine-carta, el cine-documento y el cine-guerrilla está todo junto, es lo mismo. Ya no hay diferencia. Se mezclaron, de algún modo, los términos de concepción de cierto tipo de cine. Hoy por hoy es un tipo de cine, más que de denuncia o testimonial, como se decía en aquel momento, vital.

Si no se hace esto, se muere."

HUMBERTO RÍOS

Las marchas, los cacerolazos, los piquetes, los escraches a los medios de comunicación, las asambleas barriales y las fábricas recuperadas por los obreros son los ejes temáticos abordados por los realizadores de intervención política que ponen la cámara al servicio de los nuevos movimientos sociales. Los audiovisuales que componen el corpus de esta investigación así lo testimonian. Los videoactivistas venían trabajando en los últimos quince años en nuestro país denunciando la realidad que no forma parte de la agenda mediática.

En los noventa se manifiesta un proceso económico de concentración acelerada y un vuelco indiscutible hacia la *producción en video documental*, abandonando prácticamente el registro fílmico. En este sentido, la gran mayoría de los grupos y jóvenes realizadores independientes acceden únicamente a las *tecnologías básicas*, incluso apropiándose de las tecnologías hogareñas y resignificando su instrumentalidad.

Los diferentes audiovisuales de *agitación* y *denuncia* respondieron, y en algunos casos definieron, las estrategias discursivas de los

grupos. Algunos documentalistas "hicieron foco" y centraron sus propuestas en el movimiento piquetero y las fábricas recuperadas. Esta temática clasista, que la prensa local e internacional denominó como "cine piquetero", es seguida fundamentalmente por los grupos Alavío, Adoquín Video, Grupo de Boedo Films, Indymedia Video, Ojo Obrero, Contraimagen y Kino Nuestra Lucha.

Gran parte de estas historias "están contadas desde adentro", esta es otra de las potencialidades de los filmes usados con fines instrumentales: de seguridad, educación popular, de registro de los plenarios para identificar el comportamiento interno de los piqueteros, discutir la participación femenina, etc., en donde en algunos casos los "protagonistas" hasta han llegado a participar activamente en la edición y el montaje.¹ Así, estos audiovisuales circularon como ensayos expositivos clásicos, investigaciones periodísticas o simples panfletos de coyuntura. Dando la palabra a los excluidos, contribuyendo a enriquecer las experiencias de resistencia, promoviendo el debate y reflatando las ideas del cine-acto, de los años setenta, generaron la participación activa de los espectadores.

Cine panfleto, cine didáctico, cine informe, cine ensayo y cine testimonial son las diversas dimensiones militantes de expresión combinadas en los diversos filmes y, como todo lenguaje particular, su uso estuvo sujeto a las diferentes estrategias políticas planteadas por los grupos. Así, la cámara, para estos videòactivistas, no es mero testigo de la injusticia, la desocupación, la desigualdad y la represión que imponen los gobiernos de turno. Por el contrario, los grupos y colectivos de cine político analizados mantienen una relación instrumental con los movimientos sociales y organizaciones en lucha. En algunos casos formando parte de ellas, o manteniendo una independencia partidaria en otros, pero asumiendo el audiovisual como herramienta de intervención práctica en el desarrollo de la organización, formación y/o difusión de las experiencias registradas.

1. El caso de mayor participación de las organizaciones en el montaje y la edición se observa en *El rostro de la dignidad*, del Grupo Alavío, en donde la película tuvo entre quince y veinte cortes, porque cada montaje se presentaba y se discutía en la Asamblea del MTD de Solano.

Continuidades y rupturas

La mayoría de los realizadores se definen explícitamente como herederos del cine político de los sesenta y setenta, y en particular de la experiencia del Grupo Cine de la Base, reivindicando la figura del cineasta desaparecido Raymundo Gleyzer.

En este sentido, los nuevos grupos retoman y resignifican las experiencias de *cine militante* de aquel período. Si el cine de entonces era considerado subversivo y estaba por fuera de la ley, el de hoy no subvierte menos que aquel y está fuera de la ley del mercado. Así, lo que ayer era clandestinidad política hoy es marginalidad económica. En la exhibición del *cine militante*, determinado por aquella coyuntura política (*radicalización, lucha armada, lucha de calles*), cada proyección dirigida a militantes, activistas sindicales, obreros y estudiantiles aludía a una especie de reunión de célula ampliada, es decir, el *filme-acto*.

En el contexto de institucionalización democrática, la proyección de los audiovisuales también se desarrolla en un *círculo alternativo de circulación*: fábricas recuperadas, universidades, escuelas de cine, asambleas barriales, ciclos especializados, organizaciones políticas, estudiantiles y sindicales, así como en otros espacios de discusión de modalidad activista; y en el exterior, en festivales internacionales, cineclubes y eventos contraculturales, vinculados en su gran mayoría al movimiento antiglobalización. A excepción de algunos filmes que contaron con el auspicio del INCAA y fueron estrenados en salas comerciales.²

Un rasgo básico común de los grupos de intervención emergentes es el *funcionamiento horizontal* que postulan y reivindican sus miembros: participación y reciprocidad sin estructuras jerárquicas, donde se diluye sutilmente en el proceso de producción la figura del "Director" (individual) para ser reemplazada por la de "realizador colectivo". Hay que destacar que incluso los grupos de vinculación partidaria sostienen estas posturas políticas características de la *nueva subjetividad política* de los movimientos sociales emergentes.

2. *No crucen el portón y Fantasmas en la patagonia*, del Grupo de Boedo Films, fueron estrenadas en los cines Gaumont y Tita Merello.

Sin embargo, las entrevistas realizadas las dieron exclusivamente directores, lo que propone una reflexión (tema que excede los fines de este trabajo) acerca de las *distancias* entre algunos de los postulados políticos de los grupos y la práctica concreta. En este sentido, la *autofinanciación* de los materiales producidos es otro de los principios que sostienen los realizadores, donde tampoco habría diferencia alguna entre los grupos independientes o de vinculación partidaria.

Otro rasgo característico de los *audiovisuales* de finales de los ochenta y noventa es que son *documentales*. El documental, al hacer anclaje en mayor medida en la realidad que pretende representar, posee la capacidad de mostrar, reivindicar, reclamar, denunciar, movilizar y agitar de una *manera más directa* (Nichols, 1997). Hasta hace unos años, el desarrollo del documental había tenido lugar por fuera del sistema de producción industrial. Post 2001, el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales respaldó la necesidad de "incorporar esta tendencia" al conjunto de la industria cinematográfica y audiovisual, para operar así como institución mediadora y legitimadora. Excepto la *Asociación de Documentalistas*, que mantiene un diálogo y legitima como interlocutor al INCAA, a quien dirige sus demandas políticas-gremiales,³ la mayoría de los grupos de intervención sostienen la práctica documentalista por fuera de los circuitos convencionales, postulando efectivamente la necesidad de generar canales alternativos de producción y difusión, ya que consideran al Instituto como organismo nacional que coacciona su accionar. En este sentido, la postura de enfrentamiento al Estado y sus instituciones y la necesidad de generar for-

3. Desde ADOC queremos expresar nuestra exigencia de vigencia irrestricta de la Ley de Cine, la autarquía del INCAA, la continuidad de los mecanismos de concursos prometidos en los últimos meses, la necesidad de consultar y consensuar con las asociaciones representativas de la industria cinematográfica y la producción audiovisual, cualquier designación, medida o resolución que tome el poder ejecutivo (...) Actualmente ADOC se reúne en asambleas plenarias con el fin de continuar trabajando sobre nuevos objetivos, en pos del cumplimiento de la LEY DE CINE, el reconocimiento específico de la producción documental Argentina y ampliación de los lazos de las distintas asociaciones documentales de Latinoamérica. (Cf. Manifiesto Adoc).

mas de producción, difusión y circulación alternativas e independientes, son ampliamente compartidas y sostenidas por los diferentes realizadores.

Que se vayan todos

Los piquetes y la recuperación de fábricas por parte de los trabajadores fueron los registros anteriores al 19 y 20. La temática clasista fue seguida por el Grupo de Boedo Films, Alavío, Adoquín Video, Indymedia Video, Ojo Obrero y Contraimagen, y fue el tópico fundante de Kino Nuestra Lucha.

Pero es a partir de las jornadas del 19 y 20 cuando adquiere mayor *visibilidad* la irrupción impugnativa de estos grupos de intervención política que ya venían trabajando silenciosamente, así como de otros nuevos que se fundan al calor de la rebelión popular. Una de las características de *las resistencias* que se hacen palmarias después de diciembre es la tendencia a la *autonomía* de los movimientos, de los que los grupos de intervención política formaron parte.

De esta manera, el efervescente clima político del país impulsó a muchos de los grupos y realizadores independientes a organizarse en colectivos de intervención más amplios, con el objetivo de disputar nuevos espacios contraculturales. Tal es el caso de la conformación de la *Asociación de Documentalistas (Adoc)*, que se crea por aquellos días, integrada por un centenar de realizadores independientes de todo el país. Un mes más tarde se conformó el colectivo de contra-información *Argentina Arde*, inspirado en la experiencia artístico-política de *Tucumán Arde*, con el objetivo inmediato de recopilar todo el material filmico que registró la resistencia popular y la brutal represión en las calles, convocó a los artistas-militantes que se movilaron desafiando el estado de sitio y cubriendo las jornadas populares. Ya algo más tarde, a mediados del 2002, los grupos *Contraimagen* y *Grupo de Boedo Films*, que venían registrando las luchas fabriles, junto a otro colectivo de documentalistas de Neuquén (*Ziga Vertov Transpolación Latinoamericana*), dan nacimiento al último de los colectivos: *Kino Nuestra Lucha*.

Sin embargo, a diferencia de los grupos de intervención política que fortalecieron su organización y sostuvieron, o incrementaron en algunos casos, sus niveles de producción post 19 y 20, los colectivos han bajado estrepitosamente sus niveles de producción y organización. Actualmente, estos colectivos, con excepción de *Kino*, están en un proceso de reflujo importante. *Adoc* y *Argentina Arde* experimentaron una etapa de muchísima producción inicial, pero con un déficit de discusión política y teórica a la par, relacionado con los límites propios de la urgencia de la coyuntura política, que comenzó a pesar más tarde.

Las jornadas de diciembre interpelaron a los realizadores. Algunos grupos continúan actualmente haciendo balances, donde el *cómo mostrar* y el *qué mostrar* del 19 y 20 sigue siendo una de las discusiones *estético-políticas* en el interior de los mismos.

Representar la crisis

Si el 19 y 20 se identifican por la "espontaneidad" de la movilización, la forma de salir a captar las imágenes tiene también esta característica. Ni la toma de las calles ni el registro de ellas fue planificado: no hubo guiones previos. Sin embargo, tras el paso por la sala de edición, el registro de las calles pudo distanciarse, en algunos casos, de aquella urgencia. Los cinco audiovisuales que componen el corpus de videos analizados sobre las modalidades de representación del 19 y 20: *Por un nuevo cine un nuevo país* (Adoc), *Las Madres en la rebelión popular del 19 y 20* (Cine Insurgente), *La bisagra de la historia* (Venteveo Video en Indymedia), *Argentinazo. Comienza la Revolución* (Ojo Obrero) y *El palacio y la calle* (Adoquín video). Estos audiovisuales utilizan mayoritariamente las modalidades de representación documental: *expositiva clásica* y *de observación*, y mostraron, en muchos casos una cámara militante que también sufrió los gases y la persecución policial. En los casos de utilización de material de archivo (de la TV), el registro sirvió para contrainformar sobre las "noticias" que difundían los medios de comunicación o como contrapunto de las imágenes

de la represión policial, y tiempo después algunos se utilizaron como prueba testimonial en los juicios a los responsables de la masacre del 19 y 20.

Una imagen recorre los audiovisuales: *la policía retrocediendo ante los pedrazos de los militantes*. Las imágenes de las barricadas de diciembre evocan, las épicas barricadas del Cordobazo. La metáfora de la ofensiva popular es más fuerte en los audiovisuales institucionales, como es el caso de *Las madres en la rebelión...* (Cine Insurgente) y *El argentinazo...* (Ojo Obrero), por ejemplo, en donde aparecen los militantes con sus banderas protagonizando la rebelión y enfrentando a las fuerzas represivas. La reconstrucción del hecho se hace a partir de rescatar el vivo, el haber estado allí. Las Madres de Plaza de Mayo y el Ojo Obrero, como parte de grupo más orgánicos, se constituyen como protagonistas de su propia obra, se sitúan como parte activa de la lucha y, por lo tanto, construyen una movilización que tiene sentido a partir de su presencia como actores en la manifestación.

En *Argentinazo. Comienza la Revolución*, el documental de observación juega con una utilización exacerbada del picado y el contrapicado. Organiza la entrada de la policía montada como una danza, a través del ralenti, construyendo un contrapunto orquestal con "El lago de los cisnes".

Las Madres en la rebelión popular del 19 y 20 es un institucional con objetivos tácticos de *difusión* y *contrainformación*; combina elementos pedagógicos (a través de los intertítulos) e imágenes propias y de archivo televisivo, donde se puede ver la diferencia "cualitativa" de ambos registros. La imagen televisiva es cuestionada. Hay una tensión expuesta entre la "cámara televisiva-profesional" y la "cámara militante". El verosímil que la televisión periodística suscita frente al espectador es puesto en duda; las cámaras se colocan en diferentes lugares frente a los hechos y el montaje propone otro abordaje a un "mismo" banco de imágenes.

En *El Palacio y la calle* (Adoquín Video), las imágenes de tipo *probatorio* y *pedagógico* aparecen como el resultado de una investigación periodística de las jornadas en uno, y del gobierno en general en el otro. *El Palacio y la calle* es una *investigación periodística* de

denuncia y contrainformación. El recurso de la polifonía se construye a partir de los testimonios de testigos "anónimos" (militantes sociales, motoqueros, familiares de los caídos) y "expertos" (ex ministros, ex vocero presidencial, fiscales federales, legisladora porteña y médicos) y el relato de un conductor "autorizado", que legitiman el nudo argumental.

De Venteveo en Indymedia, *La bisagra de la historia*, privilegia la estética del *video clip* como lenguaje narrativo. La banda sonora (la canción "SOS" del grupo Macaco) ordena las imágenes. Una voz en *off* hace un conteo regresivo por medio del cual la movilización se transforma en una batalla entre los manifestantes y la fuerza policial, elaborando desde el montaje una oposición entre éstos como dos grupos antagónicos. Por otra parte, hay un trabajo de eco de respuestas, de repetición, que se propone poner en evidencia las contradicciones en algunos discursos. La contrainformación es explícita luego de los títulos finales, cuando la imagen reaparece como una interferencia en la emisión y los graffittis callejeros son puestos en pantalla como cuestionadores de la información oficial.

Por un nuevo cine un nuevo país, más cercano al ensayo político o al informe expositivo clásico, combina componentes contrainformativos, de denuncia y de agitación. El único audiovisual de realización colectiva se propone contextualizar el tiempo de la historia y no inscribirse pura y exclusivamente en la narración inmediata de los hechos, abriéndose también hacia una perspectiva que distancia y propone una reflexión. El audiovisual aborda un panorama histórico más amplio que recorre los últimos períodos políticos de nuestro país, desde la dictadura del '76 hasta la fecha. Las imágenes de archivo televisivo y la banda sonora cumplen una *función pedagógica* al respecto.

Finalmente, las modalidades de representación documental que eligieron los realizadores fueron la *expositiva clásica* y la *observacional*, conjugadas en algunos casos con la modalidad interactiva. La opción por estas modalidades condujo a estrategias comunicativas diversas, que diferenciaron a la vez a los videoactivistas y dieron cuenta de su particular mirada sobre la revuelta popular de diciembre de 2001.

Bibliografía

- Antín, Manuel, *Hoy estreno: país sin cine, Propuesta y control, segunda época*, XV, noviembre y diciembre 1991.
- Avellaneda, Andrés, *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*, vols., CEAL, 1986.
- Benjamin, Walter, *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1982.
- Birri, Fernando, "Cine y subdesarrollo" (1987), en *Por un nuevo cine latinoamericano, 1956-1991*, Madrid, Cátedra, 1996.
- Casetti, Francesco, *Teorías del cine*, Madrid, 1994.
- Castells, Manuel y Hall, P., *Las tecnópolis del mundo. La formación de los complejos industriales del siglo XXI*, Madrid, Editorial Alianza, 1994.
- Castoriadis, Cornelius, *La institución imaginaria de la sociedad*, Vols. I y II, Tusquets, 1983.
- Foucault, Michel, *El orden del discurso*, Tusquets, 1973.
- *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1999.
- *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1979.
- Gago, Verónica, "Fábricas recuperadas: ¿una política?" en *La escena contemporánea*, Nro. 10, mayo 2003.

- Getino, Octavio, *Cine y dependencia: el cine argentino*, Buenos Aires, Punto Sur, 1990.
- Getino, Octavio y Velleggia, Susana, *El cine, de las historias de la revolución*, Buenos Aires, Grupo Editor Altamira, 2002.
- González, Néstor, *Los jóvenes y el nuevo documental*, Buenos Aires 2002, www.documentalistas.org.ar.
- Graziano, Margarita, *Para una definición alternativa de comunicación*, Caracas, ININCO, 1980.
- Longoni, Ana, Mestman, Mariano, *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires, Ediciones El Cielo por Asalto, 2000.
- López, María Pía, "El cine como cross a la mandíbula", en González, Horacio y Rinessi, Eduardo (compiladores), *Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino*, Buenos Aires, Manuel Suárez Editor, 1993.
- Mangone, Carlos y Warley, Jorge, *El discurso político, del foro a la televisión*, Buenos Aires, Biblos, 1994.
- Mestman, Mariano, "Notas para una historia de un cine de contra-información y lucha política", en revista *Causas y Azares* Nro. 2, Buenos Aires, 1995.
- *La hora de los hornos, el peronismo y la imagen del "Che"*, Secuencias. Revista de Historias del Cine, Nro. 10, segundo semestre de 1999.
- La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación (Argentina), en *Cuadernos de la Academia*. Actas del VIII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC. 1999), Madrid, 2001.
- Nichols, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997.
- Peña, Fernando Martín y Vallina, Carlos, *El cine quema -Raymundo Gleyzer-*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2000.

- Sadoul, Georges, *Historia del cine mundial*, Siglo XXI, México, 1974.
- Simpson Grinberg, Máximo, *Comunicación alternativa y cambio social*, México, Premiá Editora, 1986.
- Solanas, Fernando y Getino, Octavio, *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.
- Trilnick, Carlos, "Video de creación en Argentina", en *Video cuadernos, video, TV e imagen electrónica*, Fundación Universidad del Cine, Buenos Aires, 1991.
- Verón, Eliseo, "La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política", en Eliseo Verón et al. *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*, Buenos Aires, Hachette, 1987.
- Williams, Raymond, *La política del modernismo. Cine y socialismo*, Buenos Aires, Manantial, 1997.
- *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980.

Manifiestos

- Grupo Alavío
- Grupo de Boedo Films
- El Documento del Grupo de Cine Insurgente
- Manifiesto Fundacional de Ojo Obrero
- Indymedia Video
- Adoc /Asociación de Documentalistas
- Argentina Arde
- Kino Nuestra Lucha

Audiovisuales

Por un nuevo cine un nuevo país. ADOC

Las Madres en la rebelión del 19 y 20. CINE INSURGENTE

Argentinazo, comienza la revolución. OJO OBRERO

La bisagra de la historia. VENTEVEO EN INDYMEDIA

El Palacio y la calle. ADOQUÍN VIDEO



La Crujía ediciones

Si desea recibir regularmente información de nuestra editorial, le agradeceremos suscribirse, indicando su profesión, áreas de interés, etc.

editorial@lacrujialibros.com.ar

Periódicamente recibirá por correo electrónico información de estricta naturaleza editorial.

Tucumán 1999 – TEL: (54-11) 43750664-4373-3150

www.lacrujiaediciones.com.ar

En la Argentina a fines de los años ochenta, empieza a gestarse la conformación de numerosos *grupos de intervención política audiovisual* que documentando la lucha de los sectores marginados por el devastador modelo neoliberal, retoman y resignifican las experiencias de *cine político militante* de los sesenta y setenta.

Los grupos y colectivos analizados en este libro, **Adoquín Video, Alavío, Cine Insurgente, Grupo de Boedo Films, Ojo Obrero, Contrainmagen, Indymedia Video, Adoc, Argentina, Arde y Kino Nuestra Lucha** son videoactivistas que acompañan y "militan" los procesos de transformación social y mantienen un tipo de relación instrumental con las organizaciones en lucha, asumiendo el *audiovisual alternativo* como herramienta de intervención política en la organización, formación y difusión de las prácticas resistenciales registradas.

Asimismo, los realizadores fueron "interpelados" por las jornadas de diciembre de 2001, se convirtieron casi en "corresponsales de guerra", metiendo la *cámara militante* entre las balas, para "denunciar y combatir" la brutalidad de la represión. Desde la *reflexión, la denuncia, la agitación o la contrainformación*, los realizadores intervinieron en la convulsionada coyuntura con sus textos de urgencia.

Este libro configura un mapa de los grupos más relevantes de cine de intervención política y da cuenta fundamentalmente de su *sociología de formación, análisis de los filmes del 19 y 20, objetivos políticos, construcción del discurso fílmico y estrategias comunicacionales*.

En este sentido, el lector encontrará aquí un exhaustivo relevamiento del material audiovisual producido en el campo (formatos y contenidos tematizados), así como de la reflexión crítica elaborada.

ISBN 987-601-018-2



9 789876 010184

CCEBA Centro Cultural
de España
en Buenos Aires

La Crujía
ediciones