

Entre la acción social y las prácticas estéticas

El movimiento de Video en Santiago de Chile, San Pablo y Buenos Aires [1980-2000] - Vol. 1

Autor:

Lobeto, Claudio

Tutor:

Flores Ballesteros, Elsa

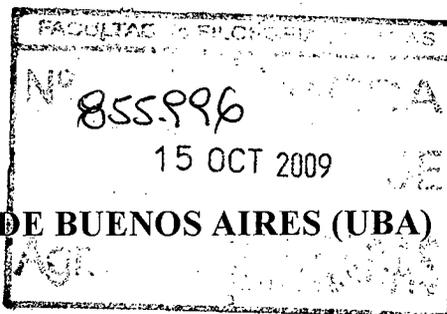
2009

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado

TESIS

15-1-7 V.1



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES (UBA)

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CARRERA DE ARTES

Tesis de Doctorado

**Entre la acción social y las prácticas estéticas. El
Movimiento de Video en Santiago de Chile, San
Pablo y Buenos Aires (1980-2000)**

Directora: Prof. Elsa Flores Ballesteros.

Co-Director: Prof. Eduardo Grüner

Octubre de 2009

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Dirección de Bibliotecas

Claudio Lobeto ✓

Para Carme, José y Lupe

*y a todos los que desde su trabajo cotidiano hacen
del video una herramienta en la lucha política e ideológica*

Agradecimientos

Agradezco a todos aquellos que, de una forma u otra han colaborado en la realización de esta tesis.

En primer lugar, a mi directora Elsa Flores Ballesteros y mi codirector Eduardo Grüner por todos los conocimientos que recibí al trabajar con ellos.

También a Diana Wechsler que con sus comentarios y aportes me permitieron seguir avanzando.

A Raúl Illescas que me motivó en la presentación de esta investigación.

A Carina Circosta por los trabajos compartidos en el tema.

A Maia Nahmod por las lecturas, observaciones y correcciones de este trabajo.

A todos los que me brindaron su testimonio de compromiso en el tema, en especial a Roberto Trejo Ojeda y Luiz Eduardo Thiago.

A Taia por el trabajo y por estar y a Nely por su preocupación constante.

A Carmela por su comprensión y apoyo que posibilitaron la elaboración y redacción final de esta tesis.

Claudio

Octubre 2009

INDICE

INTRODUCCION	8
Tesis a sostener.....	10
Cuestiones metodológicas.....	12
Organización de la tesis.....	13
PRIMERA PARTE	20
Capítulo 1. América Latina. De los regímenes autoritarios a las democracias condicionadas	20
Procesos político económicos en Brasil, Chile y Argentina.....	20
Las dictaduras militares. Censura, represión y autoritarismo en el campo cultural.....	26
El golpe militar en Brasil.....	26
El gobierno peronista y la dictadura militar de 1976.....	28
La experiencia socialista de la Unidad Popular.....	32
El retorno de los procesos constitucionales. Condicionamiento y fragilidad en las transiciones democráticas en Brasil, Chile y Argentina.....	41
Los 90 y la aplicación del modelo neoliberal.....	44
Capítulo 2. Cambios tecnológicos en el campo de la imagen y su influencia en la sociedad	50
De los intentos de un nuevo orden mundial de la comunicación y la información (NOMIC) a la globalización informacional.....	50
Medios masivos e identidades nacionales. El rol de las industrias culturales.....	52
Del campo cultural a la “mundialización” de la cultura.....	56
La construcción del campo cultural.....	57
Hacia la contaminación de los campos: la televisión.....	62
Del campo cultural a la “mundialización” de la cultura.....	64
Nuevas tecnologías y cambios económicos, sociales y culturales.....	68

Importancia creciente de la cultura audiovisual.....	71
--	----

Capítulo 3. Propuestas teóricas y abordajes metodológicos para el estudio de los

Movimientos Sociales	75
Movimientos sociales, movimientos históricos y movimientos socioculturales	75
La construcción de identidad como objetivo de los movimientos	82
Surgimiento y crecimiento de los movimientos sociales en Brasil, Chile y Argentina.....	85
La defensa de los Derechos Humanos	86
La lucha por la tierra y la vivienda	88
Latencia y visibilidad. Los movimientos sociales entre la represión y la organización social	95
La transición democrática y los 90. Nuevas prácticas sociales de los movimientos sociales	99

Capítulo 4. Interacciones y procesos en el campo audiovisual. Agentes y representaciones.....

representaciones.....	105
Tres ciudades latinoamericanas, San Pablo, Buenos Aires y Santiago de Chile como espacios privilegiados en la producción y circulación audiovisual	105
Espacios-escenarios urbanos. Flujo de bienes simbólicos.....	109
Políticas urbanas de las imágenes	109
Significaciones y sentidos en el campo audiovisual	116
Patrimonialización e imágenes.....	118
Agentes del campo audiovisual. El Estado, el sector privado (mercado) y la sociedad civil	121
El Estado y las políticas culturales.....	122
Industria cultural y medios masivos de comunicación	126
Organizaciones y movimientos sociales.....	128

SEGUNDA PARTE	132
Capítulo 5. Video y Movimientos Sociales	132
Aparición del video y posibilidades tecnológicas	132
Movimientos sociales: agentes de producción cultural y estético	135
La cultura como espacio de resistencia	138
Apropiación del video por parte de los movimientos y grupos sociales	141
Movimientos sociales como agentes del campo videográfico	145
Capítulo 6. Acerca del contenido en las producciones de video como práctica socioestética	149
El video como práctica socioestética	149
Procesos semióticos en la producción de video	150
Metamorfosis y procesos	150
Multiplicidad y Simultaneidad	152
Espacio politópico, procesamiento de la imagen y metamorfosis	153
Repetición y Provisoriedad	154
Caotización y Fragmentación	155
Reciclaje de imágenes	156
Contextos sociopolíticos como agenciamientos	157
En torno al concepto de rizoma en la producción videográfica	163
Capítulo 7. Hacia la construcción del movimiento de Video en Latinoamérica	171
Antecedentes en el nuevo cine latinoamericano. Cine y política	171
Inicios e intentos en la conformación de una red de videastas en Latinoamérica	176
Hacia la construcción del Movimiento de Video	176
Actas fundacionales, plataformas, catálogos y encuentros regionales	178
Redes de “integración” audiovisual	187

TERCERA PARTE	190
Capítulo 8. Surgimiento del Video y su introducción en América Latina	190
Breve referencia al surgimiento del video en el continente	190
Videoarte y video creación. Primeras experiencias en el campo artístico.....	195
Del videoarte al video social	202
Video documental y video antropológico.....	209
Video nas Aldeias	211
El video como recurso pedagógico y educativo.....	214
Capítulo 9. El Video en los contextos autoritarios y las democracias condicionadas.....	219
Demandas sociales y derechos humanos como temáticas centrales	219
TV de los Trabajadores.....	222
Teleanálisis y CENECA	224
Colectivos de video en Buenos Aires.....	230
Grupo de Cine Insurgente.....	236
Grupo Boedo Films.....	238
Grupo Cine Ojo.....	240
Lo identitario en la producción de imágenes en movimiento	246
Equipo de Producción Audiovisual de la Comuna El Bosque.....	248
Asociaciones y colectivos de videastas	259
Asociación de Documentalistas de la Argentina (ADOC).....	264
Movimiento de Documentalistas.....	265
Red Nacional de Video Popular y TV Comunitaria	269
El video social como alternativa comunicacional.....	270
Olhar Eletronico	273
TVDO	277
Capítulo 10. La década de los 90. Nuevas estéticas de la imagen audiovisual.....	281

Hibridez, intertextualidad y creación de un lenguaje específico del video	281
Ficción y memoria	286
La luz de la locura (1997).....	292
Chile, La memoria obstinada (1996)	295
Aprovechamiento de las nuevas tecnologías informacionales.....	301
Reflexiones finales	304
Bibliografía	312
Catálogos y Programas	333
Anexos	335

INTRODUCCION

En América Latina, en un lapso de tiempo que comprende desde los años 30 a los 50, una gran parte de la sociedad de este territorio accedió a un universo audiovisual a través de los medios masivos de comunicación, como la radio y el cine. Esto se debió fundamentalmente a una fuerte intervención del Estado en las políticas comunicacionales que acompañó la incorporación de amplios sectores sociales hasta esos momentos excluidos o marginados de las esferas de decisión del sistema político.

Así como el cine y la radio cumplieron un papel fundamental en la consolidación de rasgos identitarios en las sociedades latinoamericanas en los años mencionados –proceso que permitió la consolidación de las llamadas identidades nacional-populares–, a partir de la segunda mitad del siglo XX, y en el marco de contextos sociopolíticos específicos, comienza un proceso de concentración y centralización de los medios de comunicación en el sector privado que respondieron, en la mayoría de los casos, a intereses obviamente mercantiles, pero que, al mismo tiempo, jugaron un papel preponderante al servicio de las clases hegemónicas.

Como bien han manifestado diversos autores, en los últimos años se ha verificado una creciente importancia económica, cultural y educativa de los medios audiovisuales, a tal punto que hoy que es imposible sostener estratégicamente una identidad cultural sin la producción de imágenes en movimiento. Tal afirmación adquiere mayor relevancia cuando constatamos que en la actualidad el lenguaje audiovisual –con todo lo que esto implica– es la experiencia cultural fundamental en vastos sectores del cono sur latinoamericano. Serge Gruzinsky, por ejemplo, destaca como las imágenes han sido fundamentales en la construcción de procesos históricos hasta llegar al rol que la televisión juega en el imaginario de la sociedad mexicana.¹

¹ S. Gruzinsky. *El Pensamiento Mestizo. La Guerra de las Imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México. FCE. 1995.

La década de los 60 y comienzos de los 70 estuvieron signadas por una cantidad de sucesos que sacudieron al mundo y repercutieron en América Latina. La dominación hegemónica establecida principalmente por los Estados Unidos, en complicidad con las clases dominantes locales de los países de la región, tuvo su contracara en la búsqueda de alternativas como la proliferación de procesos de participación y movilización popular cada vez más masivos, crecimiento de organizaciones guerrilleras y surgimiento de los nuevos movimientos sociales, entre otras. Debido a esto, los Estados Unidos vieron amenazada su dominación en Latinoamérica, recrudesciendo así las intervenciones armadas directas, las encubiertas (y no tanto) de los servicios de inteligencia, los derrocamientos a gobiernos populares, etc.

Aunque se sitúan los comienzos de los mismos en América Latina a fines del siglo XIX y principios del siguiente, es a mitad del XX cuando los movimientos sociales comienzan a hacerse más visibles e incorporan o amplían reivindicaciones y demandas de la sociedad.

Movimientos campesinos, de derechos humanos, estudiantiles y movimientos culturales, entre otros, se instalan en el escenario político y confrontan en la puja por el poder. Este momento histórico contextualiza los comienzos de un "cine latinoamericano" que se expandirá por todo el continente. La intención de generar un cine diferente al "hollywodense" como la expresión más descarnada del colonialismo cultural, sumado a la situación sociopolítica mencionada, redundó en el debate acerca del rol de los artistas en las luchas populares, y, por consiguiente, en la prolífica producción artística y cultural de esa época. A la vez, y no sólo en el campo del cine sino también del arte en general, surgió la necesidad de acompañar las producciones filmicas con la teorización y discusión en torno a temas que articularan la praxis y la reflexión en torno a ésta, como indisolubles a la hora de acompañar los procesos de liberación y de resistencia.

En esta coyuntura el debate se centró en variados y diversos aspectos como los sistemas de producción hegemonzados por la industria cultural norteamericana, las formas de distribución en circuitos alternativos, la escasez de medios y recursos para producir fuera de los canales comerciales y la necesidad de una narrativa diferente y "latinoamericana" que diera cuenta de la diversidad del continente, pero, asimismo, de las formas opresivas y coloniales, entre muchas otras cuestiones más. Se empieza así a teorizar sobre la

producción cinematográfica, a intercambiar opiniones y experiencias, a debatir con otros realizadores, etc.

Es importante señalar que en estas décadas surgen también diferentes encuentros y festivales, entre los que se destacan como fundacionales los realizados en Viña del Mar en Santiago de Chile en los años 1967 y 1969 que permiten dar origen al denominado "Nuevo Cine Latinoamericano". En las actas y documentos de estos encuentros –que dejaron asentada la conformación o la intención de crear un polo audiovisual alternativo– la utilización del video fue incluida como una de las nuevas tecnologías que potenciarían la producción de imágenes en movimiento. Con relación a lo anterior, los antecedentes del video con fines sociales pueden ser rastreados en los trabajos realizados por cineastas latinoamericanos, quienes a partir de la década del 50 y hasta los 70 produjeron tanto cortos como largometrajes en los cuales las temáticas centrales eran la denuncia de aspectos conflictivos y críticos del contexto sociohistórico.

TESIS A SOSTENER

Tres cuestiones constituyen el punto de partida de la presente tesis. Por un lado, el rol que los medios masivos, y en particular los referidos al campo audiovisual, adquieren a partir de la segunda mitad del siglo XX como agentes privilegiados en la constitución de imaginarios colectivos; en segundo lugar, la importancia que los movimientos sociales poseen en el campo sociopolítico; por último –y en particular– la apropiación y utilización por parte de estos movimientos del video como práctica socioestética y herramienta política.

En el marco de una cultura audiovisual predominante y el creciente rol que movimientos y grupos sociales tuvieron –y tienen– en el panorama político social, esta investigación se enmarcó en el análisis de los mecanismos de producción videográfica por parte de movimientos y grupos sociales en Buenos Aires, Santiago de Chile y San Pablo en el período que abarca desde 1980 a 2000. La investigación se ha centrado en la utilización de este recurso audiovisual para dar cuenta de prácticas socioestéticas, entendiendo a éstas como acciones en donde lo reivindicativo y la demanda se entremezclan con aspectos lúdicos e intenciones estéticas que articulan una dimensión simbólica y un sistema comunicacional.

En la coyuntura mencionada en la cual nuevos saberes se constituyen como un recurso fundamental, los movimientos sociales, como agentes de transmisión-impugnación de valores estéticos y culturales, promueven circuitos que equilibran la producción estandarizada de las industrias culturales audiovisuales. Para esto, la circulación continúa de símbolos y mensajes apunta a una participación activa en la dinámica cultural, al relativizar el rol del sujeto social como consumidor y receptor pasivo y potenciar el protagonismo en el campo cultural. Las acciones llevadas adelante por los colectivos de videastas posibilitan e intervienen en la puja por el poder simbólico entre lo público y lo privado. En un contexto cultural donde el espacio audiovisual se constituye como preponderante en la construcción de imaginarios colectivos, los movimientos socioculturales utilizan el video como acciones y prácticas que se contraponen al discurso dominante, constituyéndose como herramientas audiovisuales contrahegemónicas.

Debemos destacar que el estudio de los movimientos sociales es un área que cada vez ha concentrado —y concentra— la atención de los científicos sociales; de la misma forma que la problemática de lo visual, específicamente el video, ambas temáticas han sido abordadas tangencialmente y en pocos casos en forma relacional. En este estado de la cuestión se han reseñado los principales trabajos, que incluso con diferencias en el andamiaje conceptual, encuadran la presente tesis.

En este sentido sostenemos como tesis principal que, a fines de los años 70, se va configurando la existencia de un Movimiento de Video como un Movimiento Sociocultural con fines establecidos, posicionamientos, estrategias y objetivos que se ven reflejados en la existencia de redes, acciones conjuntas, encuentros y documentos. Esto nos lleva a una segunda hipótesis, en la cual planteamos que las diferencias en el surgimiento y desarrollo del video social en Buenos Aires, Santiago de Chile y San Pablo se debió a problemáticas específicas de las ciudades mencionadas y fundamentalmente a contextos sociohistóricos que condicionaron el accionar de los movimientos sociales por un lado y el campo audiovisual por el otro. Esto ha dado lugar justamente a que en las producciones de video se aborden temáticas determinadas y se apele a formas estéticas que en algunos casos fueron similares, pero en otras, propias y características de los videastas y colectivos de video en las ciudades elegidas.

CUESTIONES METODOLÓGICAS

En el diseño de la investigación propuesta se utilizó un abordaje explicativo con categorías conceptuales y operativas que fueron utilizadas para contrastar y explicar el proceso creativo audiovisual en tres ciudades del cono sur latinoamericano. Los principales objetivos que guiaron la investigación fueron los de explorar las relaciones entre los contextos sociohistóricos y los procesos socio-culturales de la región –con especial atención a la producción de video por parte de colectivos de videastas y organizaciones de la sociedad civil en Buenos Aires, Santiago de Chile y San Pablo– durante el período mencionado y analizar los mecanismos de producción audiovisual como así también los canales de circulación.

Las principales metas que acompañaron a la investigación fueron: revisar los principales abordajes teórico metodológicos sobre los movimientos sociales, en especial los socioculturales en América Latina; relacionar la interacción de éstos en relación a los otros agentes que intervienen en el campo audiovisual, que son el Estado y el sector privado; aproximar categorías para una mejor comprensión del proceso productivo en los grupos y movimientos sociales y su relación con la industria cultural audiovisual; indagar en torno a las potencialidades del video en la construcción de imágenes identitarias de diversos sectores de la sociedad civil y tratar de establecer similitudes y diferencias en la producción videográfica en las ciudades elegidas.

En función de lo mencionado, en una primera etapa la formulación del marco teórico conceptual se basó en la recopilación, sistematización y fichaje del material bibliográfico y hemerográfico especializado que permitió revisar los antecedentes sobre la temática a investigar y la búsqueda de antecedentes sobre agentes sociales que hayan utilizado el video como práctica socioestética y herramienta política. Las unidades de análisis fueron por lo tanto los colectivos y movimientos que intervienen en la producción audiovisual y que en Buenos Aires, Santiago de Chile y San Pablo llevaron adelante una producción videográfica relevante. La elección de los mismos y la forma específica de abordaje fueron delimitadas a lo largo de la investigación tomando en cuenta el peso específico de estos actores. Al respecto, se analizaron documentos y acciones de colectivos, grupos y movimientos sociales, tomando en cuenta la extensión de las acciones, la continuidad en la producción y el entrecruzamiento con lo estético y lo social.

Es preciso aclarar que en esta investigación no se pretendió recopilar todas las producciones videográficas, ni todos los colectivos de video existentes en el período mencionado y en las ciudades elegidas, sino, por el contrario, dar cuenta de la existencia de vasos comunicantes y vínculos que fueron conformando prácticas coincidentes y similares en contextos sociohistóricos particulares que permiten sostener la tesis planteada anteriormente.

Con relación a lo anterior, el repertorio del material analizado, que denominaremos *corpus* –entendiendo a éste como el «conjunto finito de enunciados constituido con miras al análisis que una vez efectuado, se supone que ha sido descrito de manera exhaustiva y rigurosa»²– estuvo conformado por la producción videográfica representativa de tres ciudades: Santiago de Chile, San Pablo y Buenos Aires. Se articuló la información obtenida en las primeras etapas de trabajo con un abordaje de tipo cualitativo a través de la realización de entrevistas y fuentes primarias y secundarias.

Si bien se aborda la producción audiovisual durante el período que abarca las décadas del 80 y del 90, fue necesario revisar la formación y actuación de la misma en períodos anteriores.

La importancia que tuvieron los nuevos movimientos sociales y asociaciones representativas de la sociedad civil –organizaciones barriales, comunidades de base, colectivos de artistas, organizaciones de pobladores, organismos de derechos humanos, entre otras– previo y durante las dictaduras militares y el incipiente uso del video fueron datos a tomar en cuenta en el desarrollo de esta tesis.

La información recogida fue analizada en forma cualitativa e interpretada según los planteamientos, conceptos y categorías esbozados y desarrollados en el marco teórico de la presente investigación.

ORGANIZACIÓN DE LA TESIS

En los últimos años hemos asistido a una proliferación del video, hecho que se evidencia en la gran cantidad de producciones, festivales, colectivos de videastas y muestras. Ahora bien, demás está señalar que este “despegue” no fue un hecho fortuito y que un conjunto de

² J. Fontanille. *Semiótica del Discurso*. Universidad de Lima. FCE. 2001. p.18.

variables, entre ellas la masividad y el alcance de las nuevas tecnologías, han impreso al campo popular de una herramienta más que eficaz utilizada para la reivindicación y demandas de la sociedad civil. En todo caso resulta más acertado dar cuenta que en Latinoamérica se fue instalando desde los comienzos mismos de la aparición del video una práctica que impactó en el campo de las artes visuales, pero también en el accionar de los movimientos sociales.³

Es por esto que la presente investigación abarca el período de dos décadas, comprendidas de 1980 al 2000. Este recorte temporal no responde a una cuestión meramente arbitraria sino que se debe a que nos centramos en los comienzos del video, su etapa de consolidación y el importante papel cumplido en las dictaduras y en la resistencia al modelo neoliberal. En este sentido no es el objetivo principal de esta investigación dar cuenta de toda la producción videográfica, sino más bien de establecer líneas comunicantes, centrándonos en el análisis de casos particulares en las ciudades elegidas. En relación a lo anterior, esta tesis se organiza en tres partes. Cada una de ellas cuenta con una serie de capítulos que ordenan la lectura de las mismas.

(p) En la primera parte, se hace referencia a los procesos sociales, políticos y económicos en América Latina, desde la década de los 60 hasta el año 2000, con especial énfasis en Brasil, Chile y Argentina, permitiendo contextualizar cambios en el campo de lo político que se han expresado en el surgimiento y crecimiento de nuevos actores como los movimientos sociales. Por consiguiente, las modificaciones que también se produjeron en el campo cultural, acompañados por el auge de los medios de comunicación masiva y el avance de las nuevas tecnologías informacionales, dieron lugar a novedosas configuraciones en el espacio audiovisual.

En la segunda mitad del siglo XX la revolución tecnológica y la globalización fueron marcando importantes modificaciones en los métodos de producción que repercutieron en la estructura económico-social a nivel mundial. Son innumerables los trabajos en torno a la exclusión social a partir de los cambios económicos, sobre la teoría poscolonial y el sistema mundo como marcos teóricos para explicar los mecanismos de dominación actual y como correlato la conformación de nuevas reconfiguraciones simbólicas.⁴

³ El video como soporte, herramienta o práctica son categorías que se desarrollan en los capítulos siguientes.

⁴ Véase J. Petras. 1994; 1998; 2007, E. Grüner. 2003 y S. Zizek. 1998.

Los cambios políticos, sociales, económicos y culturales acaecidos en la segunda mitad del siglo XX tuvieron un importante impacto en la coyuntura histórico-social de las sociedades latinoamericanas, dando lugar, entre otros, a cambios que se extendieron al campo cultural y en especial el audiovisual –y por consiguiente a procesos de transformación de la imagen–. El desarrollo que las nuevas tecnologías han ido adquiriendo en las últimas décadas amplió el campo de acción de los medios masivos de comunicación en la sociedad e influyó de manera decisiva en las percepciones e imaginarios colectivos. Nueva construcción de identidades, procesos de creación global-locales y entrecruzamiento de productos visuales, materiales y simbólicos son fenómenos o problemáticas que imprimen “marcas” en los tres agentes que actúan en el campo de la producción audiovisual: el Estado, el sector privado y los movimientos socioculturales.

Este último, como una de las instancias representativas de la sociedad civil, se constituye como agente de producción-circulación audiovisual y de demanda sociocultural articulado con el mayor peso que adquiere el accionar de las corporaciones transnacionales, los organismos supraestatales y la industria cultural internacionalizada. Pero además, como agentes de creación y circulación audiovisual, los movimientos sociales, las asociaciones, los artistas y hasta los grupos sociales transitorios instalan en el universo social significaciones y sentidos, modalidades estéticas y hábitos que van permeando las formas culturales hegemónicas e instituidas.

En forma similar al proceso de globalización económica, el fenómeno que significa la mundialización de la cultura dio lugar a condiciones diferentes en las que se desenvuelven los países de la región, modificando el peso y rol de los diferentes actores sociales y políticos y readjudicando posiciones y funciones al Estado y a la sociedad civil.⁵ La globalización informativa y comunicacional homogeneiza el consumo cultural a nivel mundial; asimismo, las imágenes massmediáticas invaden el espacio audiovisual latinoamericano moldeando percepciones e imaginarios colectivos. Se produce así una homogeneización de los bienes culturales a nivel mundial que se articula con una producción –y un consumo– que da cuenta de los detalles locales. De esta manera, lo local, lo regional y lo global son categorías que expresan la multiplicidad de flujos culturales y estéticos que cada vez más veloz y efímeramente recorren el planeta y en los que la aceleración del intercambio en la emisión y

⁵ R. Ortiz. *Otro territorio*. Buenos Aires. Universidad Nacional de Quilmes. 1996.

transmisión de mensajes, el aumento de códigos interpretativos y la densidad de la interacción sintetizan la tensión entre formas racionales de expresar lo urbano, las industrias culturales, las identidades, la ciudad y lo patrimonial, entre otras cuestiones.

En otro orden, esta investigación ha abordado temáticas tales como el papel de los movimientos sociales frente al Estado, la construcción de procesos identitarios, las formas de participación política, la horizontalidad en la toma de decisiones y la articulación con otros actores sociales. Con relación con lugar que juegan los movimientos sociales en contextos políticos dictatoriales o constitucionales –y en el marco de la crisis económica global– los movimientos vienen a incorporarse al escenario político con reivindicaciones que trascienden la mera adscripción político partidaria, utilizando, asimismo, la apropiación del espacio urbano y de acciones socioestéticas como fundamentales para las estrategias que despliegan. Al respecto, Alain Touraine arma una tipología en la cual enmarca tres clases de movimientos: históricos, sociales y culturales, aclarando que, siendo categorías teóricas susceptibles de ser contrastadas empíricamente, no son compartimentos estancos, al punto que un movimiento sociocultural puede ser considerado también –y de hecho lo es– como movimiento sociohistórico.⁶

En una segunda parte de la investigación el objetivo central fue describir y explicar como la concentración y centralización de los medios de comunicación audiovisuales tuvieron su correlato en la instauración de discursos “únicos” acordes a los intereses de las clases dominantes, pero, como contraparte, el uso de nuevas tecnologías, entre ellas, el video, fue apropiado por los movimientos sociales como práctica socioestética que interviene en el espacio audiovisual. Como ya se ha estado planteando, la generalización de una cultura visual, que acorde a la masificación de las nuevas tecnologías plantea la reformulación de aspectos tales como la relación arte-tecnologías, la transmisión de conocimientos y saberes, la formación de las identidades, los cambios estéticos (por mencionar apenas algunas de las modificaciones que se dan en esta coyuntura histórica) nos llevaron a introducir la cuestión de la producción de video en relación directa con los contextos sociohistóricos y políticos. En este sentido, la aparición del video posibilitó una

⁶ A. Touraine. Actores sociales y sistemas políticos en América Latina. México. Siglo XXI. 1988.

utilización cada vez mayor por parte de grupos, movimientos sociales, colectivos y artistas, de registrar en imágenes, fotográficas y en video, las acciones estéticas realizadas. Es posible observar esto no sólo en la etapa inicial de creación –muchas veces colectiva– sino también en su posterior circulación y recepción.

Al considerar el espacio audiovisual como un “lugar” más de construcción de lógicas simbólicas, estéticas y discursivas aparece la necesidad de ser productor de las propias imágenes, quebrando la polaridad unidireccional en la industria cultural de lo visual, neutralizando tendencias globalizantes de las transnacionales de la comunicación y la información y fortaleciendo así los procesos de integración cultural en la sociedad civil. Este bombardeo comunicacional y de imágenes globalizantes tiene su contraparte con aquellos actores sociales que apelan a nuevas tecnológicas para plantear reivindicaciones y demandas, denunciar formas de dominación y conflictos sociales, recrear memorias colectivas y fortalecer identidades locales.

La posibilidad de enfrentar y equilibrar el flujo estandarizado y homogenizador que parte de los medios masivos sitúa a las ciudades como espacios privilegiados en la circulación de imágenes audiovisuales que es llevado adelante por diferentes agentes, entre otros, los movimientos sociales. Los movimientos sociales se constituyen entonces como productores de imágenes, quebrando la polaridad unidireccional hegemónica-subalterna, neutralizando el poder de los medios de comunicación y las transnacionales de la información y fortaleciendo así los procesos identitarios de la sociedad civil.

Desde esta concepción teórica consideramos que la producción videográfica “social”, más allá de responder “orgánicamente” a un movimiento cultural, acompaña las acciones de los mismos. Colectivos de video, videastas, documentalistas y sectores de la sociedad civil que apelan a la producción de imágenes en movimiento pueden ser considerados como parte integrante de un movimiento cultural, en este caso, el movimiento de video. La producción de video alternativo pone en circulación imágenes y lenguajes, donde lo reivindicativo y las demandas sociales se mixturán con aspectos lúdicos e intenciones estéticas, articulando una dimensión comunicacional que definimos como prácticas estético-políticas que pugnan en el campo sociocultural con otras imágenes como las de la televisión y la publicidad.

37- Finalmente en la tercera y última parte, a través de los tres capítulos que la componen, se analizan casos particulares de producción de video social en las tres ciudades ya señaladas. El uso del video en América Latina en las décadas de los 70 y 80 tuvo la particularidad de haber adquirido un desarrollo inusitado en el área social y educativa. Esto puede contraponerse con lo acaecido en los Estados Unidos y Europa, donde la aparición del mismo fue inmediatamente apropiado por los artistas, principalmente en el campo de las artes plásticas y la música, como nuevo recurso tecnológico para innovar en dichas áreas. La importancia que adquirió el video social en América Latina obedeció a diversos factores, entre los que se destacan dos: en primer lugar, una fuerte cultura audiovisual fundamental en la formación de las identidades nacionales y populares en las décadas del 40 y '50 y que se expresó en el auge de la radio, la televisión y el cine en el imaginario social; en segundo, los contextos socioeconómicos y coyunturas políticas que asolaron la región.⁷ La exclusión de amplios sectores de la población a las mínimas condiciones de subsistencia y regímenes dictatoriales fueron una constante en la política de varios países que llevaron a que el video se constituyera como un recurso fundamental a la hora de denunciar violaciones a los derechos humanos, llevar a cabo campañas de concientización en minorías y grupos étnicos, contrarrestar monopolios informativos, crear canales de contrainformación y hasta incluso como recurso pedagógico en poblaciones sin acceso a la educación formal.

La intención manifiesta en la producción videográfica de instalar en la sociedad significaciones y sentidos que transgredan lo instituido y legitimado, implicó recurrir a estéticas y temáticas que se caracterizan por un alto contenido simbólico que abre grietas y fisuras en el discurso dominante, dejando al descubierto las operatorias que desde el poder audiovisual se llevan a cabo. A partir de esto indagamos en torno a la intención de conformar un espacio audiovisual regional, que dé cuenta de las problemáticas propias de los países de la región y que se expresa en la conformación de redes y colectivos de videastas.

Pueden contabilizarse tres etapas en la historia del video latinoamericano. En la primera etapa, surgida en la década del '70, el videoarte latinoamericano recoge experiencias de las artes plásticas lo aplica al video. Quiénes comienzan a adoptar este nuevo modo de producción artística son los músicos acompañando sus producciones con imágenes,

⁷ J. Martín Barbero. *De los medios a las mediaciones.* México: G. Gilli. 1987.

surgiendo así los videoclips. La segunda etapa, denominada como independiente, tiene su auge en los 80; en torno a una proliferación de festivales el video es utilizado como una primera aproximación y estrategia para entrar en televisión. Se replantea críticamente el documental clásico, rechazando pretensiones totalizadoras, planteando dudas, dejando finales abiertos pero con amplios contenidos sociales y buscando dar visiones en torno a problemáticas de la sociedad civil y de los grupos más marginados de la sociedad.

Se trabaja el video como forma de acompañar propuestas sociales de los grupos de derechos humanos, étnicos, mujeres, etc., funcionando así como una herramienta más en la presión de la sociedad por mantener rasgos identitarios y conservar aspectos de la memoria colectiva, a la vez que constituye un vehículo de transmisión y difusión de los mensajes.

La producción videográfica alternativa del continente, ya sean educativos, sociales etnográficos o políticos –tendencia muy fuerte en los ‘80– coincide con el retorno a los cauces democráticos de varios países de la región, comenzando a declinar a principios de los ‘90. La tercera etapa es la del video experimental, en un retorno a la primera generación pero con una fuerte impronta de la cuestión social. Esta es la indagación en el video de nuevos lenguajes e interacción con otros medios de comunicación. La experimentación como interpretación reconstructiva y la exploración de defectos e imperfecciones contraponen una estética diferenciada de los medios masivos tradicionales, pero, como ya ha sido señalado, con una creciente apropiación por parte de los movimientos culturales tanto para expresar reivindicaciones sociales y políticas como para utilizarlo como herramienta pedagógica en la educación no formal.

En suma, el video se planteó en el campo audiovisual como un espacio privilegiado para la búsqueda de nuevas formas estéticas y narrativas que rompiesen con la estructura cinematográfica y televisiva que hasta entonces se manifestaba como dominante. A partir de esto la producción videográfica alternativa en el continente se situó bajo las premisas, de “hacer ver” lo “no visto”, es decir, lo oculto por operaciones hegemónicas. Con producciones independientes, circuitos de distribución alternativos y bajo reglas –en ciertos casos– no mercantiles, el movimiento de video fue consolidándose a través de estructuras no centralizadas, permitiendo avanzar en lo que se ha denominado como la democratización de la imagen.

PRIMERA PARTE

Capítulo 1. América Latina. De los regímenes autoritarios a las democracias condicionadas.

PROCESOS POLÍTICO ECONÓMICOS EN BRASIL, CHILE Y ARGENTINA

La segunda mitad del siglo XX estuvo signada por una cantidad de acontecimientos que sacudieron al mundo y repercutieron en América Latina. Tanto el triunfo de la revolución y la instauración de un régimen socialista en Cuba como los sucesos que culminaron en el mayo francés de 1968 fueron dos hechos –aunque no los únicos, desde ya– que enmarcaron en el continente americano la búsqueda de alternativas a la dominación hegemónica establecida principalmente por los Estados Unidos. Ya instalada la Guerra Fría entre este país y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), la polarización en el plano de la geopolítica mundial se reflejó en un crecimiento de las luchas sociales y la difusión de un ideario socialista en América Latina, que culminaría posteriormente en la organización de grupos guerrilleros, el fortalecimiento del sindicalismo combativo, la proliferación de movimientos populares y la formación del movimiento de sacerdotes para el Tercer Mundo, todos estos aspectos fundamentales en las resistencias a los regímenes militares que años después asolarían la mayoría de los países en Latinoamérica.

La década del 60 es mucho más violenta que la anterior. La política anterior de los Estados Unidos arroja sus baterías contra todo aquello que pueda hacer peligrar el “sistema”: Cuba, Vietnam, Santo Domingo, Camboya (...) si internamente se fortalece el juego democrático por lo menos en apariencia de acuerdo con la retórica oficial, externamente se

apoyan desvergonzadamente regímenes antidemocráticos, a los cuales se provee incluso de armas y de recursos militares.⁸

Si bien resulta difícil correlacionar en años u homogeneizar la situación política en América Latina, es posible sí trazar cierto recorrido que nos permita, por lo menos, visualizar en el plano continental los diferentes contextos por los que atravesaron los países latinoamericanos –en especial los tres que son enfocados en nuestro trabajo: Brasil, Chile y Argentina–. En esta coyuntura, marcada por la creciente movilización de los sectores populares y por modelos político-económicos que favorecían el desarrollo nacional y popular en cada país, se comienza a observar movimientos que, originados desde el corazón mismo del imperio norteamericano, apuntaban a frenar y abortar estas experiencias mencionadas que culminarían en las dictaduras militares.

Como parte de una gran «ola sincrónica de dictaduras en la región» se avanzó sobre la restauración de un modelo que quebrara cualquier tipo de resistencia política y social para –de este modo– consolidar y acrecentar el poder de grupos económicos financieros locales y extranjeros, al mismo tiempo que comenzó un proceso de disciplinamiento social con el fin de frenar el alto grado de movilización de las clases populares.⁹ En cierta forma, los intentos que los gobiernos populares intentaron llevar adelante consistieron básicamente en lo que Samir Amin denomina «desconexión», refiriéndose con esto a la ruptura con el modelo mundial de acumulación capitalista, para lo cual se necesita potenciar las relaciones económicas Sur-Sur, acuerdos políticos entre los países dependientes y la disminución de las relaciones comerciales con los países centrales. De esta manera, el mercado capitalista mundial requiere para su funcionamiento de una violencia estructural que obviamente reaparece cuando –desde los márgenes– se pretende romper con el sistema establecido. En relación con esto, el desarrollo desigual y combinado del capitalismo suponía para América Latina, justamente, ocupar un lugar de desigualdad y ser parte inherente y constitutiva de este modelo capitalista mundial.

⁸ E. Flores Ballesteros. *Las culturas underground*. Buenos Aires. 1987. (mimeo). p. 2.

⁹ A. Argumedo en *Diario del 24 de Marzo*. Publicación del Instituto Espacio para la Memoria. Buenos Aires. Año 2007.

Señala Grüner, en referencia a la «globalización truncada» o «falsa totalidad», que este proceso, aunque haya sido presentado sobre la base de un discurso que rescata los beneficios de la globalización, no sólo no ha borrado fronteras nacionales y aumentado la brecha en la economía mundial entre países pobres y países ricos, sino que, en realidad, ha favorecido al capital financiero y las transnacionales de la comunicación.¹⁰ Es importante destacar que en la mayoría de los países latinoamericanos los golpes contaron con el respaldo de las clases dominantes locales, de las Fuerzas Armadas –gran parte de las cuales se formaron en la Escuela de las Américas de Panamá dirigida por militares estadounidenses– y tuvieron, asimismo, el beneplácito de la jerarquía eclesiástica de la Iglesia Católica. Una gran parte de los argumentos a los que los militares latinoamericanos apelaron en sus países para justificar la interrupción de los procesos democráticos y aplicar las políticas de terrorismo de Estado fueron la intención de «salvaguardar a la Nación de intentos extranjeros de carácter comunista y totalitario que atentaban contra la civilización occidental y cristiana».¹¹

Frenar la creciente influencia en el continente de la corriente de sacerdotes enrolados en la Teología de la Liberación y continuar con la tarea evangelizadora para la que han sido “predestinados”, fueron dos planteos usados para justificar el accionar criminal de las Fuerzas Armadas y que, asimismo, contaron con el aval de la cúpula de la Iglesia. Esto fue funcional a los fines de las fuerzas militares para obtener alguna cuota de legitimación en la población de un continente mayoritariamente católico. Como bien señala Grüner:

(...) el capitalismo es el primer sistema mundial cuya conquista se hace colonial (...) en nombre de las más sublimes abstracciones éticas religiosas

¹⁰ E. Grüner. *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Paidós. Buenos Aires. 2005.

¹¹ «El Estado debe definirse como custodio del repertorio de valores fundantes de la civilización cristiana de la Nación Argentina (...) Argentina no debe esperar nada del mundo exterior, que sólo busca la entrega al marxismo de los países que confiesan a Cristo (...) Un terrorista no es sólo alguien con un revólver o una bomba, sino también aquel que propaga ideas contrarias a la civilización occidental y cristiana». Ex general Jorge Rafael Videla. *Textos de la Escuela Superior de Guerra* (1978). «He venido a la vida a buscar a Dios (...) La Junta asumió el poder con el compromiso de restaurar la chilenidad». *Decreto Ley N° 5 Junta Militar* (12-9-1973).

filosóficas culturales. Pensemos en los argumentos evangelizadores de la Iglesia Católica en América.¹²

En todo caso, para la Iglesia, las dictaduras fueron una escala más en su afán evangelizador y “liberador”.

Retomando la cuestión de la interdependencia que produce el capitalismo a nivel mundial, favorable obviamente a los países centrales y expansores del modelo de capitalista y perjudicial para los países dependientes, la necesidad de acumulación permanente y los tibios intentos de desarrollo nacional de la región fueron fundamentales para que desde los Estados Unidos comenzaran las operaciones de desestabilización y derrocamiento de gobiernos elegidos democráticamente. La sola posibilidad que América Latina pudiera obtener una mayor autonomía económica, aunque fuera mínima, sumado al riesgo que significaba en el plano ideológico la proliferación y extensión de políticas socialistas y populares fueron razones más que suficientes y valederas para abortar estos proyectos. Para esto se apeló a todo tipo de acciones, desde la intervención directa de organismos de inteligencia de los Estados Unidos, pasando por las acciones desestabilizadoras de las clases dominantes locales hasta incluso la novedosa forma de “cooperación” entre varios países latinoamericanos durante las dictaduras militares expresada en el “Plan Cóndor”. Este último consistió en implementar la coordinación entre las dictaduras del Cono Sur dentro del marco que le otorgó la Doctrina de la Seguridad Nacional, bajo el pretexto del «enemigo interno y la lucha contra el comunismo». La operación Cóndor fue impulsada desde Washington e involucró a Argentina, Chile, Bolivia, Paraguay, Brasil y Uruguay. Comandada desde la Central de Inteligencia (CIA) y en complicidad con los militares de los países mencionados, se secuestraron personas, realizando traslados, seguimiento e intercambio de información, e incluso, el asesinato en 1974 del general chileno Carlos Prats y su esposa en Buenos Aires, el general Juan José Torres, ex presidente de Bolivia y los políticos uruguayos Zelmar Michelini y Héctor Gutiérrez Ruiz. Años más tarde, este modelo de sistematización de la violencia y del terror se extendería a Centroamérica.¹³

¹² E. Grüner. *op.cit.* p. 196.

¹³ A. Boccia Paz. *Operativo Cóndor; ¿un ancestro vergonzoso?* IDES. Buenos Aires. (mimeo). 2001.

A partir de 1980 la recesión de la economía mundial repercute en América Latina y precipita la crisis regional, lo que deriva en que varios países comiencen a implementar políticas de ajuste económico, partiendo del supuesto que la causa de las crisis en la región obedeciese principalmente al sobredimensionamiento en el tamaño del Estado, inadecuado para dar respuesta a esa coyuntura y, por tanto, con la consecuente necesidad de achicarlo y reformarlo. Las consecuencias de los planes de ajuste que respondieron a las exigencias del Fondo Monetario Internacional (FMI) fueron centrales en el desmantelamiento del Estado y se expresaron en:

- Caída alarmante de los niveles de ingreso.
- Disminución del nivel de vida de la mayoría de la población.
- Elevados niveles de inflación.
- Fuerte caída de los coeficientes de inversión.
- Estancamiento o contracción de los ingresos públicos.
- Deterioro de los términos de intercambio.
- Aumento de las importaciones y consiguiente caída de la actividad económica interna.
- Debilitamiento del comercio intrarregional.¹⁴

Cuadro: N° 1: Total de empresas privatizadas 1990 - 1995

PAÍS	AÑOS						Total
	1990	1991	1992	1993	1994	1995	
ARGENTINA	6	13	30	34	34	4	121
BRASIL	0	5	15	6	12	5	42
CHILE	4	2	0	0	5	1	12

Fuente: CEPAL 1996.

En la mayoría de los países de América Latina, entre los años que van de 1960 a 2000 – con ciertas variantes, es decir, en algunos casos bajo contextos autoritarios, en otros democráticos y hasta a veces combinados en varias etapas–, se produjo un fenómeno que condensa y resume lo sucedido en las matrices político-económicas de estos países y que afectaron al conjunto de la sociedad, sintetizándose en la reforma del Estado. Referirnos justamente a la reforma del Estado implica tomar en cuenta que las modificaciones significan un reordenamiento formal y normativo en el ámbito de la administración pública, cambios en la estructura económica y nuevos realineamientos sociales. Implica además una política de privatizaciones y achicamiento del gasto público o la inauguración de una forma de vinculación diferente entre el gobierno central y las provincias. Toda esta cantidad de variables entran en juego a la hora de explicar un determinado modelo de reforma del Estado que se encuentra estrechamente ligado a la transferencia en la asignación de recursos y, asimismo, determina cambios en las políticas sociales, expresándose en un deterioro en la planificación de instrumentación de estas políticas.

El retorno a los cauces democráticos en los 80 –a pesar de la aplicación de los planes económicos neoliberales que condicionaron a la mayoría de los gobiernos surgidos del voto popular, provocando inestabilidad política en la mayoría de ellos– no impidió superar poco a poco la desconfianza y competencia de largos años. La vergonzosa alianza que fue la “Operación Cóndor” pudo ser superada por reuniones entre los países involucrados con objetivos de índole más comerciales y democráticos, entre ellos el Mercado Común del Sur (MERCOSUR). En 1991, con el Tratado de Asunción entre el presidente argentino Raúl Alfonsín y el brasileño José Sarney –y que posteriormente integrará también Uruguay y Paraguay como países miembros y Chile y Bolivia, aunque con un status diferentes– culmina la creación de este agrupamiento regional.¹⁵ Tres años más tarde, el 1º de enero de 1994, con la intención manifiesta de homogeneizar a todo Latinoamérica bajo el Consenso de Washington, entra en vigor el Tratado de Libre Comercio entre México, Estados Unidos

¹⁴ Para ampliar esta información resulta interesante el trabajo de Víctor Maté en *Crisis Económica Mundial y Tercer Mundo* en el que se reúnen diferentes trabajos sobre las diferentes dimensiones de la crisis mundial y sus repercusiones directas o inducidas en el Tercer Mundo. p.125.

¹⁵ Este agrupamiento obedeció a dos cuestiones fundamentales, por un lado la necesidad de integrar políticas en el ámbito regional en un contexto mundial altamente globalizado y con tendencia a agrupamientos de este tipo, como la APEC en países asiáticos, la UE y el ALCA con eje en los EEUU, entre otros.

y Canadá, al mismo tiempo que una sublevación de campesinos e indígenas en Chiapas, organizados en el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) exige la anulación del Tratado y da a conocer una serie de reivindicaciones y demandas.

LAS DICTADURAS MILITARES. CENSURA, REPRESIÓN Y AUTORITARISMO EN EL CAMPO CULTURAL

El golpe militar en Brasil

A comienzos de los años 60 la economía brasileña tenía como ejes la industrialización y la sustitución de importaciones. Ese modelo empieza a marcar ciertos límites que conducen a una crisis económica y política y crea, como consecuencia, una coyuntura favorable al derrocamiento del entonces presidente constitucional Joao Goulart. La alianza entre grupos empresarios nacionales y los militares apuntaba a un proyecto político-económico que estaría comandado por el Estado, el capital privado local y extranjero y que se concretó, finalmente, el 31 de marzo de 1964 con un golpe militar que puso fin a un período democrático caracterizado por la plena vigencia de las libertades políticas. Derrocado Goulart, asume una Junta Militar que pone como presidente el Jefe de Estado Mayor del ejército, el general Humberto Castelo Branco. Bajo esta modalidad se sucedieron entonces cinco generales elegidos indirectamente, procedimiento que se extendió hasta el año 1985. En los años siguientes se generaron una serie de Actas Institucionales que consistían en un conjunto de normas que, superpuestas a la propia Constitución Federal, fueron eliminando progresivamente las libertades públicas para concentrar poderes excepcionales en las manos del Poder Ejecutivo y entrar en la fase más violenta y represiva hasta 1974.

A pesar de que durante la gestión gubernamental de Goulart hubo una política de reformas sociales, a diferencia de Chile, Argentina y otros países latinoamericanos, en Brasil el golpe se impuso al no existir una base social suficientemente organizada que pudiera combatir –o por lo menos resistir– al régimen. En el caso del sindicalismo, si bien existía una organización que nucleaba a los trabajadores, éste era controlado por el Estado

mediante un marco legal. Para Moreira Alves, las ligas campesinas existentes en el nordeste fueron una de las pocas organizaciones sociales que funcionaron en forma relativamente autónoma.¹⁶

Después de la interrupción del gobierno constitucional, los militares favorecieron a las empresas multinacionales, y, asimismo, se comenzó un período represivo que se extendió hasta 1974, caracterizado por la detención y el exilio de dirigentes de los sectores populares. Un año después, la presión de la prensa y la actividad de grupos de derechos humanos pudieron frenar, por lo menos momentáneamente, las torturas a los prisioneros políticos que, desde el primer año de la dictadura, se venían realizando sistemáticamente en las cárceles y cuarteles dirigidos principalmente a la clase trabajadora, las organizaciones campesinas, los estudiantes y personajes de la cultura. En 1964 se crea el Servicio Nacional de Informaciones (SIN) que se ocuparía de controlar y reunir información sobre cualquier movimiento opositor. Vinculado con militares, paramilitares y organismos policiales se creó un eficaz sistema represivo y de inteligencia, cuya acción más importante fue promulgar en diciembre de 1968 el Acta Institucional Nº 5 (AI-5). Dicha acta eliminó el habeas corpus y habilitó la censura de la prensa, el arte, la cultura y, del mismo modo, legalizó la persecución política. Durante este año la oposición fue en aumento por lo cual se firmó la mencionada Acta y el Congreso es cerrado casi un año, gobernando por decreto el Poder Ejecutivo. Un año después se sanciona la Ley de Seguridad Nacional. Simultáneamente comienzan a aparecer tibios inventos de grupos universitarios que apelan a la lucha armada, opción que en 1973 empieza a evidenciar su fracaso, al estar los grupos guerrilleros aislados y sin apoyo de la población. Justamente es a partir de esto que recrudece la represión, "justificada" en el accionar armado. Son cerradas las universidades, aumenta aún más la censura sobre la prensa, se intensifica el control en los barrios de clase trabajadora, los sindicatos y las organizaciones campesinas, etc. A pesar de esto, continúa la resistencia encarnada fundamentalmente en el Movimiento Democrático Brasileño (MDB) y la Iglesia Católica, esta última comenzando a organizar grupos y optando por una línea latinoamericana vinculada a la Teología de la Liberación, dando lugar así a las Comunidades Eclesiales de Base (CEB).

Cult.

¹⁶M. H. Moreira Alves "Las alianzas entre clases que se forjaron en la oposición a los militares en Brasil. Consecuencias para el período de transición" en *Poder y Protesta Popular*. México. Siglo XXI. 2001.

Será a fines de los 70 cuando emerja un panorama más ligado a la protesta social, en la que lentamente comienzan a aparecer en los sectores populares grupos que se organizan, proliferando la acción en sindicatos, universidades y barrios periféricos. En cuanto al regreso a la democracia, este proceso es iniciado por los propios militares en las postrimerías de los años 70, bajo la estrategia de una apertura «lenta, gradual y segura». A partir de 1974 comienza en forma débil y clandestina a organizarse el movimiento obrero en las fábricas con el apoyo de la Iglesia Católica y, ya en 1977, el proceso de organización —en particular los obreros metalúrgicos de las zonas industriales de San Pablo— se encontraba bien avanzado.

Otra organización que surge en este período es la Orden de los Abogados de Brasil (OAB), organización que se centró en los derechos individuales, especialmente el derecho de habeas corpus y la derogación de la AI-5. Para esto la OAB, la Asociación Brasileña de Prensa (ABP), la Iglesia, el MDB y organizaciones sociales llevan a cabo una campaña para revocar la AI-5, hecho que finalmente se logró en 1979. Toda esta oposición —para la cual se formaron comités interpartidos— fue llevando a una gradual apertura política con el retorno de varios exiliados políticos, el fin de la censura previa a la prensa, la amnistía y el movimiento de “Directas Ya”; este último movimiento consistió en modificar la Constitución para obtener elecciones presidenciales directas, en vez de la elección indirecta que se venía realizando durante la mayor parte de la dictadura. Censura, terrorismo y tortura fueron los principales instrumentos utilizados por los militares contra la oposición, que no impidieron que en 1984 una masiva movilización popular por las elecciones directas comenzara a ser marcar el camino definitivo a la democracia.

El gobierno peronista y la dictadura militar de 1976

A partir de 1966, y luego de un golpe militar que derrocó al gobierno constitucional de Arturo Illia, la conflictividad social comienza a ir en aumento en la Argentina. En una coyuntura altamente ideologizada en América Latina, en Argentina se agrega también factores tales como la resistencia peronista, el crecimiento del sindicalismo combativo, los

incipientes grupos guerrilleros y las luchas estudiantiles. Acorde con este alto grado de movilización popular, la cultura y el arte no quedaron por fuera: a fines del 60 se comienzan a observar mecanismos de articulación entre la lucha política y la lucha cultural, en muchos casos cercanos al peronismo y a la izquierda en sus variantes. Entre ellos, las experiencias plásticas de "Tucumán Arde", el "Grupo Teatral Popular Octubre" de Norman Briski –con una propuesta de teatro participativo y asambleario como herramienta política– y los talleres musicales de Miguel Ángel Estrella, el Cine de la Base del cineasta y militante político Raymundo Gleizer y el Grupo Cine Liberación de Fernando Solanas.

Cult.
+

En marzo de 1973, el Frente Justicialista de Liberación (FREJULI) –con mayoría peronista– lleva adelante la candidatura de Héctor Cámpora, quien gana las elecciones y asume el gobierno, para renunciar a los pocos meses y dar lugar a una nueva convocatoria a elecciones en las que ganará la fórmula Perón-Perón. La gestión gubernamental va a estar signada entonces por la puja entre diferentes grupos y enfrentamientos entre la izquierda peronista y la derecha. Con la muerte de Perón el primero de julio de 1974, se agudiza el conflicto entre el gobierno y los sectores más radicalizados del movimiento peronista. En el período que va de 1973 a 1976, con la mediación del Estado, hay un acuerdo entre los sindicatos y los empresarios que, sin embargo, no puede evitar una crisis económica a fines de 1975 y principios de 1976. Una devaluación del peso, el aumento de combustibles, de tarifas eléctricas y otros servicios, sumados al desabastecimiento provocado por el boicot empresarial generan las condiciones para ir preanunciando un nuevo golpe militar.

En Argentina es el 24 de marzo de 1976 la fecha de inicio de la dictadura más sangrienta que sufrió este país. Luego de poco más de tres años de gobierno democrático (1973-1976) y con un alto grado de organización popular, la Junta Militar –aliada a los grupos económicos más concentrados del capital financiero internacional– comienza un proceso de recomposición del esquema político, para lo cual recurren al avasallamiento a las instituciones democráticas, el cercenamiento de cualquier intento de manifestaciones opositoras y la persecución, el exilio, la tortura y la desaparición forzada de personas.

La política del régimen militar apuntó, como ya hemos señalado, a crear las condiciones para la aplicación de un determinado modelo económico que no hubiera sido posible sin el despliegue del aparato represivo. Recordemos que previo a 1976, es decir, desde los años

60, se venía desarrollando una amplia participación y organización de los sectores populares en organizaciones políticas, guerrilleras, estudiantiles, gremiales, etc.

(...) las motivaciones básicas que sustentaron el régimen militar de 1976 revelan la persistencia de un objetivo fundamental, refundar estructuralmente la sociedad argentina tanto en términos económico-sociales como políticos, consolidando un nuevo proyecto dominante.¹⁷

En relación con lo anterior, un segundo aspecto no menos importante es que la represión quebró la solidaridad entre amplios sectores sociales, inaugurando un panorama basado en la individualidad y la desconfianza hacia los otros. Como señala O'Donnell, el terrorismo de Estado se instaló en lo más íntimo, en lo más micro de la sociedad: la familia, la iglesia, las escuelas, la universidad y los clubes, todos fueron lugares en los que «no se habló del tema». La lógica de la supervivencia y del miedo se implantó eficazmente en el conjunto de la sociedad argentina.¹⁸

Como contraparte, los grandes grupos económicos fueron los principales favorecidos por el proceso de concentración de capitales y el poder que comenzaron a detentar, proceso que más tarde se consolidaría a partir de la experiencia neoliberal de los 90.

En cuanto a los militares, apenas se apropiaron del poder comenzaron un sistemático cercenamiento a las libertades públicas e individuales. Se decretó el estado de sitio, se prohibieron las actividades políticas, gremiales y el derecho a huelga, se intervinieron universidades, escuelas y hasta centros de salud con el fin de desmovilizar socialmente e impedir cualquier intento de resistencia al régimen. Con este objetivo se cerró la Confederación General del Trabajo (CGT), la Confederación General Empresaria (CGE); asimismo, la persecución y encarcelamiento de la dirigencia sindical provocó la eliminación de las negociaciones colectivas y, por ende, una acentuada caída y dispersión del salario. Esta dinámica de profundizar el proceso de redistribución del ingreso para favorecer a los grupos más concentrados y el disciplinamiento de la sociedad se lograron

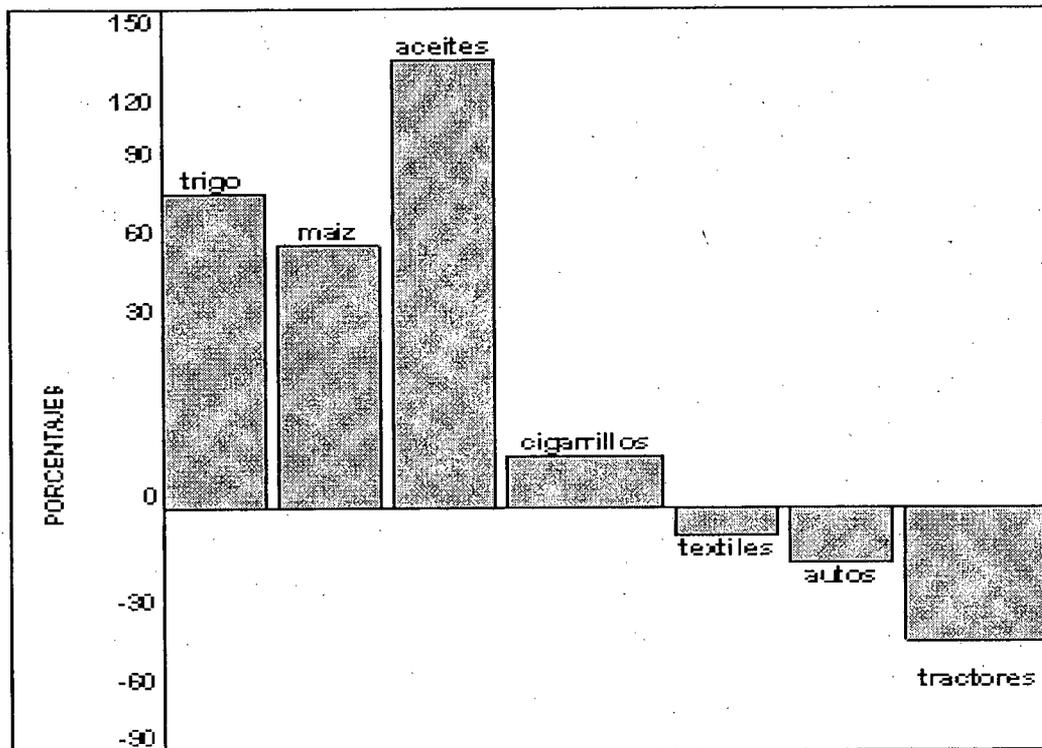
¹⁷ D. Aspiazu, E. Basulado y M. Khavisse. *El nuevo poder económico en la Argentina de los años 80*. Legasa. Buenos Aires. 1986.

¹⁸ G. O'Donnell. "Microescenas de la privatización de lo público" en revista *Nariz del Diablo*. N° 17. Quito. 1992.

reduciendo los gastos en educación y salud e incrementando el presupuesto militar y de seguridad.

En el plano económico, la aplicación de un modelo liberal a ultranza significó el cuestionamiento al rol intervencionista del Estado y el predominio del papel del mercado, contraponiéndose al modelo sustentado en la etapa anterior. Esto supuso la apertura indiscriminada a la importación con el consiguiente cierre de fuentes laborales y de amplios sectores de la industria nacional que vieron afectada su producción por la apertura indiscriminada de la importación (ver cuadro N° 2). Para esto se redujeron los aranceles a los bienes importados, se subvaluó el dólar y se modificaron las tasas de interés privilegiando la especulación financiera por sobre la inversión en la producción. En esta etapa aumenta drásticamente la deuda externa, que pasó de 13.000 millones de dólares en 1976 a 46.000 millones en 1983.

Gráfico N° 1: Producción de algunas ramas 1976-1983



Fuente: Estadísticas de Argentina 1913-1990. Cuadernos de la UADE 4. Buenos Aires. UADE

Cultura

→

La sucesión de gobiernos militares trajo como consecuencia la implantación de políticas culturales que implicaron, obviamente, la censura y prohibición de las expresiones opositoras, el abandono de la cultura y las artes consideradas populares y el ocultamiento y represión de aquellas manifestaciones alternativas, marginales o simplemente “desestabilizadoras”, consolidando así el establecimiento de regímenes de terror. Se elaboraron “listas negras” de artistas e intelectuales prohibidos en la prensa, la radio, el cine y la televisión. Importantes figuras de la música folklórica y el rock nacional fueron censuradas de los medios; del mismo modo se retiraron libros de circulación de aquellos autores considerados “subversivos” y se limitó la producción cinematográfica creando férreos controles de censura. Fue fundamental para llevar a cabo este proceso –panorama similar a lo sucedido en Chile y en Brasil– el control de los medios de comunicación y la manipulación informativa que condicionaron voces opositoras e hicieron más creíble y verosímil el discurso oficial.

Recién en 1982, luego del descrédito ocasionado por la derrota en la guerra de las islas Malvinas y fundamentalmente por el recrudecimiento de la resistencia de la oposición encabezada por los organismos de derechos humanos, los partidos políticos, la CGT y otras organizaciones sociales se comenzará un proceso por el cual los militares comienzan a abandonar el poder.

La experiencia socialista de la Unidad Popular

En la década del 60 se formalizaron dos partidos que expresaron el campo político chileno: la derecha expresada en el Partido Nacional y el centro a través del Partido Demócrata Cristiano. En la izquierda, los dos principales partidos formaron una alianza junto a grupos centristas.¹⁹

En 1964, un demócrata cristiano, Eduardo Frei, aplicó un modelo económico de modernización y un proceso político democratizador que incluyó a tanto sectores sociales urbanos marginados hasta ese momento como a los campesinos. Bajo su gobierno se

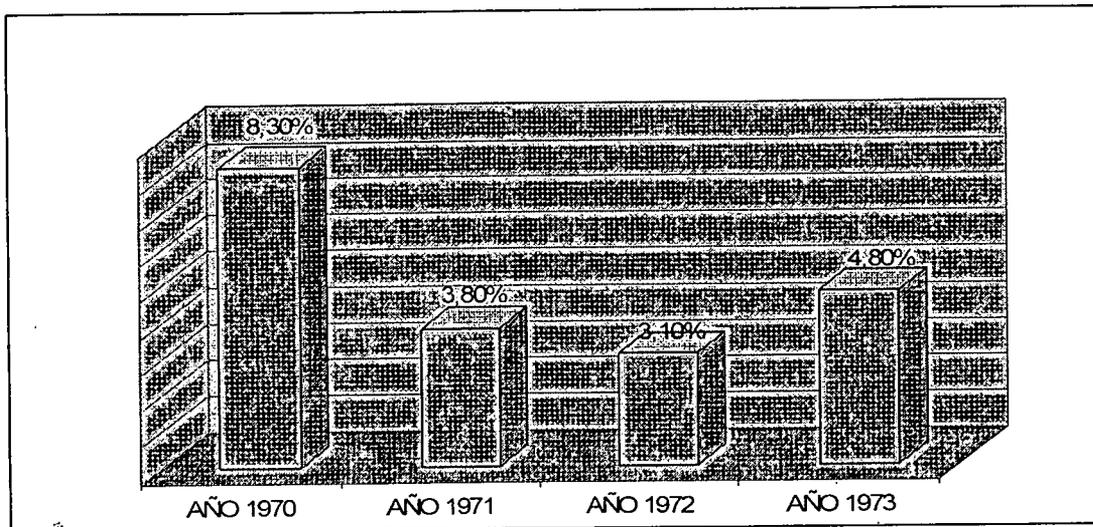
nacionaliza parcialmente el cobre y se promulga una reforma agraria. Se van conformando de esta manera grupos sociales que en el futuro serán la base de la Unidad Popular (UP).

En septiembre de 1970, y al frente de la UP compuesta por el Partido Comunista (PC), el Partido Socialista (PS), el Partido Radical (PR), el Movimiento de Acción Popular Unitario (MAPU), (MAPU OC), la Izquierda Cristiana (IC) y otros grupos menores, es elegido presidente Salvador Allende, con el 36,3% de los votos, requiriendo el pronunciamiento del Congreso. Esta experiencia de instaurar un modelo socialista por medio de elecciones democráticas se conoció como la «vía chilena al socialismo», que se sintetizaba en la construcción de un Estado que, dentro de los márgenes legales y constitucionales y respetando los procesos democráticos, pudiera llevar adelante un modelo basado en los principios del socialismo. Allende asume en noviembre del mismo año, en un contexto de movilización popular; implementa así políticas tendientes a instaurar y profundizar el modelo económico de transición al socialismo. La nacionalización de los principales recursos naturales del país es una de las primeras medidas económicas que toma el gobierno de la Unidad Popular. De esta forma, el cobre, hierro y carbón pasan a manos estatales. Con apoyo del sistema parlamentario, se estatizan también el sistema financiero, la banca y los seguros.

Con las medidas mencionadas se obtuvo un incremento en la producción, se generó un aumento del consumo y el desempleo se redujo en el primer año del 8,3% al 3,8%, tendencia que continuó en los dos años siguientes pero que, sin embargo, comenzó a decrecer en 1973, cuando se hizo evidente el boicot de los grupos económicos y la intervención de los Estados Unidos para ir creando las condiciones para el golpe.

¹⁹ Para ampliar véase M. Garretón "Movilización popular bajo el régimen de Pinochet" en S. Eckstein (comp.) *Poder y protesta social. Movimientos sociales latinoamericano*. México. Siglo XXI. 2001. p. 296.

Gráfico N° 2: Tasa de desempleo Chile 1970 - 1973



Fuente: Rudiger Dornbusch y Sebastián Edwards (Comps.), *La macroeconomía del populismo en la América Latina*. FCE. México. 1992. p. 229.

Las medidas introducidas por Allende para pasar de un modelo capitalista de desarrollo hacia un modelo socialista fueron marcando contradicciones y confrontaciones cada vez más agudas y violentas entre, las clases media y alta por un lado y los sectores populares que apoyaban a Allende, por otro.

Ahora bien, en el plano cultural la discusión giraba en torno a lo que significaba dicha experiencia, cuál debería ser el rol que los intelectuales y artistas tuvieron en este proceso inédito a escala mundial y cómo acompañar la construcción del socialismo en Chile. Por tal motivo fueron multiplicándose experiencias artísticas de las más variadas, como las Brigadas Muralistas y el llamado Tren Popular de la Cultura, que consistió en una iniciativa de difusión itinerante a lo largo del país con actividades de danza, musicales, plásticas y teatrales. Desde el gobierno se acompañaron estas prácticas, llevándose a cabo una política cultural basada en la promoción de actividades con relación a las necesidades propias de cada grupo social y la organización autogestionaria de actividades artísticas y culturales.

El alineamiento de Chile con Cuba, el apoyo y la organización de amplios sectores sociales y el avance del socialismo en Chile, en un marco regional signado por el auge de

Cultura
→

los grupos guerrilleros y la movilización popular, fueron fundamentales para entender la preocupación del gobierno estadounidense, que comenzaría con las tareas de debilitamiento y bloqueo económico con el fin de revertir este proceso. En febrero de 1971 comienzan las primeras acciones desestabilizadoras contra el gobierno que apenas había asumido cuatro meses atrás y que consistieron en un boicot dirigido a la empresa de aeronavegación estatal Lan Chile, al dificultarle la provisión de piezas esenciales para el normal funcionamiento de la aerolínea comercial, a pesar del reconocimiento internacional, la solvencia y seguridad que la misma tenía como compañía de aeronavegación.

A pesar que en las elecciones parlamentarias de marzo de 1973 Allende recibe el 44% de los votos frente a los sectores medios y los demócratas cristianos aliados a la derecha, el gobierno comienza a quedar aislado; asimismo continuaron las operaciones de desgaste sobre el gobierno, en los que cumplió un rol fundamental Estados Unidos a través de la CIA, hasta llegar a la huelga general de camioneros en 1972 que, con el apoyo de las clases medias urbanas, deja al gobierno debilitado para que meses después los militares, al mando del general Augusto Pinochet, bombardeen con aviones y tanques el Palacio de la Moneda e interrumpan el proceso constitucional. El 11 de septiembre de 1973 culmina el proceso comenzado años atrás, encarnado en el proyecto democrático y revolucionario de la Unidad Popular. A diferencia de otros gobiernos latinoamericanos, más acostumbrados a la intermitencia de gobiernos constitucionales y dictaduras militares, por primera vez en la historia chilena, un gobierno democrático es derrocado por un golpe militar.

Chile comienza así a transitar uno de los períodos más sombríos de su historia, al ser derrocado el presidente socialista Salvador Allende, elegido democráticamente tres años atrás. Lo sucede el general golpista Augusto Pinochet quien gobernará Chile desde 1973 hasta 1990 y será el encargado de llevar adelante el régimen fascista caracterizado, entre otras atrocidades, por las caravanas de la muerte, el exilio y represión de miles de personas, el establecimiento por largos años del estado de sitio, la censura a la cultura y el arte, la desaparición forzada de personas, el tristemente célebre Estadio Nacional de Santiago convertido en una gigantesca cárcel, el confinamiento de opositores a regiones inhóspitas del país, la tortura y el asesinato de opositores.

1973 es además el año que da comienzo a la aplicación de un modelo económico neoliberal, cuyas consecuencias se expandirán más allá de la dictadura y afectarán el

funcionamiento de las posteriores etapas democráticas, dificultando los esfuerzos de reorganizar el frente popular que había gobernado y propuesto “la vía chilena al socialismo”. El plan llevado adelante por la dictadura tuvo tres pilares básicos que consistieron en el crecimiento del producto, la estabilidad de los mercados y el despegue de una política exportadora. Lo cierto es que, en relación con el crecimiento del producto, se observó un fuerte proceso de desindustrialización con una tendencia a una participación creciente del sector financiero. En cuanto a la estabilidad de los mercados y la política económica, se logró frenar la inflación y acomodar algunas variables como la variación en los precios al consumidor, tarifas, etc., pero a costa del recorte de los derechos laborales básicos. En cuanto al auge exportador, si bien existieron áreas que se dinamizaron, en una primera fase primó una política aperturista, disparándose las importaciones y, en una segunda fase, el incremento de las exportaciones se llevó a cabo fundamentalmente en el sector primario.²⁰

El supuesto “milagro” económico chileno tuvo tal aceptación en la sociedad que, a pesar de la caída del régimen pinochetista en 1990, las bases programáticas fundamentales de la economía continuaron siendo las mismas e incluso fueron profundizadas por el gobierno de la Concertación de Aylwin y los gobiernos posteriores.²¹ Puesto como uno de los ejemplos de la eficacia del paradigma neoliberal en la economía, recordemos que el caso chileno fue uno de los primeros en adoptar estas políticas emanadas desde los centros del poder, el FMI y fundamentalmente el Banco Mundial, políticas que implicaban severos programas de ajuste estatal y estructural.

Algunos datos refutan esta tesis del milagro chileno. Más allá de cierta reducción coyuntural, los resultados en el periodo 1970-2000 muestran un crecimiento estructural de la pobreza, aspecto que se corrobora si observamos el cuadro N° 4. En relación con la brecha entre los sectores más pobres y el 20% de los sectores más ricos, mientras el consumo de los sectores más pobres va decreciendo con el correr de los años, va

²⁰ Empleo generado por las exportaciones: Chile 1973-1979 en *Serie de Estudios Económicos. Documentos de Investigación*. N°7. 1981.

²¹ En un reportaje concedido al diario de España *El País*, el 24 de marzo de 1991, el ministro de Hacienda del gobierno de la Concertación Democrática, Foxley manifestaba que «no tengo interés ni ningún complejo en reconocer que gran parte de esas tareas en la política económica de la dictadura era necesaria para lo que estamos haciendo hoy en día.» X. Arrizabal Montoso.

aumentando la participación en el consumo de los más beneficiados por el modelo neoliberal.

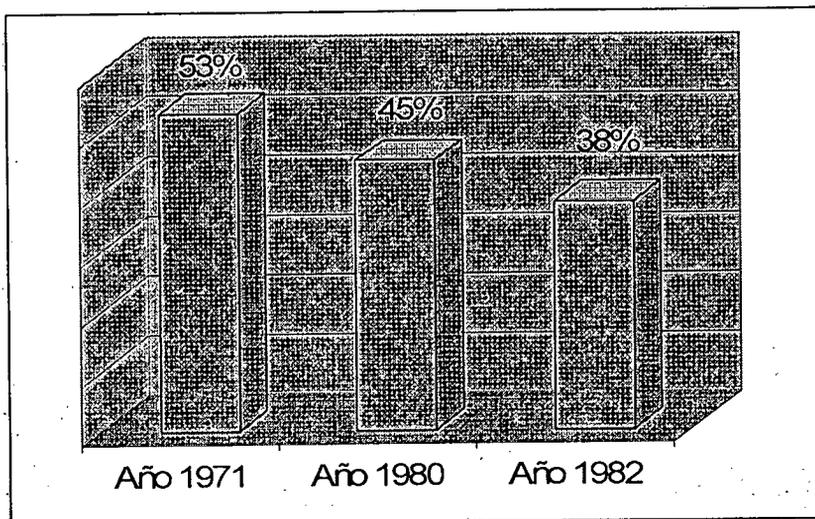
Cuadro N° 2: Porcentaje de hogares pobres y de población por debajo de línea de pobreza. Chile 1970 - 2000

AÑOS	% HOGARES POBRES	% POBLACIÓN POR DEBAJO LINEA DE POBREZA
1970	17	20
1990	34.5	40.1
2000	20	25

Fuente: CEPAL 2001

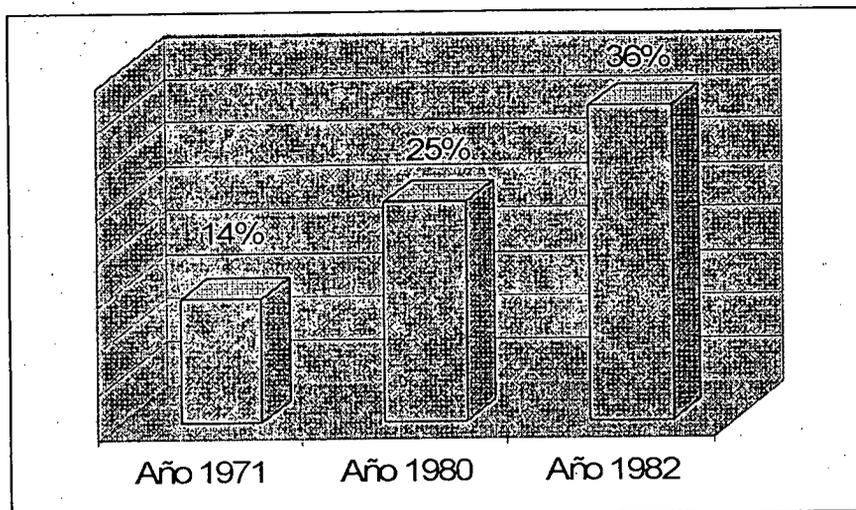
A partir de lo expuesto anteriormente, es posible situar que la dictadura aplicó un proceso de reestructuración capitalista basado en el rol hegemónico de la desregulación estatal, en beneficio de los mercados y acentuando la dependencia de la economía chilena del exterior. Este proceso de transnacionalización que conlleva concentración y centralización del capital acentuó un carácter que históricamente tuvo la economía chilena, es decir, su carácter oligopólico. Este proceso de concentración, que repercutió en la demanda laboral, se operó principalmente desde la instauración de la dictadura y favoreció a la banca privada, financieras, compañías de seguros, mutuales de salud, compañías importadoras, administradoras de fondos previsionales y los medios de comunicación, entre los más importantes.

Gráfico N° 3: **Porcentaje de asalariados en la Población económicamente Activa. Chile 1971 - 1982**



Fuente: M. Garretón. *op. cit.* p. 307.

Gráfico N° 4: **Porcentaje de desempleados y subempleados. Chile 1971 - 1982**



Fuente: M. Garretón. *op. cit.* p. 307.

Mientras en el plano económico se promovía una reestructuración económica de libre mercado –para la cual se quitaban beneficios a los sectores populares– la represión se desataba sobre el campo popular. Eliminados los canales de participación política, uno de los actores sociales que pudo sortear el aparato represivo y denunció las violaciones a los derechos humanos fue la Iglesia Católica, a través del accionar de las comunidades eclesiales de base fundamentalmente en las “callampas”²². Como respuesta al gobierno militar, la resistencia fue gestándose poco a poco; con la base de organizaciones preexistentes y la organización de nuevas, trabajadores, campesinos, estudiantes, mujeres, poblaciones, exilados, grupos eclesiales de base y artistas e intelectuales fueron voces privilegiadas a la hora de atenuar y frenar las aberrantes prácticas del aparato represivo militar. La oposición civil al régimen se expresó mediante actividades clandestinas de los partidos, las organizaciones sociales y las comunidades de la Iglesia Católica.

Recién en mayo de 1983 la oposición empieza a ser más masiva y las protestas hasta ese momento circunscriptas a hechos puntuales, ahora comienzan a tener características nacionales. Si al principio el golpe contó con el apoyo de las clases medias, con el tiempo éstas también sufrieron los efectos de la implementación del plan de ajuste, razón por la cual comenzaron a participar de las manifestaciones y expresiones de protesta. En un comienzo, la oposición al régimen se dio por preocupaciones específicas y fue llevada adelante por grupos sociales reducidos; las demandas se centraron en las necesidades de subsistencia, para lo cual surgieron los comedores populares, las bolsas de trabajo y las organizaciones de vivienda y de tierras.

En el plano laboral, y prohibida la actividad sindical, la lucha se orientó a reivindicaciones referidas a mejores condiciones de trabajo, mientras que los estudiantes comenzaron a militar en actividades culturales. Durante los primeros años del régimen todas estas fueron acciones aisladas de corta duración y centradas más que nada en la reorganización de los lazos sociales, desarticulados luego del golpe militar.

Todo esto fue emergiendo hasta culminar en la primera huelga nacional en Santiago de Chile en mayo de 1983, huelga convocada por la Confederación de Trabajadores del Cobre (CTC) y punto de partida para una sucesión de movilizaciones en otras ciudades. A fines de

²² La “callampa” es la denominación dada a los asentamientos irregulares que se formaron en los alrededores de Santiago de Chile en la segunda mitad del siglo XX.

1985, y ante el deterioro en el que entraba el régimen militar, se comenzó la reorganización de los partidos políticos en lo que fue la alianza democrática y que incluyó a los demócratas cristianos, el Partido Socialista y otros grupos. Otro agrupamiento más radicalizado fue el Movimiento Popular Democrático, conformado por el Partido Comunista y el Movimiento de Izquierda Revolucionario (MIR), que si bien no participaron en la alianza, apoyaron la reunión. El descontento siguió en aumento en las clases trabajadoras, las poblaciones y los estudiantes, quienes se organizaron en federaciones hasta que en 1985, 22 de las 24 federaciones universitarias estaban encabezadas por dirigentes de la oposición. Otros grupos opositores destacados fueron los gremios profesionales nucleados en la Federación de Asociaciones Profesionales y el movimiento denominado "Mujeres por la Vida", que en diciembre de 1983 llevó adelante una lucha activa contra el régimen y que congregaba a mujeres de diferentes clases socioeconómicas.

Mientras que las poblaciones comenzaban a expresarse con más violencia al régimen, la acción colectiva se amplió a sectores estudiantiles, sindicatos y se hicieron más frecuentes las acciones guerrilleras del Frente Patriótico Manuel Rodríguez y las acciones armadas del MIR. En relación con esto, cumplieron un papel fundamental las poblaciones en Santiago de Chile, entre las que se destacan La Victoria y La Legua como las más relevantes en la lucha contra la dictadura. Si bien las demandas se centraban en cuestiones específicas, como la tierra y la vivienda –al punto tal que en 1986 se conforma el Congreso Unitario de Pobladores Urbanos–, lo cierto es que la radicalización de sus protestas llevó a estas poblaciones al primer plano en la oposición al gobierno militar.²³

En cuanto al plano cultura, es en la década de los años 80 que comenzaron a surgir en circuitos como universidades y sindicatos los primeros fermentos de una propuesta contracultural a la oficial, dando lugar a la reconstitución de organizaciones más participativas de la sociedad civil, centradas éstas en la búsqueda de nuevos territorios de experimentación y prácticas solidarias. Emerge así un nuevo panorama muy ligado a la protesta social, pero; a la vez, vinculado a la propuesta política de democratización cultural. Lentamente comienzan a aparecer en los sectores populares, grupos y colectivos en los que la cultura pasa a ser uno de los núcleos de la organización popular, proliferando los talleres

²³ M. Garretón, *op. cit.* p. 304.

literarios, las casas culturales, los grupos autogestionarios de teatro, de música y de poesía tanto en poblaciones y sindicatos, como en barrios y universidades. Esta nueva coyuntura fue dejando atrás los años de la dictadura, que se habían caracterizado por el exilio, la censura y la persecución a artistas y trabajadores de la cultura y provoca, por tanto, una reconfiguración del campo cultural.

La Constitución de 1980, sancionada en plena dictadura, consistió en sentar las bases para condicionar el futuro desarrollo democrático. Con la instalación de un poder militar que recortaba las atribuciones de las instituciones democráticas, la posibilidad de seguir contando con espacios autoritarios, legisladores militares y mayor representación de grupos minoritarios repercutieron en forma directa en las posibilidades futuras de los gobiernos, instalando así la idea del consenso y la limitación frente a la participación.²⁴

EL RETORNO DE LOS PROCESOS CONSTITUCIONALES. CONDICIONAMIENTO Y FRAGILIDAD EN LAS TRANSICIONES DEMOCRÁTICAS EN BRASIL, CHILE Y ARGENTINA

En los primeros comicios libres tras el derrumbe del gobierno militar, el candidato de la Unión Cívica Radical (UCR) Raúl Alfonsín obtuvo una contundente victoria ante la fórmula justicialista en octubre de 1983. En diciembre de ese mismo año, el electo presidente asumió y, en correlato con el restablecimiento de las instituciones democráticas, comenzó un período de restablecimiento de las libertades públicas, el respeto a los derechos humanos y la democratización de las instituciones, sindicatos y partidos políticos.

Con el restablecimiento de las ya mencionadas instituciones democráticas se llevó adelante una cantidad de medidas tendientes a juzgar a los responsables del genocidio llevado adelante por la dictadura militar. Por ejemplo, la derogación de la autoamnistía

²⁴ Para entender mejor los condicionamientos impuestos por la dictadura para el futuro, resulta interesante el trabajo de C. Ruiz. "Democracia, consenso y memoria: una reflexión sobre la experiencia chilena" en N. Richard (ed.) *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago. Ed. Cuarto Propio. 2000.

dictada por el gobierno anterior y la conformación de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de las Personas (CONADEP), creada con el objetivo de sistematizar las denuncias acerca de las violaciones a los derechos humanos. La CONADEP recibió las denuncias y las evidencias de miles de personas detenidas-desaparecidas, centros clandestinos de detención, organización de los grupos de tareas, etc., y entregó esa información al entonces presidente Alfonsín el 20 de Septiembre de 1984. La Comisión no determinó responsabilidades sino que se encargó de documentar la cronología de los eventos y relevó miles de casos de desaparición, tortura y ejecuciones. Cada caso era documentado en un archivo numerado: se compilaron más de 50.000 páginas de documentación y un resumen de los mismos fue publicado en un reporte oficial en el año 1984.²⁵ A consecuencia de esto, la reacción militar se expresó en varias sublevaciones en Campo de Mayo, Semana Santa y Monte Caseros. La respuesta del gobierno para contener a los militares fue dictar las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, con el fin de frenar los juicios a los militares implicados en la violación a los derechos humanos.

En el plano económico, una enorme deuda externa contraída por los militares sumado a las presiones de FMI y la oposición sindical —expresada en más de trece paros generales— condicionaron los intentos de aplicar un modelo que reactivara la economía y controlara el proceso inflacionario.

A pesar de contar con un amplio respaldo popular no sólo de su partido, la Unión Cívica Radical (UCR) sino incluso de los principales partidos de la oposición, el gobierno en sus inicios lleva adelante una política tibia en el tema de la deuda externa, los salarios y la recuperación de la producción y la industria nacional. Al no modificar la matriz económica heredada de la dictadura militar, el accionar de los grupos económicos más concentrados fue provocando un cambio en la gestión gubernamental, que de a poco endurecerá la política monetaria, aumentando las tarifas públicas, disminuyendo el gasto público y comenzando así un proceso inflacionario. La herencia de la dictadura militar, por tanto, condicionó desde ya a la economía. Desde un primer momento, con la presión del sindicalismo que formulaba reclamos salariales y más de trece huelgas, sumado a las presiones del FMI y el Banco Mundial, se provocaron procesos inflacionarios que

²⁵ CONADEP. *Nunca Más*. Buenos Aires: EUDEBA. 1984.

derivaron en la aplicación del Plan Austral y el Plan Primavera. Básicamente ambos consistieron en el congelamiento de precios, tarifas y salarios y control del tipo de cambio y tasas de interés. Esto, sumado a la incapacidad para enfrentar la presión de los grupos concentrados del capital, derivó en una crisis económica manifestada en una espiral hiperinflacionaria. A mediados de 1989, la hiperinflación y los saqueos a los supermercados, sumados a un creciente descontento social, llevaron a un clima de malestar y estallidos sociales que terminaron en un adelantamiento en la entrega del mandato.

Durante el gobierno de Alfonsín, en el campo cultural surgieron programas que intentaron impulsar la cultura en los barrios y espacios públicos bajo el programa de democratización de la cultura. Proceso que, destinado a posibilitar la pluralidad de manifestaciones culturales, contrastaba claramente con la gestión represiva de la administración anterior. Este plan impulsado por el radicalismo concebía la cultura como un derecho social y estimulaba y apoyaba el inicio de iniciativas culturales "populares".

Cult.
|
d

En diciembre de 1984 el Plan Nacional de Cultura definía a la cultura como uno de los derechos humanos y entendía a la misma como «los modos de vida de las personas, sus maneras de ser, los instrumentos que fabrica, los conocimientos que conquista, los símbolos con que se expresa, las pautas de conducta y los valores que la orienta».²⁶ El Plan comprendió entonces a la política cultural como un programa que distribuía y popularizaba el arte y difundía y trataba de masificar las formas de la "alta cultura". Sin embargo, lo cuestionable fue que la difusión de justamente las manifestaciones de la alta cultura contrastaban con lo que realmente era lo popular. Si bien el plan estaba dirigido a sectores carenciados y marginados del país, el problema se centraba fundamentalmente en no distinguir qué era lo popular y qué era lo masivo como propio de las industrias culturales internacionales. Por otra parte, el plan privilegiaba la gestión gubernamental por sobre los intereses de los receptores a los que iba dirigido.

Este plan de democratización de la cultura necesitaba como principales agentes a las instituciones estatales y apuntaba al acceso igualitario de los individuos y grupos en el acceso a los bienes culturales. Así, la transición democrática se expresó en la consabida «democratización de la cultura» que implicó una política basada en una supuesta

²⁶ O. Landi (comp.) *Medios, transformación y cultura política*. Buenos Aires: Legasa. 1989, p. 156.

masificación del consumo de los bienes culturales y no de los mecanismos de producción y circulación, quedando de manifiesto los límites de dicho plan debido a la consecuencia de la reforma estatal implementada años antes. Concretamente, esto se evidenció en el escaso presupuesto para políticas sociales implementadas desde el Estado, orientando la política cultural hacia el devenir de las leyes del mercado potenciado a partir del cambio de gobierno en 1989.

LOS 90 Y LA APLICACIÓN DEL MODELO NEOLIBERAL

En Brasil, a partir del año 1984 comenzó una sucesión de manifestaciones a nivel nacional para lograr que la elección presidencial fuese en forma directa. Mientras tanto, la economía se orientaba al pago de la deuda externa, provocando reducciones de salario, crecimiento del desempleo y aumento de la recesión, agigantándose de este modo el descontento social. Finalmente con elecciones directas, en diciembre de 1989 asume el candidato del "establishment", Fernando Collor de Mello del Partido de la Renovación Nacional (PRN); Collor de Mello aplica un programa económico que llevará al país a una fuerte etapa recesiva en un mandato bajo permanentes denuncias de corrupción. La presión social es tal que obliga a que la Cámara de Diputados entable un proceso contra Collor de Mello por corrupción, haciendo que éste renuncie en diciembre de 1992.

A fines de 1994 las elecciones presidenciales dieron la victoria a Fernando Henrique Cardoso del Partido de la Social Democracia Brasileña (PSDB), quien asumió sus funciones el 1 de enero de 1995. En sus comienzos, y aplicando un programa austero, logró frenar la inflación pero la continuación del proceso privatizador tuvo como respuesta una amplia movilización popular y el rechazo de los sindicatos. A pesar de esto, en 1998 Cardoso fue reelecto en la primera vuelta con cerca del 54% de los sufragios contra menos del 32% de Luis Inacio Lula da Silva, dirigente sindical del Partido de los Trabajadores (PT). En lo esencial, este segundo mandato siguió los lineamientos de la anterior gestión, es decir, privilegiando el ajuste económico, las negociaciones con el FMI, acentuándose así los bolsones de pobreza y el aumento del desempleo. En 1990 el 30% de la población

urbana era pobre y el 10% indigente, tasas que ascendían al 62% y al 35% respectivamente en las zonas rurales; en el mismo año el 33% de los hogares pobres no tenía agua potable, la educación formal era baja, con un 19% de analfabetos y la tasa de mortalidad infantil era de 58 por 1000 nacidos vivos en 1991, con, asimismo, un 13% de niños desnutridos.

En relación con la distribución del ingreso, es posible encontrar diferencias abismales entre los estratos bajos y los estratos altos, datos que se agravan si se consideran las desigualdades regionales: en el nordeste de Brasil la pobreza, la desnutrición, el analfabetismo y la mortalidad infantil superaban el promedio nacional.²⁷

En el caso de Argentina, la década que se inauguró con la llegada a la presidencia de Carlos Menem en mayo de 1989 dio comienzo a un período que se caracterizó por la consolidación del ajuste que dos décadas antes había introducido la dictadura militar, etapa que podemos ubicar entre los años 1976-1989. Menem fue electo presidente con el 47% de los votos, asumiendo antes de tiempo debido a la ya mencionada crisis provocada por la hiperinflación y el desabastecimiento que afectó al país durante la gestión del anterior presidente Alfonsín.

En el plano político y económico el gobierno se alineó decisivamente con los Estados Unidos, adoptó los principios del Consenso de Washington, profundizó la ley de reforma del Estado y privatizó sectores claves como comunicaciones, Aerolíneas Argentinas, los ferrocarriles, el petróleo y el gas. Además de la privatización de empresas públicas, se aplicaron severos recortes en servicios sociales como la salud y la educación. La desindustrialización en amplios sectores de la economía y el quiebre de las economías regionales provocaron la precarización del trabajo, el aumento en los índices de desempleo y un descenso en la calidad de vida que afectó a amplios sectores sociales.

En un primer momento estas medidas lograron una estabilidad económica sin inflación significativa, aunque esto fue solo aparente, ya que ésta finalmente se manifestó en la disminución de la competitividad basada en el tipo de cambio y un crecimiento del desempleo. Para las políticas neoliberales, uno de los agravantes de las crisis en las últimas décadas había sido el rol predominante del Estado, por lo cual la necesaria reducción del mismo debía acabar con el Estado benefactor o intervencionista que había caracterizado

²⁷ CEPAL. *Serie Políticas sociales N°64*. Buenos Aires. 1993.

gran parte de la historia moderna de los países latinoamericanos. Como consecuencia, se puso en funcionamiento la disminución de la intervención estatal en la economía, la regulación exclusiva de la misma por parte del mercado y la apertura indiscriminada de las importaciones. Se consolida de este modo el proceso iniciado en 1976 con el golpe militar, al favorecer la penetración del capital trasnacional, la conformación de grandes grupos económicos –vinculados en algunos casos con ese capital– y favoreciendo la especulación financiera, la desinversión de capitales nacionales y la desindustrialización y el desempleo.²⁸

Para una segunda presidencia de Menem fue necesaria la reforma de la Constitución Nacional, aprobada por una Convención en 1994, que permitió la reelección de Menem al año siguiente en la primera vuelta con el 49,6% de los votos. En este segundo período se mantuvieron los lineamientos principales de su primera etapa de gobierno, aunque los indicadores económicos comenzaron a ser negativos, observándose, por tanto, las consecuencias el plan de ajuste hecho durante los primeros años de su gobierno.

En cuanto al campo cultural en la etapa de la administración menemista, éste se vio sometido a las reglas del mercado que imperan bajo la lógica del modelo neoliberal. Administraciones de organismos públicos inestables, bajos presupuestos, planes de racionalización y privatizaciones fueron factores característicos de esta etapa.

Cult.

Finalmente en cuanto a lo acontecido en este período histórico en Chile, es menester destacar que en 1980 Pinochet logra la aprobación de una nueva Constitución a través de un plebiscito que fue cuestionado por diversos organismos internacionales. Asimismo, la crisis económica que se produce en 1982 genera altos niveles de cesantía y de crecimiento negativo, lo cual da origen en 1983 a una serie de protestas contra el gobierno y su modelo económico que se extenderían hasta el final de su mandato. La oposición se agrupa frente a esto y en febrero de 1988 todos los partidos políticos –excepto el Partido Comunista– acordaron votar contra Pinochet en lo que sería la Concertación de Partidos por el No. Finalmente, en el plebiscito de octubre de 1988 la oposición derrotó la opción militar con la victoria de la opción *No* con un 56% de los votos.

²⁸ G. Blutman. (comp.) *Investigaciones sobre Estado, Políticas y Administración Pública*. Buenos Aires. UBA. 1997. p. 18.

Luego de 17 años de dictadura, en lo que fueron las primeras elecciones democráticas en 1989 asumió Patricio Aylwin como primer presidente del período por una coalición de centro izquierda, ejercida por la Concertación que estaba liderada por el Partido Socialista y la Democracia Cristiana; de esta manera se da comienzo al período que se conoció como la transición democrática, etapa caracterizada por un gobierno limitado por leyes impuestas durante la dictadura que resultaron en la institucionalización del poder militar en el Congreso, la existencia de numerosos enclaves autoritarios y un modelo económico neoliberal consensuado por amplios sectores de la población. A Aylwin, posteriormente en 1994, lo sucedería como presidente, también por la Concertación, Eduardo Frei.

La pesada herencia dejada por la dictadura militar —expresada en que la mitad de la población siga aún reivindicando el régimen pinochetista—, los medios de comunicación conservadores y el poder que siguieron teniendo las Fuerzas Armadas condicionaron, entonces, a los años 90 tanto en el plano económico como en el político. Estos dos principales aspectos, economía neoliberal y persistencia del poder militar, confluyeron para que Chile ingresara en una etapa signada por un orden político totalmente diferente a la experiencia socialista, previa a 1973. Frente a la organización y masiva participación social que había caracterizado al gobierno de la Unidad Popular y la censura y el terror impuestos por la posterior dictadura, se intentó ahora disolver la posibilidad de choques y disputas antagónicas entre fuerzas opositoras. La expresión de esta “nueva” forma de hacer política es justamente lograr que todo se mantenga en los límites de la discusión “civilizada” y en la cual el disciplinamiento y la instalación de estos valores en la sociedad es fundamental.

El informe de la Comisión Nacional sobre la Verdad y Reconciliación de 1991 fue recibido con agrado por el gobierno de la Transición, ya que éste resultaba eficaz para condensar una nueva etapa en la vida política del país y continuar el “crecimiento económico” comenzada por los militares. La Comisión Rettig estaba formada por un ex ministro de Pinochet y no había representantes de los familiares de las víctimas directas. De esta forma, los crímenes cometidos bajo el régimen militar comenzaron a ser vistos como costos lamentables, para lo cual había que prepararse para otra etapa en la cual “se reconciliaran” el Estado con la sociedad.

Como señala Moulián:

(...) el duelo que propone la transición nace de la combinación de dos operaciones: la primera es la que marca el reconocimiento de una culpabilidad a través del informe Rettig y la segunda es el llamado a disolver esa culpabilidad en el abrazo solidario de la reconciliación entre víctimas y victimarios.²⁹

Esta coyuntura planteó entonces una ruptura política que, con el advenimiento de la transición política, provocó una reconfiguración de este escenario cultural, superándose los años de la dictadura que se habían caracterizado por exiliados, listas de censuras y persecuciones. En este contexto, este replanteamiento del escenario cultural significó que se comenzaron a generar nuevos espacios de libertad y de creación, se liberaron fondos públicos para la cultura y, asimismo, comenzaron a surgir los municipios como nuevos agentes de producción cultural, función que no habían tenido durante el período anterior.

Desde principios de la década del 90 los recursos para la actividad cultural dejaron de provenir del Estado central, siendo entonces los gobiernos locales –con apoyo del sector privado– los verdaderos promotores en materia cultural y artística. Los principales financistas de la actividad cultural en Chile son entonces los municipios, a tal punto que, mientras el Estado destina en su conjunto no más de 15 millones de dólares al año a la actividad cultural, las municipalidades en todo Chile destinan cerca de 100 millones de dólares al año para la producción, promoción y difusión de actividades culturales.³⁰

Esto último fue llevando a un creciente divorcio entre los colectivos culturales y el Estado, al que por ende vieron más desde un punto de vista instrumental –como una fuente de financiamiento, o apenas, como el generador de normativas, leyes de apoyo, etc.– pero no como un real promotor del desarrollo de la actividad cultural. En esta década los agentes culturales más representativos de la sociedad civil fueron los organismos regionales y

²⁹ T. Moulian “La liturgia de la reconciliación” en *Políticas y Estéticas de la Memoria*. N. Richard. Ed. Cuarto Propio. Chile. 2000.

³⁰ R. Trejo “El espacio audiovisual iberoamericano” en L. Cucurella y C. Lobeto (comp.) *Imágenes en movimiento. El espacio audiovisual en el Mercosur*. Quito. Abya-Yala. 2000. p.13.

Reconfig.
del
escen.
cult.

los 90

Agentes
cult.

locales y la propia capacidad de los colectivos culturales y artísticos.³¹ La significativa presencia que adquirieron la participación de sectores de la sociedad civil en el actual "campo cultural" es indicadora de la mayor demanda cultural, que se ve satisfecha por los medios masivos de comunicación, pero también por la participación de grupos que enfatizan un trabajo desde la perspectiva de lo local y enfocada a lo social.

³¹ R. Trejo. *Política chilena de la conservación del patrimonio cultural* (mimeo), 1998.

Capítulo 2. Cambios tecnológicos en el campo de la imagen y su influencia en la sociedad

DE LOS INTENTOS DE UN NUEVO ORDEN MUNDIAL DE LA COMUNICACIÓN Y LA INFORMACIÓN (NOMIC) A LA GLOBALIZACIÓN INFORMACIONAL.

En la década de los 70 en la UNESCO –bajo iniciativa del Movimiento de Países no Alineados– surgió una discusión a escala mundial en torno a la información y comunicación y la capacidad de intervención en la opinión pública de aquellos países con menos capacidad comunicacional. Desde los países del Tercer Mundo se propuso debatir ante los organismos internacionales todo lo referente a un “colonialismo informativo” que reafirmaba formas de dominación a escala mundial. Este intento de discutir un Nuevo Orden Mundial de la Información y la Comunicación (NOMIC) suponía equilibrar –o contrarrestar– el flujo informativo que los países desarrollados manejaban y que se expresaba en la calidad y cantidad de información.

En 1980 la Conferencia General de la UNESCO aprobó el Informe *Mc Bride* –llamado así por el presidente de la Comisión– en el cual se proponían una serie de puntos para poner fin a los desequilibrios entre países desarrollados y países dependientes, los cuales se centraron en las siguientes tres cuestiones:

- Flujo unidireccional de la información.
- Contenido de la información.
- Control de la información.

Asimismo, estas cuestiones se sintetizaron en seis propuestas principales:

1. terminar con los desequilibrios y desigualdades en la comunicación
 2. eliminar efectos negativos de monopolios y de la concentración excesiva
-

3. suprimir obstáculos que existieran para una libre circulación
4. resguardar la identidad cultural y los valores de cada nación y sociedad
5. reconocer el derecho a los intercambios internacionales de información
6. respetar los derechos de la ciudadanía y de grupos sociales y étnicos a acceder a las fuentes de información.

Sin embargo, la discusión no prosperó ya que Estados Unidos, Gran Bretaña y Japón se opusieron a algunos de los puntos; concretamente, al que se refería al libre flujo de la comunicación. Estos países sí coincidían y acordaban con expandir la comunicación en aquellos que lo necesitaran, pero el escollo principal era la regulación del flujo de la información y la autoridad que la llevara a cabo y se opusieron a que el Estado fuera el único capaz de intervenir en el sistema comunicacional por considerar que esto afectaría la libre circulación de información y, por lo tanto, sería un claro ejemplo de censura y de ataque a la libertad de prensa. Por otro lado, los ya señalados países sí coincidían en que el mercado y la propiedad privada de los medios de comunicación serían eficaces en esa materia. Este debate dejaba en claro la importancia que en la construcción y expansión del sistema capitalista mundial poseen los medios de comunicación e información como instrumentos de dominación simbólica e ideológica y, por lo tanto, como modeladores de hábitos y percepciones sociales.

Si en la década de los 70 la negativa a la intervención del Estado (en el ámbito comunicacional) fue el fiel reflejo que ya evidenciaba un orden internacional expresado en un colonialismo informativo, en los últimos años, la brecha digital entre países dominantes y dependientes se amplió con la aparición y masificación de la Nuevas Tecnologías de la Información y Comunicación (TICs) y el consiguiente proceso de globalización mundial.

En las sociedades postindustriales, en el plano de la audiovisual es posible considerar que estamos en el estadio que ciertos autores mencionan como hipermediatización, que «resultaría de la emergencia de los multimedia, los programas hipertextuales y la explosión provocada

por esa suerte de hipertexto planetario que es Internet»³². Esta saturación comunicacional constituye una de las características de la llamada globalización, por la cual la transmisión y circulación de imágenes como mensajes en sí mismos dan cuenta de un cambio en las percepciones en torno a las significaciones que se generan.

MEDIOS MASIVOS E IDENTIDADES NACIONALES. EL ROL DE LAS INDUSTRIAS CULTURALES.

En el siglo xx, la aparición de los medios masivos de comunicación (prensa de masas, radio, televisión) modificó los parámetros culturales y estéticos, influyendo decididamente en la formación de una nueva cultura urbana e incidiendo, asimismo, de manera decisiva en los procesos identitarios nacionales. La formación de la cultura de masas, entre 1930 y 1960 –y que cumplió un rol fundamental en la segunda mitad de este siglo– responde justamente a la importancia que la prensa, la televisión, la radio y el cine tuvieron en la constitución de sociedades modernas, al conjugar formas de racionalidad diferentes y, en muchos aspectos, hasta opuestas.³³

Posteriormente, en las décadas del 70 y 80, dos factores claramente diferenciados contribuyeron a la ampliación, expansión y desarrollo de la cultura audiovisual. En primer lugar, la introducción de equipos, producto de los planes neoliberales que permitieron una apertura económica y la consecuente importación de bienes a precios mucho más accesibles para la población. El otro aspecto es que, gracias al respaldo y apoyo de organizaciones y organismos gubernamentales europeos, se introdujo y se propagó la utilización del video y las radios y televisoras comunitarias y locales en instituciones y organismos sociales vinculados al desarrollo y la promoción social y educativa.

A partir de la segunda mitad del siglo xx es posible entonces verificar una creciente importancia económica, cultural y educativa de los medios audiovisuales, al punto que existe amplia coincidencia en el campo académico en afirmar que es imposible sostener

³² E. Verón. “Esquema para el análisis de la mediatización” en *Revista Diálogos de la Comunicación* N° 48. Octubre de 1997. Lima. p. 10.

estratégicamente una identidad cultural sin la producción de imágenes en movimiento.³⁴ Esto adquiere mayor relevancia cuando constatamos que en la coyuntura actual el lenguaje audiovisual es una experiencia socioestética fundamental, al actuar como generador de expectativas y actitudes en los sujetos, capaz incluso de socavar identidades, culturas y naciones.

En efecto, su carácter concreto, emocional, asociativo, sintético y holístico – que afecta más a la fantasía que a la racionalidad– está alterando a escala planetaria las pautas culturales de la sociedad globalizada, constituyéndose de manera importante en la base de las identidades sociales, políticas y culturales del siglo XXI.³⁵

La televisión, el cine y el video actúan como mediatizadores de los acontecimientos e instauran formas perceptivas que atraviesan fronteras y se instalan, en muchos casos, como acontecimientos “naturales” y verosímiles. Dentro de la innumerable cantidad de críticas hacia la televisión se destacan –dentro los más apocalípticos– quienes plantean los efectos corrosivos de la misma. Ésta inhibiría los procesos cognitivos e induciría a los sujetos a estados de somnolencia y de hipnosis que los desorientan, los separan de la vida “real”, estimulando comportamientos pasivos que favorecen a los regímenes autoritarios y a los poderes hegemónicos.³⁶

La imposición de un modelo económico globalizado debe necesariamente ir acompañado de una dimensión similar en el plano cultural, y en especial, en el audiovisual. La importación de los fast food o la denominada “mc-donalización” mundial son el reforzamiento en el plano externo de un modelo económico que, a través de los medios de comunicación, circula y se va imponiendo en la totalidad del planeta, acompañando –y aquí

³³ J. Martín Barbero. *op. cit.*

³⁴ J. Pérez Tornero. "Apuntes sobre el nuevo escenario mediático". IIº Maestría en *El Espacio audiovisual iberoamericano*. La Rábida. (mimeo). 1997.

³⁵ R. Trejo. *Mercados y Regulaciones de la Industria Audiovisual en el Espacio Iberoamericano*. Santiago. (mimeo). 1998. p. 64.

³⁶ A. Machado. "Videoesfera" en *Revista Diálogos de la Comunicación* N° 36. Noviembre de 1996. p.35.

el mayor riesgo mencionado— una modificación en las pautas y comportamientos que son sostenes básicos de las identidades de otros pueblos. Según señala Jesús Martín Barbero:

La megaoferta comunicacional de símbolos deriva en una desjerarquización de las informaciones que circulan en la sociedad y en la pérdida de interpretaciones socialmente compartidas sobre la realidad (...) la televisión resemantiza las nuevas funciones urbanas, proponiendo un cosmopolitismo virtual centrado en valores que remiten al consumo como fuente de identidad (...)³⁷

La utilización de los medios audiovisuales conlleva a una recomposición de la forma de organizar la vida en las sociedades. La multiplicidad, la fragmentación, la simultaneidad y la visualidad efímera son componentes que modifican sustancialmente las pautas culturales. Identidades múltiples y cambiantes de los diferentes grupos sociales son creadas, retroalimentadas y modificadas a partir del consumo audiovisual.

Los diseños, las modas, los programas de televisión que se copian hasta el hartazgo en las diferentes latitudes, el estilo publicitario, etc. forman parte de esta continua interrelación entre las prácticas y acciones sociales y los medios de comunicación audiovisual.

(...) la importancia estratégica de la industria cultural en el desarrollo endógeno se deriva de tres factores. Ante todo, el aporte de dicha industria al dinamismo general de una economía moderna; en segundo término, del carácter esencial, en una economía competitiva dentro de los mercados globalizados, del acceso eficiente a conocimientos e información; y en tercer lugar, de la contribución cada vez mayor que puede hacer la industria cultural a la estimulación o desestimulación de las culturas nacionales.³⁸

No es casual la importancia que la Unión Europea le asigna a la problemática audiovisual. El programa MEDIA, basado en el estímulo a la industria audiovisual, pasó de una asignación

³⁷ J. M. Barbero. "Globalización comunicacional y descentramiento cultural" en R. Bayardo y M. Lacarrieu (comps.) *Globalización e identidad cultural*. Ed. Ciccus. Buenos Aires. 1997. p. 222.

³⁸ CEPAL. División de Desarrollo Social. *La industria cultural en la dinámica del desarrollo y la modernidad: nuevas lecturas para América Latina y el Caribe*. Santiago de Chile. Junio de 1994. p. 17.

de 23,5 millones de euros para el período 1987-1990 a 200 millones para 1995-2000.³⁹ Por otra parte, y más allá de su evidente impacto en los campos de la creación artística, de la producción cultural y de las formas de conocimiento y acción social, todo análisis debe reconocer que el audiovisual se ha convertido en un importante polo industrial a nivel mundial. Tal es así que la producción de bienes y servicios de alto valor agregado genera puestos de trabajo de alta calificación y desarrolla también negocios en mercados altamente competitivos y globalizados.⁴⁰

(...) en el desarrollo de su industria cultural, Brasil es un país pujante e integrado al mundo. La red *O Globo* del Brasil es la cuarta red televisiva transnacional del planeta. En 1990, el país contaba con 213 aparatos de televisión por cada mil habitantes, lo que indica que en la mayoría de los hogares del país hay un receptor. Los datos de 1985 señalan que el total de los hogares con programación televisiva al año ascendían a 510.954 (...)⁴¹

En otras palabras, entre los años 1980 y 2000 se ha verificado un explosivo incremento de la oferta y el consumo audiovisual en los países latinoamericanos —en particular en el Mercado Común del Sur (Mercosur)⁴²—, muchos de los cuales han logrado generar ventajas comparativas y competitivas en el mercado. De este modo en las décadas del 80 y 90 hubo un crecimiento exponencial de los hogares con televisores y del consumo de horas de televisión *per capita*, se multiplicaron los canales de televisión abierta, por cable y satelital, aumentaron los socios de los videoclubes, las videocaseteras por hogar y se incrementaron progresivamente los espectadores de las salas de cine. Ahora bien, este aumento en los indicadores del consumo audiovisual podría llevar al planteo bastante extendido que las “nuevas identidades” se estarían configurando más por la capacidad y elección en el consumo que por el lugar que debe ocupar la producción, difusión y distribución. Si bien es cierto que la recepción audiovisual debe ser tenida en cuenta a la hora de analizar cómo se conforman estas identidades, el riesgo está —y ya algo se comenzó a esbozar anteriormente— en

³⁹ N. García Canclini. (comp.) *op. cit.* p. 65.

⁴⁰ R. Trejo. *op. cit.*

⁴¹ CEPAL. *op. cit.* p. 19.

convertirse en meros receptores pasivos de objetos simbólicos, con una baja capacidad de reformulación de intereses propios y ligados, por ejemplo, a instancias de integración regional y subregional. La alternativa que los países de América Latina se conviertan en productores y distribuidores en el campo audiovisual constituye una variable imprescindible para ingresar en un modelo globalizado, atenuando así los efectos de las desigualdades mencionadas no sólo en el plano económico, sino también en la búsqueda de patrones estéticos y simbólicos propios de cada país y de la región latinoamericana.

En relación con la producción cinematográfica, algunos países han comenzado a revertir esta tendencia negativa. Varios indicadores son relevantes de esta “explosión” en la industria del cine: por citar un ejemplo, en Argentina en 1994 se produjeron 23 películas; en 1995, 37, y en 1996, 50. Brasil, por su parte, pasó de una reducida cantidad en 1994 –apenas 6 títulos– a 18 en 1995 y 40 en 1997.⁴³ En ambos casos es preciso destacar la estabilidad económica, y, fundamentalmente, la sanción de normas legales que favorecieron el desarrollo de la industria cinematográfica y audiovisual en general. Sin embargo, las políticas de “integración” cultural en la actualidad se sitúan entre varios fenómenos que se vinculan mutuamente y se refuerzan, como son la transnacionalización de la producción y la globalización –o mundialización de la cultura⁴⁴ –y, a su vez, debido a un rol más acotado de los Estados nacionales. Esto muestra que la articulación de lo local, lo nacional y lo global se deben tener en cuenta en la dinámica de los movimientos sociales como productores de sentido, de prácticas y de acciones.

DEL CAMPO CULTURAL A LA “MUNDIALIZACIÓN” DE LA CULTURA

La actual mundialización de la cultura, entendida como la extensión del proceso de globalización bajo la forma de flujos económicos y financieros que facilitan la transacción comercial de bienes a nivel mundial, se expande al ámbito cultural. Permite así observar

⁴² El Mercado Común del Sur (Mercosur) es un agrupamiento regional integrado por Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay como países miembros y Chile y Bolivia como países con un status diferente.

⁴³ R. Trejo. *op. cit.* p. 25.

interacciones socioculturales que atraviesan fronteras y se materializan en prácticas culturales específicas que plantean una serie de desafíos para abordar estudios sobre procesos estéticos y simbólicos contemporáneos.⁴⁵

Los destacables aportes de Pierre Bourdieu en el estudio de la cultura se encuentran en un momento en que la supuesta «autonomía relativa» del campo cultural debe ser replanteada a la luz de los acontecimientos de los últimos años.⁴⁶ Esto no debe entenderse como un intento de crítica basado en la “inutilidad” del marco teórico-metodológico bourdieano; por el contrario, pretende sostener la eficacia de los supuestos que dicho marco posee, pero bajo un contexto sociohistórico caracterizado por aspectos tales como la irrupción de las nuevas tecnologías en la vida cotidiana, la globalización y la hegemonía del modelo neoliberal, entre otros.

La construcción del campo cultural

El surgimiento de la modernidad dio lugar a la conformación de un campo cultural, que según Bourdieu, significó la instancia de un abordaje metodológico centrado en la concepción de un «campo autónomamente relativo», entendido éste como categoría de análisis que permite la posibilidad de abordar el campo cultural como un espacio compuesto por agentes diversos que interactúan desde diferentes posiciones de fuerza y en el cual, en forma dinámica, construyen, deconstruyen y reconstruyen articulaciones que pugnan por ocupar espacios de poder y de legitimación.

En el proceso que va desde el siglo XV al siglo XVIII empieza a constituirse el sistema de las artes cultas, estableciéndose el mencionado proceso de autonomización relativa del campo artístico con la conformación de un campo intelectual como un sistema regido por leyes propias, permitiendo de esta manera una aproximación al objeto de estudio –en este caso el arte–; resaltando un segundo aspecto del planteo de Bourdieu, el de autonomía metodológica.

⁴⁴ R. Ortiz. *op. cit.*

⁴⁵ R. Ortiz. *op. cit.* p. 22.

⁴⁶ P. Bourdieu. "Campo intelectual y proyecto creador" en *Problemas del estructuralismo*. Poullion. México. FCE. 1978.

Tal enfoque sólo tiene fundamento, como es obvio, en la medida en que el objeto al cual se aplica, el campo intelectual (y por ello, el campo cultural), esté dotado de una autonomía relativa, que permita la autonomización metodológica que practica el método estructural, a tratar el campo intelectual como un sistema regido por sus propias leyes.⁴⁷

Este proceso de autonomización se va a producir como consecuencia de la aparición progresiva de instancias específicas de consagración y selección de los artistas liberados de las tutelas cortesana y religiosa, que hasta ese momento constituían el ámbito de producción artística. Críticos, editores, *marchands*, escuelas y academias y la aparición del público diferente de la elite conforman estas instancias y nuevos actores a los que se refiere Bourdieu. Estos permiten establecer posiciones y relaciones de interacción en el campo artístico, el cual consta de un capital común acumulado y en el se dirime una puja entre los diferentes agentes sociales por la apropiación del capital simbólico. Cada agente que participa en este campo (público, artistas, instituciones, Estado y otros) posee una determinada legitimidad que da cuenta de su posición y peso específico dentro del campo. La puja por el poder simbólico entre diferentes agentes del campo cultural constituye la dinámica propia del mismo y sustenta una aproximación metodológica que resulta interesante pero que debe aplicarse en un contexto en el cual la interacción entre los campos es cada vez más intensa.⁴⁸

Según Pierre Menger, Bourdieu parte de dos de los importantes paradigmas sociológicos: el materialismo histórico y el interaccionismo simbólico, cuyo máximo exponente es Max Weber. Toma del marxismo las nociones de lucha de clases, la dialéctica entre la estructura económica y la superestructura ideológica, acentuando la puja por el poder simbólico. Pero para no centrarse sólo en esto, incorpora variables interaccionistas, agregando así cierto dinamismo a su análisis al observar los cambios y reposicionamientos que se producen dentro del campo cultural.⁴⁹

⁴⁷ P. Bourdieu. *op cit.* p.136.

⁴⁸ P. Bourdieu. *Campo del poder y campo intelectual*. Buenos Aires. Folios. 1983.

⁴⁹ P. Menger. "Les paradigmes de la Sociologie de l'Art" en I. Domínguez y A. Rodríguez Morató. *Arte, cultura y sociedad*. Barcelona. AESCA. 1991.

Sin embargo, no deben dejarse de lado los aportes de otras corrientes como, por ejemplo, la de Émile Durkheim –perteneciente a la escuela francesa– quien se ha interesado por el desarrollo de categorías y métodos (posibles de ser aplicados) para el estudio de lo social y, en especial, en los trabajos sobre la reproducción, la estructura social y la cultura. Otra vertiente que retoma Bourdieu está plasmada en la producción del antropólogo Levi-Strauss, que retoma a Durkheim y Mauss y trabaja sobre temáticas basadas en esquemas estructuralistas con funciones y posiciones en la vida cotidiana. El distanciamiento del esquema clásico del estructuralismo de Levi-Strauss se da en la superación del concepto de estructuras mentales universales en formas sociales, explicitadas como la mediación entre estructuras profundas y las acciones inmediatas y cotidianas. Esta mediación se produce como una lógica práctica de actuación. Existe un modelo teórico, pero hay prácticas y disposiciones que dan lugar a órdenes, no tan reglamentados, aunque sí con puntos y códigos de referencia para lograr objetivos materiales y simbólicos básicos.

La articulación entre los diferentes aportes puede ser comprendido en dos momentos: el primero, en el que prima una visión objetivista, es decir, un orden normativo que define estructuras y posiciones; y el segundo, que privilegia la actuación de los agentes por la posición en el espacio social. Esto marca una especie de dialéctica entre las estructuras mentales y las estructuras sociales.

La constitución de un espacio social se define por una cantidad de elementos que devienen de experiencias y de universos conceptuales que atraviesan al sujeto y lo constituyen, dando cuenta de la existencia de una acción racional. Es decir, que si bien Bourdieu contempla el origen de clase, la formación escolar, el entorno social, etc., ubicándolos en términos como «habitus, capital escolar y capital cultural», este autor analiza también los cambios que se producen dentro del campo y las sucesivas articulaciones que se dan entre los agentes que intervienen en éste. Bourdieu no sólo toma en cuenta el análisis de los procesos productivos del material simbólico y cultural, sino que también incorpora la distribución y la recepción como instancias de selección y de manifestación de otros agentes que intervienen en el proceso creativo, como por ejemplo, el público y la crítica.

Retomando a Menger, el otro paradigma que tiñe los abordajes sociológicos contemporáneos sobre el arte se expresa en Weber; es el modelo interaccionista en el cual

la actividad artística se enmarca en la explicación general de la dinámica social y en la diferenciación de las actividades humanas que conduce a la autonomización de la esfera artística. De esta forma, las normas propias de la validación y de la legitimación rigen la evaluación de las actividades. Así, las funciones sociales e ideológicas del arte y el valor de una obra quedan desplazados por la autonomización, producto de un proceso de secularización de la producción artística.⁵⁰

Sociología de la acción, de las interacciones, de la legitimidad, de la racionalización y de la normativa son ejes en la teoría weberiana. Este interaccionismo permite concebir la acción como un comportamiento no determinado exclusivamente por elementos anteriores, sino también orientado con una intención y hacia la búsqueda de un fin y una legitimación dentro del campo artístico. Existe entonces, un análisis dinámico de los comportamientos que toma a la producción, distribución y consumo como formas de acción colectiva.

El concepto de sociedad como un equilibrio entre fuerzas opuestas explica por qué rechazó Weber explícitamente, al menos en el contexto de las investigaciones sociológicas, el intento de comprender las estructuras sociales como totalidades (...) Existe entre los individuos, un importante nexo que puede contribuir a la estabilidad de una sociedad, las acciones de cada hombre están orientadas hacia las acciones de los otros hombres y todos atribuyen valores específicos a las colectividades en que participan.⁵¹

Para Menger, el marco sociológico de Weber apunta a una «microsociología», en tanto no pretende arribar a las conclusiones totalizadoras y generalizadoras a las que se refiere Bendix. Se destaca, asimismo, la importancia que en el interaccionismo tienen las relaciones sociales establecidas a partir de expectativas y comportamientos determinados en instancias específicas. En cuanto al orden social, este autor destaca que éste prefigura las categorías del pensamiento como proyección de la estructura social, ejemplificado bastante bien en la importancia que Bourdieu le otorga a la institución escolar como filtro y transmisión de un orden de categorías que representan al orden social vigente.

⁵⁰ P. Menger. *op. cit.* p. 47.

⁵¹ R. Bendix. *Max Weber*. Buenos Aires. Amorrortu, 1970, p. 253.

La existencia de estas disposiciones (tendencias) y predisposiciones llevan al sujeto a operar en una determinada forma en todos los órdenes de la vida. La estructura social se organiza, entonces, en relación con la producción de signos y símbolos en puja por el orden simbólico en el que los agentes interactúan y operan. En esta interacción entre productores, distribuidores y receptores según “gustos” y apropiaciones diferenciadas existe un reconocimiento mutuo y, a su vez, el valor que es disputado por todos se debe a la propuesta simbólica que supone el acceso a la legitimidad y a una posición de poder dentro del campo de competencias específicas. De lo anterior se desprende que esta perspectiva de análisis es fundamental para la construcción de la teoría de los campos y la dialéctica entre campo y *habitus* de Bourdieu. Esta noción de *habitus* socialmente constituido en torno a estructuras objetivas, permite observar el accionar de los sujetos sociales a través de prácticas individuales. Lo más importante en esta línea de análisis, es que Bourdieu toma, además de importantes categorías conceptuales weberianas, aportes del materialismo, al señalar, por ejemplo, cómo las clases sociales se identifican por sus relaciones sociales de producción y la propiedad de ciertos bienes, pero también por la capacidad simbólica del consumo artístico.

La clase social no puede ser definida sólo por el volumen y la estructura del capital, ni por una suma de propiedades, sino por la estructura de las relaciones entre todas las propiedades pertinentes que confiere a cada una de ellas y a los efectos que ella ejerce sobre las prácticas, su valor propio.⁵²

En textos posteriores Bourdieu desarrolla su teoría de los campos, aclarando que si bien su modelo de análisis sirvió para una investigación sobre una sociedad en particular, es decir, la francesa, hecho que detalla en *La distinción* (1989), muchas de las categorías y conceptos son aplicables a estudios sobre otras sociedades u otros campos.⁵³

⁵² P. Bourdieu. *La distinción*. Barcelona. Taurus. 1989. p. 49.

⁵³ Véase P. Bourdieu. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona. Anagrama. 1997 y *Sobre la televisión*. Barcelona. Anagrama. 1997.

En relación con el controvertido término de *habitus*, este autor señala que:

A cada clase de posición corresponde una clase de *habitus* (o de aficiones) producidos por los condicionamientos sociales asociados a la condición correspondiente y, a través de estos *habitus* y de sus capacidades generativas, un conjunto sistemático de bienes y de propiedades, unidos entre sí por una afinidad de estilo. Una de las funciones de la noción de *habitus*, estriba en dar cuenta de la unidad de estilo que une las prácticas y los bienes de un agente singular o de una clase de agentes (...) El *habitus* es ese principio generador y unificador que retraduce las características relacionales de una posición en un estilo de vida unitario, es decir, un conjunto unitario de elección de personas, de bienes y de prácticas.⁵⁴

Hacia la contaminación de los campos: la televisión

En el momento histórico actual, la conformación del campo cultural y la autonomía relativa del mismo resultan incluso más cuestionables por diversos factores, tales como, por ejemplo, el entrecruzamiento entre los diferentes campos. En otro de sus trabajos Bourdieu hace referencia a la permeabilidad que se produce entre varios campos; específicamente se refiere a cómo el campo televisivo es cruzado por la lógica funcional de otros. Así ejemplifica cómo el campo periodístico es influenciado por el de la televisión, que a su vez, es regido por las reglas del mercado. La categoría de campo es aplicada ahora por Bourdieu para estudiar el funcionamiento de la televisión y su vinculación con otros campos y, por tanto, estudiar la posición y los desplazamientos de los agentes que actúan en este medio comunicativo, en especial los periodistas. En la televisión podemos observar la pérdida de autonomía que se ve vulnerada por la coerción que ejerce lo económico, tomando por ejemplo a la coerción por medio de anunciantes y del *rating*.

En el campo periodístico, los agentes actúan sometidos a presiones, con mecanismos de selección, dramatizando, ocultando, seleccionando, escenificando y tergiversando incluso las propias noticias. La búsqueda de la primicia y la competencia con otros medios y

⁵⁴ P. Bourdieu, *op. cit.* p. 19.

canales conducen a formas uniformizadas de hacer periodismo por televisión. Esta lógica de la competencia constituye un mecanismo propio de funcionamiento en la televisión comercial y del periodismo. Los criterios de validación y legitimación cultural se modifican, ya que sufren efectos de nivelación y homogeneización por lo cual el mercado resulta ser casi el único referente de legitimación externo válido.

A partir de este análisis Bourdieu señala que no sólo este campo está sometido a las «leyes de la oferta y la demanda» sino también que el conjunto de la producción cultural se rige por parámetros basados en criterios mercantilistas que se imponen sobre la propia lógica periodística y sobre otros campos. Al observar que las instancias de legitimación se ubican cada vez con más fuerza externamente es posible considerar cómo se va quebrando la autonomía de los campos. De este modo se replantea la operación metodológica, si entendemos a ésta como mecanismos específicos que actúan en cada campo. Es aquí donde Bourdieu propone reforzar la autonomía mediante reglas que permitan seguir manteniendo especificidades internas como formas de limitar el accionar del campo económico. Propuesta que, en realidad, carece de sustentación si de lo que se trata es de retrotraer la dinámica de la cultura a coyunturas sociohistóricas pasadas.

De esta manera, las especificidades de cada campo varían según condiciones geográficas, temporalidades, regímenes políticos, etc. El mismo Bourdieu, en varios de sus escritos, da cuenta de estas diferencias. Si bien no niega el avance que la lógica del mercado ha tenido sobre la sociedad, en todo caso, este aspecto de indudable trascendencia debe ser ubicado como una variable más a tener en cuenta en el funcionamiento de un área específica.

Con respecto al campo audiovisual (y aplicando los conceptos vertidos anteriormente) es posible señalar que el mismo posee una dinámica propia, dada por agentes y sujetos que interactúan legitimándose y deslegitimándose continuamente —dinámica que abordaremos detalladamente más adelante—. Es cierto, asimismo, que en la construcción de este «poder simbólico», entendido como la capacidad de influir en el curso de las acciones y decisiones de la sociedad, siguen siendo preponderantes las fuerzas institucionales, económicas y políticas, por lo cual la capacidad de intervención de los colectivos,

movimientos y grupos sociales es fundamental para detectar necesidades, sentimientos, gustos y experiencias concretas de la sociedad civil, cambiando, o al menos equilibrando, las otras lógicas mencionadas.

DEL CAMPO CULTURAL A LA “MUNDIALIZACIÓN” DE LA CULTURA

En *Sobre la Televisión*, Bourdieu señala como en el caso del campo televisivo, éste responde a reglas de funcionamiento y lógicas que ya no son exclusivamente las de la televisión.⁵⁵ Existe una aparente heterogeneidad y diversidad de oferta de programación y de contenidos que ocultan una repetición y falta de posibilidad de elección por parte del público. Cuando Bourdieu se refiere a la dinámica que rige un debate político televisivo, esto también es aplicable a otros programas, donde lo imperante y prioritario es un gran relato publicitario constructor de “realidades”, destacándose la inmediatez y la repetición como elementos claves para construir supuestas realidades e imposibilitando la reflexión y el análisis crítico.

Para Renato Ortiz resulta adecuado hacer mención a un proceso de «mundialización de la cultura» en el cual el campo audiovisual empieza a perder grados de autonomía debido al proceso de intercambio de flujos simbólicos y culturales que recorren el mundo, diluyendo los límites que en la modernidad marcaron reglas y posicionamientos específicos de los campos.⁵⁶

Por otra parte, como agentes con mayor peso específico, las grandes corporaciones de la cultura y la información se están convirtiendo en verdaderas organizaciones supranacionales – con fusión de capitales y empresas– que trascienden y rebasan las fronteras de los límites nacionales, influyendo no sólo en lo económico, sino también en la construcción de nuevas formas simbólicas, formalizando una especie de «campo audiovisual mundial» por encima de los propios campos nacionales y regionales. La globalización económica significa entonces, por un lado, la preponderancia de los países más desarrollados en el plano financiero y

⁵⁵ P. Bourdieu *op. cit.*

⁵⁶ R. Ortiz. *op. cit.*

comercial, pero además, el aumento de la brecha tecnológica que en el mundo conlleva una proyección en el plano cultural y audiovisual. La generalización de imágenes y símbolos hegemónicos anula y perturba los procesos de construcción de identidades, debilitando las particularidades y diversidades locales, nacionales y regionales.

Este proceso significa la formación de una cultura global que tiene como principal característica la hegemonía de los Estados Unidos sobre el resto de la población mundial y que se expresa en la dominación ideológica que se refuerza en el complejo militar-económico. En este sentido, en un reportaje al cineasta Sydney Pollack, éste hace referencia a la capacidad de la industria cultural estadounidense de poder imponer sus propios puntos de vista.

El poder de la industria estadounidense es alarmante porque excluye a los filmes locales y achata las culturas indígenas convirtiéndolas en una suerte de mezcla homogénea.⁵⁷

Se podría agregar incluso que esta suerte de “nuevo colonialismo cultural” impacta no sólo sobre la producción cultural de pequeños grupos o minorías, sino también repercute, y en forma importante, sobre tradiciones, costumbres y valores nacionales y regionales que de a poco van sufriendo alteraciones sobre las matrices originales en las que estaban insertos.

En este contexto de globalización de los mercados culturales y de «mundialización de la cultura» se condensan también procesos de fragmentación, de resistencia a la homogeneización cultural. El resurgimiento de valores regionales, religiosos y étnicos representa la contracara de este proceso globalizador. Esto ilustra la conformación de un espacio audiovisual latinoamericano que, en forma similar al campo cultural bourdieano, posee reglas específicas y tiene, asimismo, lógicas propias. Cuando se refiere al «espacio audiovisual» Getino menciona que:

éste se construye a partir de la «selección de una franja de medios y de posibilidades de uso principales, pero teniendo en cuenta sus crecientes articulaciones con muchos medios y usos» (...)⁵⁸

Más adelante aclara este concepto, al señalar que esta definición privilegia el espacio audiovisual en su dimensión sociocultural basada en estructuras económicas, industriales, tecnológicas y comerciales y que cuenta con una clara incidencia en la vida política y en el desarrollo global de los pueblos.

Si bien en sus comienzos las referencias a la globalización se vincularon a la economía y a la posibilidad de optimizar flujos financieros que facilitarían el intercambio de capitales y bienes mercantiles en el mercado mundial, es imposible ya negar la existencia de símbolos, gustos y percepciones culturales y estéticas que se instalan a nivel mundial traspasando fronteras, Estados y sociedades. Al respecto, son numerosos los trabajos en torno al impacto que la globalización tiene sobre las identidades, que si bien poseen características globales, cuentan también con especificidades locales y regionales.

La globalización tiende a minar la identificación entre cultura y nación, socava la cohesión de muchas comunidades vernáculas e impacta a las culturas endógenas (...) En un contexto de globalización de la economía, la comunicación y la cultura, y de transición hacia sociedades de información y de conocimiento, el desarrollo sostenido de la industria cultural se perfila como eje privilegiado de articulación. La globalización informativa y comunicativa expone al planeta a una experiencia continua de mestizajes y sincretismos culturales y además altera el ritmo y la orientación del intercambio comercial y financiero.⁵⁹

Bajo esta línea de análisis, Ortiz señala que la ruptura de estas identidades también puede resultar funcional a la formación de la tan ansiada construcción de una «identidad latinoamericana».⁶⁰ Aún más, el crecimiento de las industrias culturales y de la comunicación, y por sobre todo la importancia adquirida por las vinculadas con lo audiovisual, requiere de una regionalización que supere sociedades cerradas o núcleos nacionales autónomos,

⁵⁷ *Clarín*. Buenos Aires. 13 de septiembre de 1998.

⁵⁸ O. Getino. *Cine y Televisión en América Latina. Producción y Mercados*. Santiago de Chile. LOM. 1998. p. 16.

⁵⁹ CEPAL. *op. cit.*

⁶⁰ R. Ortiz. *op. cit.*

surgiendo así la idea de “grupos de países” y acentuándose la tensión entre lo nacional y lo regional.

De cualquier manera, resulta importante destacar que, si bien esta globalización permite la apertura y el intercambio de estos flujos, ésta debería darse en instancias equivalentes o de mínima igualdad, tanto en la etapa de producción como en las de circulación y consumo. Por el contrario, la asimetría entre el Norte y el Sur continúa; la brecha tecnológica se ha acentuado y los indicadores socioeconómicos manifiestan una clara descomposición de las estructuras sociales, siendo un caso claro de esto la región latinoamericana⁶¹, donde la situación asimétrica se reproduce en lo referido a la industria audiovisual.

En este sentido, es evidente que mientras América Latina se conforma como un mercado receptor de los productos audiovisuales de los Estados Unidos y, en menor medida de los países que integran la Unión Europea, en la producción audiovisual del continente existen serias dificultades para garantizar una producción y distribución óptima. Esta asimetría se produce por la insuficiente capacidad de las empresas nacionales para generar su propia producción y, asimismo, por la penetración que bajo diferentes estrategias se realiza desde los centros de poder. Para Elsa Flores Ballesteros la situación es todavía más grave:

En la era de la globalización, el Sur –sede básica del Tercer Mundo– sigue padeciendo hegemonías, carente de una reflexión teórica propia lo suficientemente desarrollada como para fundamentar su autolegitimación artística, acepta y aun solicita la legitimación de los centros. Persiste de esta manera la mirada del Sur hacia el Norte (...) Se repite entonces la misión del colonizador, pero en este caso se trata de un colonialismo cultural.⁶²

Esta afirmación presupone que no sólo en materia de volúmenes de producción y consumo audiovisual se manifiesta cierta dependencia, sino que ésta se extiende e ingresa en el marco de las formaciones estéticas y simbólicas, lo que pone de manifiesto que América Latina no ha podido erigirse como «un polo dinámico de producción audiovisual» con características regionales propias.

⁶¹ V. Maté de Castro. (dir.). *Anuario Latinoamericano, político, económico, social 1995-2001*. Madrid. Instituto Internacional del Desarrollo. 1997. p.14.

⁶² E. Flores Ballesteros. *op. cit.* p. 144.

En síntesis, el estado actual del campo audiovisual permite un abordaje desde la perspectiva teórico-metodológica desarrollada por Bourdieu, pero es imprescindible, para un análisis correcto, tomar en cuenta que la «relativa autonomía» se encuentra condicionada por el proceso de mundialización ya mencionado y por la aparición y masificación de nuevas tecnologías, lo que supone procesos y cambios que impactan en la forma de funcionamiento y modos de relación entre los agentes.

NUEVAS TECNOLOGÍAS Y CAMBIOS ECONÓMICOS, SOCIALES Y CULTURALES

Existe amplia coincidencia en que las nuevas tecnologías han generado importantes modificaciones en amplios campos del conocimiento humano. A mediados del siglo XX comienza lo que se ha denominado como la Tercera Revolución Industrial, resultado de la aparición de un nuevo paradigma técnico-económico y cuyo vehículo de propagación e insumo ordenador es el *chip*; a partir de este proceso se generan entonces profundas innovaciones que se expandieron en todos los sectores de la economía, las ciencias y las artes, con profundos cambios en todos los ámbitos de la sociedad.

En el nivel de la economía, estos cambios se expresan en la desgigantización, relocalización, diversificación, flexibilización y descomposición del proceso en elementos separables. Menores costos y una mayor productividad responden a un modelo económico de globalización de los flujos financieros, variación y volatilidad de la oferta y la demanda. Esta fase de acumulación capitalista se caracteriza porque el sector servicios se constituye como el más relevante y las finanzas, los bancos, seguros y telecomunicaciones como algunas de las áreas más dinámicas. Sobresalen en este modelo las tareas de control, gestión y coordinación y la capacitación.⁶³

Este proceso impactó en el campo audiovisual, ya que el acceso a la información y el conocimiento constituyen un bien social y un capital cultural con peso decisivo en las sociedades postindustriales e informatizadas. Esta sociedad de la información –producto de

⁶³ Véase M. Castells. *Movimientos sociales urbanos*. Buenos Aires. Siglo XXI. 2004.

estos avances tecnológicos y cambios socioeconómicos mencionados— modifica al sujeto en las construcciones de sentido, en sus formas de conocimiento y sus prácticas sociales. En este sentido, el contexto mundial que resulta principalmente de la incorporación y masificación en la utilización de estas nuevas tecnologías provoca una cantidad de modificaciones en las prácticas socioculturales. En el caso del espacio audiovisual, se expresa en la aparición de nuevos agentes y en la modificación en el accionar y el posicionamiento de otros actores ya en juego. Por otra parte, sintetizan la coexistencia de producciones simbólicas y culturales diversas, las cuales, con fronteras difusas y sin límites precisos —siempre refiriéndonos al plano cultural y simbólico y no a límites geográficos o territoriales— operan sobre los sistemas culturales, en algunos casos nacionales y en otros regionales, los desplazamientos de las producciones simbólicas y marcan, también, una interrelación entre procesos dominantes, emergentes y residuales.

Señala Román Gubern que la realidad virtual es un cambio en la percepción de los sujetos, ya que la experiencia alude a una simulación de la realidad. Esta se puede observar en una visita virtual a un museo: se elige un recorrido o “se acerca” a una obra o, también, se interactúa en la Web.

En este paisaje caracterizado por la opulencia mediática, las imágenes pueden convertirse en una "falsa realidad", en un biombo de la realidad (...)⁶⁴

«Falsa realidad» ya que la virtualidad que por un lado permite un recorrido del museo, por el otro modifica la forma de transitar realmente por este espacio. El contacto con los objetos, con otros visitantes o el tiempo real de exposición frente a los mismos lleva a retomar la «experiencia estética» de la que habla Jaques Maquet:

Un primer rasgo de la experiencia estética es aquel que separa, encuadra aparte, el objeto de su medio ambiente visual para favorecer la concentración de la atención.⁶⁵

⁶⁴ R. Gubern. *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona. Anagrama. 1996. p. 137.

Si partimos del supuesto ya explicado de una comprensión del sentido y de los significados, éstos no son abstractos, es decir, que deben ser interpretados siempre en términos contextuales y sobre la base de referentes explícitos o no. El contexto audiovisual es una variable que comienza a tener un peso específico propio en el ámbito de los museos y centros culturales. Al respecto, vale la pena citar a Paul Virilio:

No ya un campo de golf, sino un video-performance, no ya un circuito vial, sino un simulador de carreras, el espacio ya no se extiende, el momento de inercia sigue al cambio continuo. Por otra parte se observa una tendencia análoga en la puesta en escena museográfica (...) La aceleración de la visita se mide sobre la amplitud de los cimacios, demasiado espacio; tiempo no suficiente, el museo se sumerge en inútiles extensiones que ya las obras no consiguen llenar.⁶⁶

En América Latina una gran parte de la sociedad accede antes a un universo audiovisual que le proporcionan las nuevas tecnologías comunicacionales (como la radio, la televisión, el video, el cine, internet) antes que a la formación escolar. Esto permite ver cómo se cruzan dos procesos: homogeneización y heterogeneidad. Estos coexisten y confluyen, en muchos casos, justamente por las diferentes vías en que los sectores sociales acceden a la información y se insertan en un campo sociocomunicacional determinado por los agentes que actúan en este campo.

Para Margarita Zires estos conceptos mencionados deben ser reemplazados por los de «convergencia y divergencia cultural». De esta manera, se permite el estudio de la «tensión permanente entre las tendencias homogeneizadoras y de diversificación cultural».⁶⁷ Ya sea homogeneización-heterogeneidad o bien convergencia-divergencia cultural, lo cierto es que la nueva “visibilidad” que resulta de la masificación de las nuevas tecnologías introduce parámetros discursivos y simbólicos que, paulatinamente, invaden todos los soportes, formatos de creación y procesamiento de las imágenes. Aspectos, estos últimos,

⁶⁵ J. Maquet. *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte.* Madrid. Celeste. 1999. p. 52.

⁶⁶ P. Virilio. “El último vehículo” en VV.AA. *Videoculturas de fin de siglo.* Cátedra. Madrid. 1990. pp. 32-33.

fundamentales a la hora de analizar problemáticas culturales tales como la identidad, el patrimonio, el arte o la investigación social, entre muchas otras más.

IMPORTANCIA CRECIENTE DE LA CULTURA AUDIOVISUAL

Getino, quien se ha dedicado a investigar el panorama audiovisual en Latinoamérica –en especial la televisión y el cine– y Jesús Martín-Barbero, autor que enfocó sus estudios sobre efectos y comportamientos de la cultura audiovisual sobre las sociedades en esta parte del continente, son dos autores que refuerzan esta idea del notable impacto e importancia que las “videoculturas” tienen en las prácticas materiales y simbólicas de estos últimos años.⁶⁸

Si bien las referencias a la globalización se ubicaron, en principio, vinculadas a la economía y a la posibilidad de establecer flujos financieros que facilitarían el mercado mundial, es imposible negar ya la existencia de símbolos, gustos y percepciones culturales y estéticas que se instalan en el ámbito mundial traspasando fronteras, Estados y sociedades y que ya hemos sido señalado como un proceso de «mundialización de la cultura». Varios son los autores que en el contexto actual plantean que este proceso afecta en forma sustancial a las identidades –en especial a las nacionales– entendidas como un conjunto de construcciones simbólicas, imaginarios sociales, tradiciones acumuladas, etc., que cohesionan a grupos, naciones o regiones.⁶⁹ Este proceso es –en parte– producto de una intensificación de flujos que expone al conjunto de la sociedad mundial a un bombardeo continuo de imágenes traducido en «mestizajes y sincretismos culturales», desdibujando desde las tradiciones hasta el concepto mismo de patrimonio. Señala Martín Barbero:

La megaoferta comunicacional de símbolos deriva en una desjerarquización de las informaciones que circulan en la sociedad y en la pérdida de

⁶⁷ M. Zires. “Más allá de las concepciones de la globalización cultural y el aislamiento de las culturas locales” en *Revista Diálogos*. N° 48. Lima. Octubre de 1997. p. 71.

⁶⁸ Para mayor información véase O. Getino. “Introducción al espacio audiovisual iberoamericano” en *Cuadernos sobre cine*. Instituto Nacional de Cinematografía (INC). Buenos Aires. 1990; y J. Martín-Barbero. *op. cit.*

⁶⁹ CEPAL. *op. cit.* p. 2.

interpretaciones socialmente compartidas sobre la realidad (...) La televisión resemantiza las nuevas funciones urbanas, proponiendo un cosmopolitismo virtual centrado en valores que remiten al consumo como fuente de identidad (...) ⁷⁰

La irrupción de las industrias culturales –en especial las audiovisuales– impactó en el campo sociocultural, al punto de convertirse en uno de los principales factores en los cambios de hábitos, usos y percepciones sociales. En las últimas décadas se verifica una creciente tendencia por parte de grupos, movimientos sociales, Ongs y artistas, en apelar al registro en imágenes las acciones sociales realizadas. En muchos casos actúan como agentes de creación y circulación audiovisual que impugnan formas culturales hegemónicas e instituidas en el universo social.

El video, en sus diferentes variantes (político, comunitaria, alternativo, militante, etc.) cumplió un papel importante en las décadas del 80 y 90 como herramienta de transmisión–impugnación de valores simbólicos, sociales, estéticos y culturales.⁷¹ La creciente importancia económica, cultural y educativa de los medios audiovisuales es tal que son varios los autores que afirman la imposibilidad de sostener estratégicamente una identidad cultural sin la producción de imágenes en movimiento.⁷² Como bien plantea Jean Baudrillard:

Hoy en día ninguna dramaturgia del cuerpo, en ninguna performance puede faltar una pantalla de control, no para verse o reflejarse con la distancia y la magia del espejo, sino como refracción instantánea y sin profundidad. En todas partes, el video no sirve más que para esto, pantalla de refracción estática que ya no tiene nada de la imagen, de la escena o de la teatralidad tradicional, que no se utiliza de ninguna manera para interpretar o contemplarse, pero que empieza a ser útil por doquier –a un grupo, a una acción, a un acontecimiento, a un placer– a estar insertados sobre sí mismos (...) El estadio video ha reemplazado al estadio del espejo.⁷³

⁷⁰ J. Martín Barbero. *op. cit.* p. 222.

⁷¹ Es interesante el trabajo de R. Gómez. “Puntadas para un sueño. El Movimiento de Video” en *Colombia y América Latina*. Bogotá. Videocombo. 1995.

⁷² Véase CEPAL. 1994; O. Getino. 1995; y J. Pérez Tornero. 1995.

⁷³ J. Baudrillard. “Videosfera y Sujeto Fractal” en V.V.A.A. *Videoculturas de fin de siglo*. Cátedra. Madrid. 1990. p. 31.

Así como la historia puede ser entendida como texto literario, ésta también puede ser comprendida como texto audiovisual, es decir, el texto como resultado y construcción del contexto; esto puede ser planteado ya que las obras son objetivadas con lo que podríamos denominar en términos de Bourdieu como el «inconsciente cultural»⁷⁴ o como un horizonte de expectativas, en el sentido que se establecen variables de distinción y de valorización de este texto audiovisual y digital que también implica rupturas estéticas.

Según Berger los «modos de ver» son construcciones sociales que se han ido modificando a lo largo de la historia. La aparición de la cámara fotográfica y posteriormente del cine cambiaron la mirada y la forma de articulación sujeto-objeto.

El modo de ver del pintor se reconstituye a partir de las marcas que hace sobre el lienzo o el papel. Sin embargo, aunque toda imagen encarna un modo de ver, nuestra percepción o apreciación de la imagen depende también de nuestro modo de ver.⁷⁵

Más adelante, este autor aclara que a partir de la cámara –y en relación con la pintura– lo que se percibe es una imagen que destruye la unicidad inicial de la obra, lo que permite la multiplicación de las significaciones y la fragmentación en múltiples direcciones. Refiriéndose a las imágenes artísticas, Berger señala que la posibilidad de reproducirlas y su circulación por medios audiovisuales conlleva una “desmitificación” de la obra en sí misma, ya que se potencian las significaciones y sentidos que la obra tiene al entrar en contextos diversos y en temporalidades diferentes. Aspectos éstos –que salvando las distancias– son aplicables a la introducción de nuevas tecnologías de la imagen.

El planteo de Berger nos acerca al de Clifford Geertz, quien señala que los estudios sobre la cultura deben ser microscópicos. Este autor concibe a la cultura como una trama de significaciones y sentidos en los cuales juegan los saberes de la sociedad abordada y la del observador.⁷⁶ Como ejemplo podemos apreciar el cambio en la representación actual de la experiencia museográfica, ya que la misma no sólo está enmarcada por los objetos que allí se presentan, sino también por la representación que sobre los objetos se realiza. En este

⁷⁴ P. Bourdieu. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona. Anagrama. 1997

⁷⁵ J. Berger. *Modos de ver*. Barcelona. Gustavo Gili. 2000. pp. 26-27.

⁷⁶ C. Geertz. *Conocimiento Local*. Barcelona. Paidós. 1994.

sentido, la lectura que se hace sobre la imagen del pasado recibe una nueva mediatización, que es la configuración de la visibilidad (aceptada, rechazada o reforzada) debido a la representación videográfica y digital y que, asimismo, cambia la manera de mirar. Si en la disposición de los objetos se incluye lo "visible", el audiovisual también realiza esta operación y redistribuye los conocimientos del saber. Los objetos "mudos" son ahora escenificados, contextualizados, intertextualizados y hasta digitalizados numéricamente. Esto puede observarse en museos y centros culturales, espacios que tampoco se encuentran exentos a estos cambios y empiezan también a funcionar como ámbitos de circulación mediática, al incorporar nuevas tecnologías comunicacionales, en especial el video y la informática, proponiendo de este modo caminos alternativos en la "mirada" sobre los objetos.

Por su lado, Sartori se refiere a la incidencia que lo audiovisual está teniendo sobre las sociedades, transformando al *homo sapiens*, producto de la cultura escrita en un *homo videns*, por lo que la palabra será desplazada por la imagen y todo acabará siendo "visualizable".⁷⁷ Sin llegar a coincidir del todo con esta postura apocalíptica, sí consideramos válido, en todo caso, que el crecimiento de esta cultura audiovisual y comunicacional trae aparejada la reformulación de los sistemas educativos y del universo simbólico y cultural. La lectura de imágenes y el uso de la informática comienzan a ser necesarios para no quedar en niveles de "analfabetismo visual" o "pseudocultura visual", convirtiéndose de este modo las industrias culturales y los medios de comunicación masivas en actores determinantes en las sociedades contemporáneas.

⁷⁷ G. Sartori. *Homo Videns, la sociedad teledirigida.* Buenos Aires. Alfaguara. 1998.

Capítulo 3. Propuestas teóricas y abordajes metodológicos para el estudio de los Movimientos Sociales

MOVIMIENTOS SOCIALES, MOVIMIENTOS HISTÓRICOS Y MOVIMIENTOS SOCIOCULTURALES

En pos de abordar este primer apartado, es necesario, en primer lugar, destacar que en lo referente al estudio de los movimientos sociales, las posturas, marcos teóricos y puntos de vista han variado no sólo en torno a cuestiones ideológicas y estratégicas –como la efectividad o no para cambiar el modelo político económico, la relación con otros actores como los sindicatos y partidos políticos, las posiciones frente al Estado (negociación–confrontación) o el agotamiento de sus demandas y reivindicaciones, por citar algunos ejes– sino también en lo referente a los diferentes abordajes disciplinarios, los cuales privilegian determinados aspectos y acciones, relegando de este modo otros.

Numerosos trabajos se destacan y dan cuenta de lo que significa un movimiento social, ya sea desde las ciencias políticas, la sociología, la antropología o las ciencias de la comunicación. Asimismo, varios autores coinciden que es en la década del 60 cuando los nuevos Movimientos Sociales irrumpen en el escenario político mundial, incorporando a la agenda académica investigaciones que, desde las ciencias sociales, comienzan a llevarse a cabo para estudiar problemáticas que atañen a estos nuevos actores sociales.

Ahora bien, ¿podemos hacer referencia a “nuevos” movimientos? Al respecto se ha señalado –acertadamente– que han existido también otros movimientos internacionalistas o internacionales como, por ejemplo, el movimiento obrero, el socialismo o el anarquismo.⁷⁸ Sin embargo, las acciones de estos movimientos se enmarcaron tradicionalmente en la centralidad que poseía el Estado-Nación, otorgándoles a los actores sociales un marco de

⁷⁸ E. Jelin. *Diálogos, encuentros y desencuentros: los movimientos sociales en el Mercosur*. Buenos Aires. (mimeo). 1999.

referencia o marco interpretativo que organizaba las acciones individuales y colectivas. Para Immanuel Wallerstein la categoría de «movimiento antisistémico» permite agrupar dos tipos diferentes de movimientos, aludiendo con esto fundamentalmente a los movimientos sociales, las organizaciones gremiales y los partidos de izquierda con objetivos marcadamente clasistas y, por otro lado, los movimientos nacionales que buscaban la creación de un estado nacional.⁷⁹

En la actualidad, bajo el contexto de la globalización, esa centralidad se ha visto modificada por la importancia que adquieren los procesos de fragmentación y regionalización de las naciones, dando lugar a entrecruzamientos de pares que anteriormente eran considerados como dicotómicos. De esta manera, ya no es sólo en el plano de lo nacional-internacional el espacio donde se sustentan las acciones sociales sino que surgen también formas diferentes de agrupamientos locales, regionales, étnicos, de género, etc., que superan, compiten o se articulan con lo nacional.

En todo caso, el abordaje conceptual presupone diferentes marcos de interpretación que incluye cuestiones como el significado de la acción colectiva, entendida ésta como un conjunto de acciones y prácticas que emergen de la lucha política y son incorporadas y compartidas por un grupo o movimiento social. Estas acciones pueden ser en algunos casos respuestas, defensas o mecanismos de reconstrucción o adaptación social en un contexto agresivo o, asimismo, acciones que buscan transformar las relaciones sociales de producción.⁸⁰

Esto supone que, según las determinadas coyunturas sociohistóricas en las que se desenvuelven, se posibilitan proyectos más micro y vinculados a instancias locales como problemáticas de género, barriales –por poner algunos ejemplos– o bien pueden en otros contextos aparecer como fuerzas políticas con la capacidad de constituirse como antisistémicas y pugnar por un cambio en el modelo socioeconómico en lo vigente.

local
o antisist.

Con respecto a esto último, hay posturas que relativizan esta supuesta capacidad contrahegemónica de los movimientos argumentando que el policlasismo anula la

⁷⁹ Entrevista a M. Wallerstein en *Infoamérica*

http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/wallerstein2.pdf

⁸⁰ A. Touraine. *Actores sociales y sistemas políticos en América Latina*. México. Siglo XXI. 1988. pp. 6-7.

capacidad de pugnar por cambios económicos y sociales fundamentales, y, por ende, las demandas se terminan centrando en aspectos locales y coyunturales que una vez resueltos provocan la anulación del movimiento como actor sociopolítico. En todo caso, si bien es cierto que muchas de las reivindicaciones no apuntan a un cambio inmediato del modelo económico sí significan un proceso de acumulación de fuerzas que posteriormente podrá o no –según la conformación y los objetivos del movimiento- convertirse en un actor contrahegemónico. Según Touraine:

Control
o solo
demanda
local?

La noción de movimiento social no es separable de la de la clase. Pero lo que opone el movimiento social a la clase es que ésta puede ser definida como una situación, mientras que el movimiento social es la clase sujeto (...) El movimiento no puede existir sin una cierta conciencia de sí mismo (...)⁸¹

Este autor ha señalado que el crecimiento y fortalecimiento de los denominados nuevos movimientos sociales urbanos no es sólo el producto de las crisis socioeconómicas, sino también de formas de profundización de la democracia y la autogestión. Aquí vale una aclaración en cuanto a la profundización de la democracia, al entender menester definirla como la superación de vicios democráticos modernos –con todo lo que esto implica–, es decir, sistemas bipartidistas funcionales y con mecanismos clientelistas, medios de comunicación manipuladores, grupos económicos que interfieren y presionan a los gobernantes de turno, sistemas de corrupción estructurales, etc.⁸²

Touraine por tanto construye una tipología en la que explicita tres tipos de movimientos: sociohistóricos, sociales y socioculturales, aclarando que siendo categorías teóricas susceptibles de ser contrastar empíricamente, no son, por ende, compartimentos estancos al punto que un movimiento sociocultural puede ser considerado también –y de hecho lo es– como movimiento sociohistórico

Existe un cierto parentesco entre los tres tipos de movimientos (...) lo que puede justificar el paralelo que establecen algunos autores entre movimiento

⁸¹ A. Touraine. *op. cit.* p. 25.

⁸² A. Touraine. *op. cit.* p. 14.

obrero o campesino, o el movimiento de liberación nacional y el movimiento de liberación de las mujeres.⁸³

Ahora bien, dentro de una amplia gama de posibilidades teóricas y abordajes empíricos nos interesó privilegiar un enfoque que diera cuenta de las innumerables transformaciones que se están produciendo en la formación de nuevas identidades locales, con la consecuencia que esto acarrea en la constitución de grupos y movimientos sociales que recurren a la utilización de formas de protesta tradicionales pero que a la vez incorporan nuevas tecnologías y prácticas estéticas, que amplifican el campo de las acciones realizadas.

No
solo
más.
trader.

Dentro de la extensa bibliografía en torno a los movimientos sociales, seleccionamos dos autores: Alberto Melucci y Stuart Hall. Esto no es casual ya que obedece a que ambos – aunque desde ya que con ciertas diferencias– destacan a las acciones estéticas y culturales como fundamentales en la constitución de estos nuevos movimientos, permitiendo observar en éstos la incorporación de prácticas estéticas, la construcción de nuevos significados y discursos y la apropiación y resignificación del espacio urbano.

Para Melucci, los “nuevos” movimientos sociales se diferencian de otros por situar el conflicto no sólo en el espacio de la estructura material y de las relaciones sociales de producción, sino también en el control del espacio y del tiempo en la vida cotidiana. Se refiere así a la importancia de los espacios públicos para la participación ciudadana, los cuales describe como «puntos de conexión entre las instituciones políticas y las demandas colectivas, entre las funciones de gobierno y la representación de conflictos».⁸⁴

Asimismo, este autor señala que los movimientos a los que se refiere Jelin, tales como el obrero o el anarquismo, expresaban antagonismos de clase en el marco de las relaciones sociales de producción y, por lo tanto, eran fuertemente opositores al modelo económico capitalista y al poder político vigente. No es que ahora estos mismos no posean características “antisistémicas”, pero sí podemos observar como nuevos movimientos sociales comienzan a emerger en el escenario social anclados muchas veces en cruces

⁸³ A. Touraine. *op. cit.* p. 24.

⁸⁴ A. Melucci. *Imágenes desconocidas. La modernidad en la encrucijada postmoderna.* Santiago de Chile. CLACSO. 1988.

policlasistas,⁸⁵ en los cuales es preciso prestar atención a las tramas culturales que subyacen a la organización y en formas de acción de los mismos, donde la impugnación al sistema político-económico no constituye –en primera instancia– el aglutinador de los actores en un grupo pero sí la formación de redes, objetivos compartidos y formas de organización y acción que redundan en la construcción de una identidad, que como bien señala Touraine, es estratégica para la acción política.⁸⁶

Por su parte, Stuart Hall plantea que dentro de lo que se denomina como el descentramiento del sujeto moderno, una de las variables a tomar en cuenta la constituye el surgimiento del primer nuevo movimiento social: el movimiento de mujeres. ¿Cuáles son las características del mismo que puedan servir de marco de referencia para el análisis de otros movimientos? Mencionaremos apenas algunos puntos:

- Se oponen a políticas liberales y regímenes totalitarios aunque actúan también en contextos democráticos.
- Supeditan formas burocráticas de organización que favorecen la espontaneidad y el horizontalismo como formas novedosas de participación, pero que, sin embargo, se ven contaminadas con mecanismos tradicionales del “hacer política”, al vincularse con partidos e instituciones estatales.
- Reflejan la crisis de representatividad de los sistemas de partidos políticos y de las organizaciones de masas como los sindicatos, que finalmente se fragmentan en movimientos sociales de los más variados, aunque, como ya hemos señalados, existen aún vínculos con organizaciones tradicionales.
- Se apoyan en prácticas identitarias y procesos de construcción de identidades sociales que aglutinan a los integrantes en torno al movimiento.
- Superan la distinción entre lo público y lo privado así como la dicotomía exterior e interior, ya que actúan haciendo públicas y colectivas las demandas que en sus comienzos pudieron ser privadas o individuales.

⁸⁵ Al referirnos al policlasismo que subyace a gran mayoría de los movimientos sociales consideramos más pertinente utilizar analíticamente la categoría de «actor social» que permite incorporar el aspecto dinámico e integrador de los movimientos.

⁸⁶ A. Touraine, *op. cit.* p. 36.

- Amplían el campo de lo político al incluir nuevas problemáticas como el género, la familia, la justicia, el medioambiente o los derechos humanos.
- Se expanden en otros movimientos que amplían y recrean nuevas reivindicaciones.
- Despliegan su potencial poniendo un fuerte énfasis en lo estético y en lo cultural.

Siguiendo esta línea de análisis resulta interesante el planteo de Chihu Amparán, el cual consiste en el análisis del discurso como elemento clave para la construcción de estrategias de acumulación política.⁸⁷ La postura de este autor permite observar tanto la articulación entre clases, grupos o movimientos sociales ante un determinado discurso hegemónico así como los mecanismos de apropiación, deslegitimación, reapropiación y respuesta del mismo. El «análisis de los marcos» significa seleccionar determinados aspectos de la realidad percibida en un texto para con este propósito promover definiciones del protagonista, del antagonista y del conflicto; el mismo contiene, desde la perspectiva de Amparán cinco dimensiones: el protagonista, el problema, el antagonista, las metas y la audiencia. Los «marcos de significación» constituyen, asimismo, el conjunto de creencias y significados orientados hacia la acción que legitiman las actividades de un movimiento social. En el análisis de los marcos se enfatizan los elementos culturales, simbólicos e ideológicos que intervienen en las acciones de los movimientos y que orientan las acciones de los sujetos participantes, haciendo inmediata referencia a la cuestión identitaria.

En otro orden, “lo novedoso” –si es que es posible llamarlo de este modo– es la operatoria de estos grupos y movimientos, ya que si bien el ámbito de acción es la “sociedad civil”, lo cierto es que el Estado y el modelo económico son el centro de la protesta y de la acción organizada. Podemos sintetizar tres aspectos, que no excluyen otros, pero que pueden ser considerados como fundamentales en el análisis de los movimientos sociales. Para empezar, la construcción de identidades que, al interior de los mismos, significa rearmar redes de solidaridad social y cimentar el movimiento en prácticas

⁸⁷ A. Chihu Amparán. *El análisis de los marcos en la sociología de los movimientos sociales*. México. Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Iztalapa. Miguel Ángel Porrúa. 2006.

identitarias compartidas. A la vez, posicionarse ante el conjunto de la sociedad y los poderes políticos sobre la base de una "distinción" que constituye esa identidad construida y fortalecida permanentemente; ésta se construye a partir de la existencia de un objetivo en común que se constituye como punto de partida para la micro-organización social. Así, se posibilita el desarrollo de una estrategia que genera en los integrantes, la necesidad de identificarse colectivamente.

Un segundo aspecto lo constituye la relación con el Estado y los poderes político-hegemónicos. A través del cuestionamiento a las políticas públicas se articulan los mecanismos de participación. Las críticas a la acción estatal en la distribución de beneficios urbanos, derechos sociales y equipamiento de consumo colectivo, es decir, las políticas urbanas, centran la discusión en cuál es papel del Estado en la actualidad y cuál debería ser. En este caso, las instituciones estatales son vistas como aparatos reproductores de las lógicas de la clase hegemónica y, por lo tanto, de los desequilibrios sociales.

Finalmente, y en relación con lo anteriormente planteado, la organización, las prácticas y las acciones son fundamentales en la construcción de un movimiento. En algunos casos este proceso proviene de afuera, de experiencias anteriores de los sujetos intervinientes o de otros movimientos. En otros, la organización surge ante un problema concreto o una reivindicación determinada y como formas de expresión y representación de demandas concretas. Prácticas horizontales, nuevas formas de representación, cogestión, pluralismo ideológico y acciones participativas confluyen para romper con modos de "hacer política" viciados de caudillismo, autoritarismo y mecanismos de perpetuación en los cargos. La ineficacia de los canales políticos considerados tradicionales plantea en estos movimientos la necesidad de encontrar mecanismos adecuados donde satisfacer sus demandas. Aparecen de este modo nuevas alternativas de participación que han sido señalados por algunos autores como formas avanzadas de democracia y directa y representativa.⁸⁸

Para esto, una de las características fundamentales en estas organizaciones lo constituye una mayor participación de los integrantes. Todo el proceso de formación y de organización, la forma de "relacionamiento social" y los intentos por mantenerse autónomos de otras instituciones políticas como partidos o sindicatos los convierten en actores sociales y políticos determinantes en coyunturas autoritarias o en contextos de democracias condicionadas por los

⁸⁸ M. Feijo. *Las luchas de un barrio y la memoria colectiva*. Buenos Aires. CEDES. 1980.

poderes económicos y el avance del modelo económico neoliberal. Es preciso acotar que al interior de estos movimientos también se reproducen prácticas clientelistas o mecanismos propios de otros actores de la política, pero, asimismo, la democratización y los intentos para no caer en procesos de burocratización permiten encuadrar a los movimientos sociales en organizaciones representativas de la sociedad civil que inciden en el Estado y el panorama político de las últimas décadas. Esto implica entrecruzamientos de prácticas asumidas por los movimientos como el asambleísmo, el horizontalismo, la elección de delegados, etc., con formas tradicionales y burocratizadas y que muchas veces se complementan o se anulan.

Con ejes en objetivos tanto a corto plazo, transitorios y locales así como otros más duraderos y críticos del sistema vigente, los movimientos construyen prácticas y acciones que instalan representaciones culturales y simbólicas significativas en el sistema social. Podemos señalar, entonces, que estos actores sociales constituyen instancias de asociación, creación y participación política que relacionan a la sociedad civil con el Estado e instauran formas de hacer política que replantean y profundizan el funcionamiento democrático.

LA CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDAD COMO OBJETIVO DE LOS MOVIMIENTOS

Para Melucci, los movimientos sociales son agentes que actúan colectivamente, cuya acción no es el producto de algo cristalizado o definitivo, sino que más bien necesita estar en continuo cambio; es más, en la existencia misma de los movimientos actuales la construcción identitaria debe ser permanente, apelando a temas de los más diversos con demandas que no se centran específicamente en la búsqueda de la toma del poder gubernamental, pero sí cuestionando el orden socioeconómico vigente, creando y recreando de este modo prácticas identitarias a las que llenan de significados tanto para el interior del movimiento como también hacia su exterior. Ser piquetero, ser feminista, ser militante de los Derechos Humanos implican llenar de contenido un “nuevo” sentido de pertenencia y de referencia. Asimismo, estos actúan como marcos orientativos para desarrollar determinadas estrategias y líneas de acción así como para la construcción de nuevas subjetividades.

|| sent.

En contextos autoritarios la intención de eliminar o restringir las identidades colectivas, la organización y la acción tuvieron su contraparte en las formas organizativas que la sociedad civil exploró para organizarse y expresarse. Al hacer referencia a las imágenes en la construcción de las identidades sociales debemos comenzar planteando que en la puja por el poder simbólico por la construcción de identidades, las fuerzas hegemónicas poseen una influencia determinante que actúa sobre las acciones y gustos de las sociedades. De esta manera, lo identitario implica entonces una producción de símbolos y significados en la que las imágenes juegan un papel fundamental, al otorgar éstas sentidos de pertenencia y referencia, significados de lucha, de contradiscursos o simplemente de reflexión en torno a problemáticas comunes.

Al estudiar las identidades nacionales, Smith plantea dos posturas contrapuestas. Por un lado, aquellas esencialistas en que la identidad es algo dado, inmodificable, "naturalizado" e incluso constitutivo de los seres humanos desde su nacimiento; por el otro, se plantea una postura que considera a las identidades como algo a ser construido, y, por lo tanto, susceptible de ser modificado, cambiante y dinámico, en donde juega un rol importante la tradición selectiva, es decir, la elección de determinados valores que sirven para construir y delimitar una identidad.⁸⁹

Ident.
ser.
constr.

Es justamente en este punto donde comienzan a jugar las posibilidades tecnológicas que, ejemplificadas en el video, construyen y distribuyen imágenes como herramientas para construcción de ciudadanías, identidades locales, de trabajadores, etc. En los últimos años, la cuestión de lo local ha sido puesta en cuestión nuevamente bajo un marco supuestamente posmoderno y apolítico donde las identidades barriales no tendrían el potencial aglutinante de lazos sociales y de mecanismos de convivencias democráticos. Coincidimos en este sentido con Jordi Borja, quien desde una posición opuesta, le otorga importancia a las relaciones de convivencia en relación con la territorialidad.⁹⁰

Ident.
Ser
lo local

De esta forma, el espacio urbano es apropiado y resignificado según los propios vecinos, quienes van dejando marcas y huellas que constituyen el proceso de consolidación de una identidad vecinal. La elección de determinados símbolos como propios se contrapone en

⁸⁹ A. Smith. *La Identidad Nacional*. Madrid. Trama. 1997.

⁹⁰ J. Borja. "Movimientos urbanos y cambio político" en *Revista Mexicana de Sociología*. México.

muchos casos a los de la ideología dominante, poniendo en tensión la puja por la apropiación del espacio urbano como territorio simbólico y material de construcción de identidades. Espacio
Abuso

Como señala Giménez, atributos, marcas o rasgos distintivos creados colectivamente, seleccionados y valorizados como propios, van conformando una zona, un territorio en el que se comparten rasgos identitarios y señalan sentidos de pertenencia y referencia.

(...) el territorio puede ser apropiado subjetivamente como objeto de representación y de apego afectivo, y sobre todo como símbolo de pertenencia socio-territorial. En este caso los sujetos (individuales o colectivos) interiorizan el espacio integrándolo a su propio sistema cultural.⁹¹

Más adelante, este autor menciona el pasaje de «una realidad territorial externa a una realidad territorial interna»,⁹² lo que deriva en una asincronía entre los procesos de desterritorialización física y desterritorialización simbólica y subjetiva. Frente al fenómeno de la globalización, el uso de las tecnologías permite mantener ciertos grados de autonomía de resistencia a la uniformidad que proviene de los grandes centros de emisión informativa y comunicacional.

Para poder postular esto parte del supuesto que la memoria y la tradición no pueden ser “invenciones” o recurrencias a un pasado. Los mecanismos para construir rasgos identitarios se encontrarían entonces en la activación del presente, pero en un presente en el cual ya algunas acciones empezarían a tener un contenido ritual. Es posible aquí pensar en los “pantallazos” o el Festival de Video, que, siendo ambos eventos, dan lugar a vínculos de recomposición de lo que ya es asumido como propio frente a lo ajeno y frente a la exterioridad de la ciudad.

⁹¹ G. Giménez. “Territorio y cultura en. *Estudios sobre las culturas contemporáneas*. N° 2. México. Diciembre de 1996. p. 16.

⁹² G. Giménez. *op-cit.*

SURGIMIENTO Y CRECIMIENTO DE LOS MOVIMIENTOS SOCIALES EN BRASIL, CHILE Y ARGENTINA

En América Latina los movimientos sociales adquieren protagonismo en las décadas del 70 y del 80, al constituirse en los principales actores de oposición a los regímenes dictatoriales que asolaron la región. Clausurados los espacios “tradicionales” de participación como los sindicatos y partidos políticos, organismos de derechos humanos, organizaciones de pobladores y vecinos, nuevas centrales sindicales, movimientos juveniles y culturales canalizaron las protestas a las dictaduras e inauguraron espacios que, bajo demandas puntuales y aparentemente “sociales”, incluían una fuerte presencia política y una apuesta a la recuperación democrática.

Sousa Santos coincide con esta postura, en relación con que los movimientos sociales latinoamericanos, al situar que los mismos surgieron mayoritariamente en los contextos militares y a través de las luchas por la recuperación democrática; asimismo señala hecho que provocó que se dejara de lado otras cuestiones fundamentales como la desigualdad social, la opresión y la consolidación del modelo capitalista neoliberal.⁹³ Este es el caso del movimiento sindical, que bajo contextos autoritarios y con legislaciones que cercenaban los derechos laborales y las libertades individuales, debió modificar y buscar formas organizativas diferentes que sortearan los mecanismos represivos. Dentro de los límites y la vigilancia impuestos por las dictaduras y la persecución a los principales dirigentes, las asociaciones de trabajadores debieron replegarse en sus demandas y tratar en estos períodos de mantener mínimos lazos sociales en pos de llevar adelante reivindicaciones que no fueran sospechadas de “políticas”.

⁹³ M.R. Neufeld, M. Grimberg, S. Tiscornia y S. Wallace. (comps.) *Antropología social y política. Hegemonía y poder: el mundo en movimiento*. Buenos Aires EUDEBA. 1998.

La defensa de los Derechos Humanos

En Argentina, la violencia y ferocidad ejercida por la represión militar por sobre la sociedad tuvo su contracara en la emergencia y consolidación de los movimientos de derechos humanos. Cerrados los partidos políticos y sindicatos, la verdadera oposición al régimen lo llevaron adelante estas organizaciones de Derechos Humanos, en especial, las Madres de Plaza de Mayo. Asimismo, entre las principales organizaciones se encontraron la Liga Argentina por los Derechos del Hombre (LADH) vinculada al Partido Comunista, la Comisión de Familiares de Desaparecidos y Presos Políticos, el Movimiento Ecuménico por los Derechos Humanos (MEDH), Servicio de Paz y Justicia (SERPAJ), la Asamblea Permanente para los Derechos Humanos (APDH) y unos años después, la Red Solidaria de Salud Mental.

Volviendo a las Madres de Plaza de Mayo, esta organización comienza a formarse en abril de 1977, adquiriendo una estructura formal recién en 1979, año en el que se agrega el Movimiento de Abuelas de Plaza de Mayo, cuyo accionar se centró en la búsqueda de los hijos de detenidos-desaparecidos apropiados ilegalmente por los militares. Inicialmente fueron catorce madres de detenidos-desaparecidos indagando el paradero de sus hijos; el lugar elegido para llevar adelante sus reclamos ante la opinión pública y la prensa internacional fue la Plaza de Mayo, lugar simbólico de oposición a la dictadura y los jueves fueron los días escogidos para marchar alrededor de la Pirámide de Mayo. Posteriormente comenzaron las Marchas de la Resistencia que consistían en caminar durante 24 horas alrededor de la Pirámide. En diciembre del 1983 realizan una de las acciones estético-políticas más espectaculares: el Siluetazo. Con el apoyo de colectivos de artistas instalaron un taller virtual donde fueron realizados sobre papel siluetas y contornos que significaban los detenidos-desaparecidos. Se buscó así la participación efectiva de militantes y asistentes y, durante la noche, se llevó a cabo la etapa de circulación de las siluetas dibujadas y pintadas. En forma organizada, grupos de militantes recorrieron las principales arterias de la ciudad desplegando las figuras en muros y paredes.

Por otro lado, las experiencias políticas desarrolladas en la segunda mitad de la década del 70 en Brasil rescataron las variadas experiencias de la oposición de los años 60 previas al golpe de 1964. La resistencia se constituyó en las organizaciones que se crearon fundamentalmente en los barrios y en las fábricas, como consecuencia de la implementación de la política represiva en los primeros años y la sanción del Acta Institucional Nº 5 (AI-5) que había prohibido todo tipo de actividad política a la vez que “legalizaba” las detenciones arbitrarias y la persecución a activistas y militantes políticos.

Fueron fundamentales a partir de ese momento las acciones que llevaron adelante las asociaciones profesionales, entre ellas, la Orden de los Abogados de Brasil (OAB) en defensa de los derechos individuales y, especialmente, el derecho de habeas corpus y la derogación de la AI-5; por otro lado cabe destacar a la Asociación Brasileña de Prensa (ABP) que en la medida de lo que era posible denunciaron las atrocidades del régimen. Por otro lado, ya en 1985 en Río de Janeiro se formó el “Grupo Tortura Nunca Más”, grupo fundado por ex presos políticos, familiares de muertos y desaparecidos, políticos y ciudadanos, que a lo largo de la década del 90 se multiplicaría en otros estados tales como San Pablo, Pernambuco, Minas Gerais, Bahía, Halagaos y Paraná.

Un párrafo aparte merecen las Comunidades Eclesiales de Base (CEBs), que inspiradas en la Teología de la Liberación y la corriente pedagógica de Paulo Freire, llevaron a cabo trabajos sociales y políticos en los sectores sociales más marginales. A pesar de poseer un carácter esencialmente religioso, las CEBs tuvieron un fuerte impacto en la defensa de los derechos humanos al constituirse como actores sociales que presionaron a favor del cambio político-económico, la restitución de los derechos y la vuelta a la democracia, expresándose esto en los Centros de Defensa de los Derechos Humanos creados en la periferia de San Pablo y otras grandes ciudades.

En el caso de Chile, a fines de 1973 –año del golpe– ya sumaban más de 250.000 las personas detenidas por motivos políticos. Ejecuciones sin juicio previo, personas desaparecidas y muertos en falsos enfrentamientos se volvieron prácticas habituales. Ante esto, el cardenal católico Raúl Silva Henríquez lideró un conjunto de diversas iglesias

cristianas y representantes de la comunidad judía chilena que fundaron el Comité de Cooperación para la Paz en Chile (Comité Pro Paz).

En 1978, la Vicaría de la Solidaridad organizó un Encuentro Internacional en defensa de los derechos humanos que tuvo gran repercusión en el exterior y que afianzó el trabajo de denuncia de los atropellos del régimen. Esta organización católica contó con departamentos jurídicos, laborales, campesinos, de zonas, llegando a tener a más de 300 trabajadores entre juristas, abogados, médicos, psicólogos, religiosos y miembros de asociaciones sociales de todas las confesiones. Además de la defensoría jurídica, esta organización creó también comedores populares y bolsas de trabajo, editó revistas de difusión y llevó adelante actividades de solidaridad para con las poblaciones periféricas de Santiago. Años más tarde junto al Comité para la Paz, la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, la Agrupación de Familiares de Ejecutados Políticos, el Comité de Defensa por los Derechos del Pueblo –entre las más importantes agrupaciones de derechos humanos– organizaron las “Jornadas por la Vida”.

La lucha por la tierra y la vivienda

La pauperización de amplios sectores de clase media y de clase baja, las migraciones internas y las políticas de expulsión de la ciudad de Buenos Aires hacia la provincia y el interior del país dieron lugar a la formación de los movimientos barriales. A diferencia del proceso de formación de las “villas de emergencia”⁹⁴ –es decir, la ocupación de tierras fiscales o privadas en terrenos sin ninguna estructura urbana y en condiciones ambientales marginales– este nuevo proceso implicó la formación de los “asentamientos” llevados adelante por organizaciones sociales que actuaron privilegiando demandas y reivindicaciones ligadas a la problemática urbana, concretamente relacionada con el derecho a la tierra y a la vivienda. Con la ayuda de organismos de derechos humanos, en especial el Servicio de Paz y Justicia (SERPAJ), comunidades eclesiales de base y otras organizaciones se ocuparon tierras, marcaron lotes por familia, eligieron delegados y

⁹⁴ Las “villas miserias” surgen en la década del 30 como consecuencia a un desequilibrio entre el proceso inmigratorio primero y el de industrialización después con el desarrollo constructivo.

comenzaron procesos de autoconstrucción de casas. A pesar de los intentos de desalojo por parte de fuerzas de seguridad y policiales, los vecinos soportaron el asedio, fortalecieron la organización y se convirtieron en interlocutores ante las autoridades municipales y provinciales.

En Santiago, San Pablo y Buenos Aires, las reivindicaciones básicas en torno a la vivienda dieron lugar a movimientos barriales o de pobladores en los que se intentó conformar espacios de participación lo más horizontales posibles, en pos de retomar y profundizar lazos y redes sociales entre los vecinos; esto se llevó a cabo en un contexto caracterizado por la represión y la agudización de las crisis económicas que afectaban la calidad de vida de sectores sociales carenciados. Las innumerables formas de organización social y política se caracterizaron entonces por la búsqueda de compromiso y participación social.

Justamente en Santiago existió una fuerte vinculación del sistema de partidos políticos con los movimientos sociales, en especial obreros, pobladores, campesinos, mujeres y culturales, vinculación originalmente establecida desde el gobierno de la Unidad Popular pero que finalmente se difuminó en la época de la dictadura con el férreo control que los militares ejercieron por sobre partidos y movimientos. Al igual que en Argentina, la crisis económica que causó el empobrecimiento de los pobladores provocada por causa del desempleo y la aplicación del modelo neoliberal llevó a atribuirle al gobierno la responsabilidad del empeoramiento de la condición económica, por lo que abrió la puerta a las protestas en contra del régimen, bajo las –al principio– tímidas organizaciones de ollas populares y comedores sociales.

Debido a la prohibición de actividades partidarias, los partidos políticos se volcaron a formar organizaciones como la Izquierda Cristiana (IC) con el Movimiento Poblacional Dignidad (Dignidad), el Partido Comunista (PC) que formó la Coordinadora Metropolitana de Pobladores (METRO), el Movimiento de izquierda Revolucionaria (MIR), la Coordinadora de Agrupaciones poblacionales (COAPO) y El PDC, que organizó el Movimiento Poblacional Solidaridad (Solidaridad). En 1986 nació en el Congreso Unitario de Pobladores, al que fueron integradas las tres coordinadoras Dignidad, METRO y COAPO y Solidaridad como observador bajo el Comando Unido de Pobladores (CUP).

Esta integración se efectuó en pos de optimizar la fuerza social y política contra el régimen militar así como para reforzar este nuevo actor social como legítimo interlocutor en el proceso político de democratización y de recuperación de la base de apoyo de los respectivos partidos políticos.

Durante la década de los 80 los continuos focos de protestas surgidos de la resistencia en las poblaciones y en el ámbito estudiantil generaron una coyuntura favorable para que los partidos históricos como la DC, el PS, el PC o el PR –entre otros– comenzaran a aglutinar fuerzas. Además de esta variable estrictamente política, que se repitió en Brasil y Argentina, hay otra que debiera ser considerada: la cuestión de la puja por la apropiación del espacio urbano. Empujados por la desindustrialización de los grandes centros urbanos y el creciente desempleo, las migraciones internas rural urbanas condujeron a un crecimiento de la problemática habitacional urbana.

(...) todo movimiento reivindicativo tiene una dimensión reformista, incluso integradora. Pero al mismo tiempo plantea la satisfacción de necesidades sociales que organiza amplios sectores de la población, y se opone a la lógica del desarrollo urbano capitalista que comporta una creciente y desigual satisfacción de las necesidades colectivas (...)⁹⁵

La emergencia de movimientos en torno a esta problemática se encontró ligada al grado de explotación urbana a que se veían sometidos los sectores populares, cuya única manera de vivir lo constituía la ocupación ilegal de espacios públicos desocupados, tanto sean públicos o privados. De esta forma, la lucha por la vivienda articula una dimensión política, que es la lucha por el espacio urbano. En ese sentido, una cuestión privada se vuelve política al vincular una necesidad individual con un derecho social, es decir, la ausencia de una casa propia con el derecho a una vivienda digna.

Lo individual entonces es abordado colectivamente e irrumpe en el sistema político, como fuerza social organizada y se convierte en interlocutor ante el Estado y los poderes hegemónicos. Los movimientos de pobladores, vecinales y barriales ponen el eje en el nivel de lo cotidiano, de la exclusión de un derecho básico. Lo local, en este caso, es el microcontexto que permite reconstruir formas básicas de organizarse, tomar decisiones,

peticionar y presionar. En cuanto a la importancia de los espacios públicos para la participación ciudadana, Melucci describe a los mismos como «puntos de conexión entre las instituciones políticas y las demandas colectivas, entre las funciones de gobierno y la representación de conflictos».⁹⁶

De este modo las reivindicaciones apuntan a impugnar el orden social, marcando los límites de la democracia formal y los mecanismos de representación política. Deja además al descubierto la conflictividad que plantea la desigual apropiación del espacio urbano al priorizar el valor económico de la tierra en detrimento de los derechos sociales. Aprovechando las contradicciones en el accionar del Estado, que se presenta como garante del bien común aunque actúa en la defensa de intereses de clases dominantes, los movimientos apelan a necesidades básicas insatisfechas; es sobre esto que los habitantes de un barrio advierten que las instituciones estatales pueden ser *presionables* y, por tanto, es posible atravesar coyunturas represivas. Se constituyen así en sujetos sociales que se relacionan con el Estado y con otros actores políticos; al actuar como un sujeto colectivo, el movimiento puja por una apropiación diferenciada de lo urbano y llena de sentido el barrio con prácticas que referencian el espacio como ámbito de socialización.

Con antecedentes en las *Sociedades Amigos do Bairro* (SABs) surgidas en la década del 50, las organizaciones de barrios emergen en forma fragmentaria en los 70 en el cordón industrial de San Pablo bajo condiciones de represión extrema. Esta característica llevó a que la vía para enfrentar la falta de canales de representación se centraran en el fortalecimiento de los lazos primarios de solidaridad que les permitieron a quienes habitaban estos barrios enfrentar sus precarias condiciones de vida. En este sentido, los nuevos movimientos se diferenciaron con las anteriores SABs, ya que si bien retomaron reivindicaciones de éstas como transporte, saneamiento, asistencia de salud y educación, en aquellas lo que primaba era una relación clientelar mientras que ahora el acento se pone en la construcción de una identidad propia que no se subordinara a aparatos partidarios propugnando al reconocimiento por parte del Estado como actores sociales a considerar. En

⁹⁵ J. Borja. *op. cit.* p. 1349.

⁹⁶ A. Melucci. *op. cit.*

justamente en este cambio en la organización barrial por lo que fueron importantes las CEBs.

Estos movimientos de barrio inicialmente se presentaron con reivindicaciones locales referidas a los servicios urbanos –aspectos similares a las poblaciones en Santiago de Chile y los asentamientos en Buenos Aires– pero estos fueron superando el nivel local para reunir suficiente fuerza en la periferia, participando en campañas que alcanzaron dimensiones nacionales como el *Movimento do Custo da Vida*.

Señala Tilman Evers en referencia a este movimiento que la aparente oposición que surge entre el contenido y la forma de estas organizaciones bien sirve para graficar el accionar de los movimientos sociales en torno a la vivienda.

Teniendo una temática esencialmente política, tiene que presentarse como económico, siendo un movimiento opositor, no puede mostrarlo en sus formas de lucha.⁹⁷

En este sentido, los movimientos de barrio no deben ser considerados como expresiones por fuera o al lado de las relaciones de clase, ya que si bien dentro de una misma organización barrial quienes participan pueden no pertenecer a una misma clase social, eso no invalida el contenido de clase que se homogeneiza en las luchas llevadas adelante. Los conflictos que enfrentan y las formas organizativas que adquieren son expresiones de resistencia a un modelo dominante y, que en el caso de la lucha por la vivienda o la infraestructura urbana, expresa el conflicto entre clases sociales.

Hom.
de Co
conf.
de clase

En relación con esto es que coincidimos con la definición que brinda Safa, cuando este autor señala lo local como un espacio territorial marcado por prácticas que combinan y articulan diferentes niveles como el personal, con el social e incluso con el regional.⁹⁸ De esta manera, el espacio público y la calle son lugares de encuentro, de participación de los vecinos y de discusión de temas puntuales que tienen que ver con el barrio. Sin embargo,

⁹⁷ T. Evers “Síntesis interpretativa del movimiento do custo da vida” en *Revista CEAS* N° 75. Salvador. 1989.

⁹⁸ P. Safa. “De las historias locales al estudio de la diversidad en las grandes ciudades: una propuesta metodológica” en *Globalización e identidad cultural*. Bayardo y Lacarrieu (comp.). Ed. Ciccus. Buenos Aires. 1997. p. 9.

esta perspectiva de lo local se entrelaza con cuestiones y problemáticas nacionales, participando de actos en defensa de los derechos humanos u oponiéndose a políticas de exclusión de los gobiernos.

De este modo, lo vecinal remite a la cuestión de la territorialización de los procesos sociales y culturales, entendida ésta como una configuración espacial dinámica compleja o bien como un campo en términos de Bourdieu, donde innumerables actores puján por intereses específicos y donde, asimismo, es central el sentido de pertenencia y los valores simbólicos y materiales que centran esta pertenencia. En todo caso, es la construcción de aquellos que conforman una vecindad, un territorio y diversos elementos elegidos colectivamente, en muchos casos “seleccionados” para articular una identidad.

Este proceso de construcción vecinal es bien explicado por Spaggiari, quien señala como «el significado social que es asignado a un espacio lo constituye como lugar o territorio cuando los sujetos se apropian de él, y lo diferencian de otros, por medio de lazos afectivos y simbólicos».⁹⁹

Con antecedentes de las organizaciones rurales en los años 1950 a 1964, tales como las Ligas Campesinas, la Unión de Labradores y Trabajadores Agrícolas del Brasil y el Movimiento de Agricultores sin Tierra, se crea en 1987 el *Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra* (MST) cuyo objetivo fundamental fue la colonización de tierras en regiones alejadas y la redistribución de las improductivas. Para llevar a cabo esto último, es decir, para lograr la reforma agraria, una de las principales formas de presionar fue la ocupación pacífica de haciendas que no estuvieran cumpliendo una función social. El MST pone el acento en el fortalecimiento de la solidaridad mediante acampes, organizando invasiones de tierras no cultivadas y bloqueos de carreteras. El movimiento social cuenta entre sus miembros con un millón y medio de campesinos sin tierras, organizados y distribuidos a lo largo de 23 de los 27 estados de Brasil. Si bien el MST sí bien tiene una vinculación directa con el PT no depende directamente del mismo; se sostiene esta posición

⁹⁹ N. Spaggiari. “Identidades urbanas” en *Prácticas socioestéticas en la Argentina de la crisis*. C. Lobeto (comp.). Buenos Aires: GESAC. 2004.

argumentando que de esa forma logra evitar el impacto y los condicionantes de las campañas electorales y las limitaciones que los partidos tienen en el campo político.

El proceso de “territorialización” que el MST lleva a cabo consiste en apropiarse de las tierras que pasan a formar parte de un espacio controlado por el movimiento, transformando de este modo el latifundio en asentamiento. A partir de ese momento se construyen viviendas, escuela y se desarrollan y promueve la conciencia colectiva en torno a un proceso autogestionario que no impida la relación con instituciones estatales u otros actores sociales de manera tal que tampoco esté exenta de conflictos y enfrentamientos con terratenientes.

En este nivel local, una identidad posee múltiples significados y usos; Safa destaca tres de ellos:

- 1) la construcción de sentido de pertenencia e identidad individual, 2) para la representación colectiva de identidades y 3) para la legitimación de las prácticas de apropiación del territorio por los actores sociales de acuerdo a sus intereses particulares de clase y grupo.¹⁰⁰

De lo que se trata entonces es de superar el imaginario de un territorio institucionalmente delimitado por límites físicos para convertirlo en el ámbito de construcción de una identidad territorial en el cual los pobladores sean agentes activos en la ocupación, apropiación y uso de la tierra.

En los ejemplos mencionados vemos como en tiempos de la dictadura, estos movimientos fueron tan sólo aparentemente “apolíticos” e “inofensivos”. Es el caso de los organismos de derechos humanos, que lograron que su reclamo por la vida de hijos y familiares detenidos y secuestrados superara el ámbito de la lucha individual para convertirse en una de las mayores organizaciones que luchó contra la dictadura en Argentina. Ocupaciones de tierras, protestas vecinales y conciertos de música fueron también espacios privilegiados para luchar contra el régimen. En todos los casos, la lucha política se tradujo en innumerables reivindicaciones: desde poder escuchar un determinado grupo musical, pasando por la demanda de una vivienda

¹⁰⁰ P. Safa. *op. cit.* p. 10.

digna, el derecho a la tierra o el rechazo a un aumento de impuestos vecinales. A simple vista, estas demandas que se enmarcan en lo social desvinculadas de la cuestión política tuvieron el sesgo particular de servir de potenciales canales de microresistencia y de expresión de una protesta mucho mayor que incluía el retorno a un estado de derecho, un modelo económico diferente y el retorno al respeto de los derechos humanos.

Para lograr esto, fue necesario no confrontar directamente con el poder pero sí dejar espacios que sirvieran para la “negociación”, no porque se quisiera negociar con Estados terroristas sino porque era necesario “cuidar las formas” para sobrevivir. Si la política –en “boca” de los militares– estaba prohibida, la estrategia fue la reivindicación social y la creación de espacios donde, gradualmente, se pudiera ir ampliando la participación y reorganizando de la oposición política.

LATENCIA Y VISIBILIDAD. LOS MOVIMIENTOS SOCIALES ENTRE LA REPRESIÓN Y LA ORGANIZACIÓN SOCIAL

Enmarcadas en el contexto actual, las identidades sociales deben ser entendidas como cambiantes, dinámicas y no territorializadas, con fases limitadas pero que, a su vez, se entrelazan entre sí respondiendo a las formas de lucha que justamente llevan adelante estos actores sociales. Para Melucci, estas fases se expresan como dos polos de acción colectiva, que son la latencia y la visibilidad, pudiéndose entender a este último como una acción con finalidad simbólica que condensa y conjuga la identidad grupal. Marc Augé destaca en el concepto de «dispositivo ritual extendido» el carácter performativo del mismo, en el cual las fronteras entre lo público y lo privado se diluyen conjugándose las nociones de alteridad e identidad grupal.¹⁰¹ Es a través de estos dos momentos que es posible explicar el proceso de construcción social e identitario de los movimientos.

²⁵ M. Augé. *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Barcelona. Gedisa. 1995.

Como señala Maristella Svampa: «los piqueteros son desocupados organizados, actores políticos y sociales con exigencias. Su visibilidad sólo está garantizada por la protesta (...)»¹⁰²

Estos dos momentos en el accionar de los movimientos sociales, es decir, latencia y visibilidad¹⁰³ son claves para entender el crecimiento de los mismos, la exposición pública y la ocupación y resignificación de espacios urbanos que los ubican como actores en la vida política de las últimas décadas y permiten, de este modo, observar estos procesos de organización y formas de lucha a los que hacemos referencia.

Latencia, como lo cotidiano, como el tiempo en el cual el grupo se consolida a través de acciones puntuales, de repliegue hacia el interior, de discusión y evaluación de acciones realizadas, de debate en torno a estrategias y de visibilidad pero hacia el interior, hacia los integrantes del movimiento.

En cambio, la visibilidad es el momento en que surge la confrontación o el conflicto se hace evidente, es el tiempo y espacio del “ritual”, del hacerse ver y, asimismo, está dado por el momento de la acción “espectacular”. Son los cortes de ruta en el movimiento piquetero, es la realización de un festival en el caso de los documentalistas, las marchas de la resistencia de 24 horas una vez al año de las Madres de Plaza de Mayo, la marcha de los *Sin Tierra* a Brasilia o las manifestaciones anuales el 11 de septiembre en Chile.

Ya hemos señalado como en los 70 las organizaciones barriales, los organismos de derechos humanos y las comunidades eclesiales de base fueron algunos de los actores principales en las resistencias a las dictaduras militares. En los 90 algunos movimientos continuaron con las mismas reivindicaciones y prácticas y otros cambiaron o simplemente sus demandas dejaron de tener sentido, ya por satisfechas, por contextos diferentes o por la aparición de nuevos actores sociales. Entre y una otra coyuntura histórica pasaron muchos años, pero ha existido un hilo conductor que es la permanente construcción de redes y tramas sociales, cuya eficacia descansa en los dos momentos antes mencionados, es decir,

¹⁰² M. Svampa. Entrevista publicada en *Página 12*. Buenos Aires. 2 de diciembre de 2003.

¹⁰³ A. Melucci. *op. cit.*

la latencia y la visibilidad que permiten el despliegue de acciones puntuales, momento en que aparecen con su mayor potencialidad.

Es aquí donde podemos aproximarnos a la supuesta eficacia o no de los movimientos sociales. Si partimos de una mirada que privilegia que la acción, permanencia y efectividad de los movimientos se remite a hechos espectaculares, como cortes de rutas, marchas de resistencia, ocupación de fábricas— es decir, de acciones puntuales— podemos concluir que los movimientos sociales son emergentes de las crisis y, por tanto, transitorios, vale decir, no organizaciones relativamente permanentes. Pero si pensamos que estos momentos de acción “espectacular” en el sentido de la ocupación plena de la ciudad o de alguna de sus partes es el momento elegido para hacer “visibles” sus reivindicaciones, debemos apelar a otros momentos, como los de la cotidianeidad o la latencia. Tiempos en lo que se prepara la acción y en los cuales la tarea no es justamente la aparición pública, sino por el contrario, el trabajo hacia el interior del movimiento y la relación con otros grupos sociales.

Al referirnos al armado de tramas y redes, tanto materiales como simbólicas, es importante señalar que éstas son herramientas que las organizaciones y grupos sociales se plantean para reafirmarse y crecer. En base a fines específicos como lo es la ampliación de la base social, el repliegue en coyunturas adversas, el replanteamiento de estrategias (entre muchas más) lo visible deja lugar a lo latente, a la acumulación de poder, a la consolidación del movimiento o si se quiere, al reconocimiento hacia el interior y no hacia afuera. En suma, la posibilidad de autoafirmarse identitariamente —que en el afuera podría ser erróneamente visto como signo de debilidad o hasta de desaparición—. Conciertos de rock en barrios, televisoras comunitarias, muestras de arte en fábricas recuperadas, pobladores atendiendo ollas populares y problemáticas vecinales y movimientos de desocupados creando cooperativas de trabajo son ejemplos de esta visibilidad mediante sus intervenciones sobre la ciudad.

Estos dos momentos de la latencia y visibilidad son posibles por un largo proceso de acumulación de fuerzas y de organización popular que puede y debe ser rastreado en la historia, buscando líneas convergentes, ausencias, rupturas y quiebres. Asimismo, es menester señalar que por otro lado la intervención en la ciudad se da en determinados

momentos en los cuales los movimientos sociales accionan espectacularmente, como única forma de hacer oír sus demandas, siendo ahí donde lo visible los convierte en interlocutores válidos en el campo político. Por esto mismo es que insistimos en que en los 90 no aparecen espontáneamente movimientos sociales, sino que estos colectivos y grupos son el resultado de acciones que, a lo largo de las décadas anteriores, fueron reconstituyendo el tejido social colectivo, recreando prácticas socioestéticas y simbólicas en las que se alternan formas tradicionales con nuevas formas de organización social.

En los períodos de latencia –o de construcción– resulta difícil apreciar la potencialidad de un movimiento y su capacidad para interpelar al Estado como representativo de determinadas demandas y reivindicaciones sociopolíticas. En esta etapa, el movimiento se organiza, crece, construye su propia identidad para hacer su aparición pública ante coyunturas determinadas, en pos de, sí en ese momento, hacerse visible y hacer visibles sus demandas. Pensemos sino en las organizaciones de derechos humanos en la última dictadura militar en Argentina, en el movimiento de pobladores de Chile también bajo un régimen dictatorial como el pinochetista, el movimiento de los Sin Tierra en Brasil, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en México o el movimiento de documentalistas en Argentina. En los casos mencionados, existió un proceso previo cuyo resultado se evidenció al convertirse en movimientos con capacidad propia para intervenir en los procesos políticos.

Ahora bien, en ambos momentos, el de la latencia y el de la visibilidad, el conflicto con los poderes establecidos se da –entre otros– en el terreno de lo simbólico a través de la desestabilización de códigos permanentes y establecidos, apoyándose en varios niveles de los cuales dos son los que nos interesan remarcar. Uno, las prácticas organizativas, tratando de romper con esquemas partidistas que ahora son cuestionados, entre ellos, el clientelismo, el alineamiento ideológico, las estructuras partidarias y burocráticas, por señalar algunas. La segunda, es la innovación cultural, en términos de acciones estéticas, cambios en el lenguaje, creación de símbolos, máscaras, vestimentas y, fundamentalmente, una apropiación diferenciada del espacio urbano.

LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA Y LOS 90. NUEVAS PRÁCTICAS SOCIALES DE LOS MOVIMIENTOS SOCIALES

En el capítulo 1 se ha revisado el contexto histórico político de la segunda mitad del siglo XX en América Latina, centrándonos en especial en los tres países que nos interesan: Argentina, Brasil y Chile. Hicimos también referencia a lo que significaron los 90 como década en la que se profundizaron las políticas de ajuste en varios países de la región; la pregunta que surge entonces es por el impacto de estas políticas neoliberales en los movimientos sociales. Es en ese contexto que se origina la inquietud de revisar cuestiones referentes al accionar de los movimientos sociales, tratando de encontrar respuestas y, a la vez, de abrir interrogantes que nos permitan profundizar en esta temática. ¿Cómo repensar algunas categorías teóricas en torno a las prácticas, acciones y representaciones que llevan adelante los movimientos sociales?, ¿dónde confluye lo comunicacional, lo político, lo estético y lo simbólico como aspectos constitutivos y determinantes de estos actores sociales?, ¿existieron realmente actores “nuevos” que produjeron un momento de inflexión en la participación política?, ¿o es posible rastrear en la memoria colectiva formas de organización similares a las de años anteriores?

Derrotada las dictaduras en los tres países mencionados, durante los primeros años de la restauración democrática los movimientos se enfrentaron a una adecuación de sus prácticas y metodologías. El retorno al sistema constitucional significó un cambio en la lucha política de los movimientos sociales, al existir un marco de acción diferente a la época anterior dado por el levantamiento de la proscripción política y el accionar ahora del sindicalismo y los aparatos partidarios.

Mientras algunos movimientos fueron diluyéndose, otros fueron decantando en nuevas experiencias e incorporando lentamente otras demandas, replanteando así la relación con el Estado y con otros actores sociales. Debemos situarnos entonces en una postura que trate de desentrañar la continuidad y el aprendizaje que significó la resistencia en la dictadura, la transición democrática en los 80 y, posteriormente, en la década del 90.

En Argentina, el cierre de las fuentes laborales generó el crecimiento del desempleo y la pobreza, lo que trajo aparejado nuevas modalidades de protesta como estrategias para expresar reivindicaciones que se internaron en el terreno de la reconstrucción de una identidad colectiva la cual había sido quebrada en simultáneo con la pérdida de la fuente laboral. La necesidad de supervivencia expresada en términos concretos al dejar de percibir un salario acorde al trabajo, obligó a acciones como los cortes de ruta y la ocupación de empresas, edificios o espacios públicos con el fin de hacer visibles los reclamos. Esta demanda fue dirigida en primera instancia al Estado, dejando a éste último en el lugar de "victimario" al aplicar políticas que cercenan el derecho al trabajo y, por consiguiente, la noción de ciudadanía.

La resistencia a este modelo tuvo su primer corte de ruta en demanda de empleo en 1997 en varias provincias del interior y en pocos años se adoptó en la mayor parte del país, comenzando a formar parte del repertorio de acciones colectivas de protesta. Algunas de las principales organizaciones que adoptaron esta metodología de protesta fueron el Polo Obrero, la Federación de Tierra y Vivienda (FTV) el Movimiento de Trabajadores Desocupados (MTD) y la Corriente Clasista y Combativa (CCC), entre muchos más.

Del mismo modo, en los organismos de derechos humanos también existió un reacomodamiento de las demandas, que ya no estaban centradas en enfrentar un gobierno dictatorial sino más bien en lograr el juzgamiento de los responsables del genocidio; la creación de nuevas agrupaciones de DD.HH. como hijos y hermanos, la creación de ámbitos culturales como universidades y centros culturales y el "escrache" a los militares implicados en violaciones a los derechos humanos fueron producto de este reacomodamiento.

Por otro lado es importante hacer referencia a los estallidos sociales, los cuales comenzaron en 1989 en plena época de hiperinflación, acentuándose en los años posteriores que, en forma aislada pero ininterrumpida, se sucedieron en la casi totalidad de las provincias del interior.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Estas "explosiones" consistieron en manifestaciones violentas, con incendios y pedradas a domicilios particulares de dirigentes políticos, instituciones estatales y saqueos a comercios. Se caracterizaron por superar a las conducciones sindicales o partidarias, por el alto grado de virulencia en el accionar, pudiendo ser considerados como movimientos sociales "inorgánicos" y policlasistas.

En Brasil durante los 90 el MST, además de las clásicas acciones de ocupaciones de tierras, inauguró el concepto de “escuela itinerante”. Basado en los principios de Paulo Freire y la educación popular se comenzó a asegurar la educación básica a los adultos, talleres de oficios y programas de liderazgo y formación política. Como bien manifiesta Edgard Kolling, miembro de la coordinación nacional del MST

Eso significa que tan pronto se constituye un campamento (ndr: ocupación primaria de una tierra) se establece automáticamente una escuela. Y allí donde van los acampados, les sigue la escuela. Sea que el campamento cambie de emplazamiento; sea que haya una marcha donde participan los niños de ese campamento etc. Y son escuelas reconocidas por las autoridades públicas. Las registramos en el mismo momento en que ocupamos la tierra. Muchas veces la escolita es la primera “champa” (construcción de plástico) (...) Una de las notas distintivas de nuestro movimiento es la importancia que le asignamos a la escolarización de nuestra gente y a la sólida formación de nuestros militantes.¹⁰⁵

Una de las acciones más importantes llevadas a cabo fue en 1997 cuando marcharon 1000 kilómetros hacia Brasilia durante dos meses con el fin de reforzar su demanda de obtener más tierras y comenzar a discutir un proyecto político alternativo para Brasil. Para esto, se profundizó su articulación con los sindicatos, grupos eclesiales de base, organizaciones ecologistas y otros movimientos populares.

En el caso de Chile los 90 expresaron, por un lado, el retorno a los cauces democráticos y, por el otro, un fuerte carácter individualista que convalidó el programa económico heredado de la dictadura. Así, el miedo, la desorganización social, la falta de un proyecto movilizador, el temor a la palabra y el debate fueron una constante en esos años. La dominación se mantuvo ahora ya no bajo formas violentas pero sí bajo el poder que siguieron teniendo los militares, los grupos económicos y los medios de comunicación

¹⁰⁵ S. Ferrari. “La educación como prioridad y obsesión de los ‘sin tierra’”. Diálogo con Edgard Kolling” en *GVON* <http://www.gvom.ch/info_esp/e_brasil/e_61.html>.

masiva, en especial periódicos y televisión. Sin embargo, la detención de Augusto Pinochet en Londres en octubre de 1998 actuó como catalizador y activó la convergencia de los organismos de derechos humanos, movimientos sociales, colectivos artísticos, organizaciones estudiantiles y agrupaciones de izquierda, radicándose más de doscientas denuncias en contra de los militares que habían actuado durante el golpe. El movimiento de derechos humanos que desempeñó un papel importante a finales de los años 70 volvió de este modo a salir a las calles para exigir verdad y justicia y apoyar la extradición de Pinochet.

Por lo ya planteado es que los movimientos sociales creados o fortalecidos al calor de las protestas sociales a principios del 90 –ya sean los movimientos de desocupados, las reivindicaciones campesinas, la recuperación de fábricas, las luchas de sindicatos estatales o los movimientos estudiantiles– deben entenderse en esta disputa simbólica y material que toma como interlocutor principal a las instituciones estatales y que establecen nuevos parámetros al constituirse en actores válidos al momento de expresar planteos al interior del Estado mismo.

Pero a medida que la espectacularidad e irrupción de los movimientos fue dejando pasó a otras acciones menos visibles o simplemente a fases más organizativas y, asimismo, enmarcadas en coyunturas diferentes a las de que habían tenido lugar durante las dictaduras militares, comenzaron a aparecer los cuestionamientos a esas formas de hacer política. Por ejemplo, las organizaciones de trabajadores desocupados en Argentina o los Sin Tierra en Brasil fueron criticados o bien por ser cooptados por los gobiernos o bien por ser intransigentes –lo que les vale el rechazo de otras clases sociales– o por haber sido considerados moderados, entre otras cuestiones. De igual manera, los cuestionamientos a los colectivos culturales en muchos casos se centraron en la “legitimación” adquirida en instituciones, perdiendo de esta forma la supuesta potencialidad que los mismos expresaron en sus comienzos.

Diferentes posturas relativizan o sobredimensionan la importancia de los movimientos sociales en el escenario político. En un caso, se deja traslucir una intencionalidad que deslegitima el accionar de los movimientos y su irrupción en la ciudad, al plantearse una

mirada en la cual subyace una visión cortoplacista de los movimientos, sin tener en cuenta los tiempos y procesos de construcción de los mismos. Esta lectura, errónea a nuestro juicio, sitúa la protesta estrictamente en un contexto de crisis pero no presupone un análisis que contemple el crecimiento y las fases que conlleva la organización popular.

Desde una postura opuesta a la anterior, están quienes ven en los movimientos y grupos sociales la expresión de momentos “prerrevolucionarios”, sin tomar en cuenta los límites y las relaciones de fuerzas que acotan acciones puntuales, válidas y efectivas, sujetas a tácticas y estrategias de corto y mediano plazo. Al respecto, señala Grüner:

En determinadas circunstancias históricas o sociales, este juego de visibilidad / invisibilidad puede ser producido con objetivos político-ideológicos bien precisos, y ciertamente no sólo al servicio del poder, sino por el contrario al servicio de una reconstrucción de las representaciones e identidades colectivas con fines de resistencia a la opresión. (...) Esta es la estrategia que en otra parte hemos llamado de intermitencia dialéctica (...) ¹⁰⁶

Estos análisis, al situarse en una coyuntura determinada y “mirar la foto y no la película”, dejan de lado o ignoran la consolidación de un modelo socioeconómico resultado de varias décadas de aplicación de políticas cuyo eje principal fue la exclusión de amplios sectores sociales –expresada en indicadores tales como la concentración del ingreso, el crecimiento en el desempleo, la destrucción de redes y lazos sociales– con el consiguiente crecimiento del individualismo, la marginación y la polarización social, entre muchos factores más.

Se podrá pensar y argumentar entonces que los movimientos sociales aparecen en momentos de crisis con formas de organización y funcionamiento precarios que impiden la consolidación y posterior continuidad. En instancias posteriores, y “superado” el momento puntual o más álgido de la crisis, dejan de tener sentido y desaparecen, ya sea por diferencias internas, por cooptación de partidos o por parte del Estado, por agotamiento de las demandas, etc. Tales son los casos expuestos, donde la utilidad de los mismos se da en coyunturas críticas y sólo en momentos de excepcionalidad, dejando de lado y sin tomar en

¹⁰⁶ E. Grüner en C. Lobeto. *op. cit.* p.10.

cuenta los resultados de una construcción permanente de acumulación de poder y de diferentes grados de organización y momentos de acción determinada.

Siguiendo este análisis, superadas las crisis principalmente de representatividad política y de agotamiento de un modelo económico, resurgirían las formas «naturales de la convivencia democrática», como por ejemplo, el sistema de partidos políticos y el sindicalismo en sus diferentes variantes.

Es preciso referirse también al concepto de tradición selectiva de Williams para explicar cómo los movimientos recuperan experiencias de luchas pasadas y las readaptan en coyunturas diferentes. Años de resistencia que se habían gestado bajo los contextos represivos de las dictaduras militares van dejando marcas, huellas y rastros en la memoria colectiva. Esto se traduce en formas de organización popular, es decir, en recuperar un pasado y ponerlo en tiempo presente.

Capítulo 4. Interacciones y procesos en el campo audiovisual. Agentes y representaciones

TRES CIUDADES LATINOAMERICANAS, SAN PABLO, BUENOS AIRES Y SANTIAGO DE CHILE COMO ESPACIOS PRIVILEGIADOS EN LA PRODUCCIÓN Y CIRCULACIÓN AUDIOVISUAL

La importancia que en los últimos años han adquirido los estudios sobre estas ciudades obedece a una multiplicidad de factores que, centralmente, se articulan con todo lo que implican tramas urbanas cada vez más densas que han desembocado en la reformulación y profundización de problemáticas ya existentes así como en la emergencia de problemáticas nuevas.

La “explosión” de las principales megalópolis latinoamericanas (Buenos Aires, San Pablo, Río de Janeiro y México D.F.) puede ser abordada desde diversos factores como el incremento en los índices de polución ambiental, pasando por el colapso de los servicios públicos hasta incluso las limitaciones de las administraciones gubernamentales –que en contextos de recorte presupuestario y con menores recursos deben dar respuestas a mayores demandas sociales–, lo que manifiesta la existencia de problemáticas vez más recurrentes.

Día a día la fisonomía de las ciudades se va alterando y los límites se han expandido más allá de los mapas oficiales. Ciudades satélites se fueron agregando a la “mancha urbana” inicial y hacen difusas estas “fronteras”. Economías regionales en quiebra y las supuestas mayores posibilidades de trabajo y desarrollo personal –visión que los medios de comunicación masiva contribuyen a crear al difundir patrones culturales y de comportamiento sólo posibles de ser adquiridos (y consumidos) en las ciudades– dieron como resultado flujos migratorios provenientes de zonas rurales, pueblos, ciudades del interior y países limítrofes hacia los grandes centros metropolitanos. De este modo se han

ido generando procesos de hibridez y sincretismo que ubican a las ciudades como claves en el estudio de las culturas contemporáneas.

En *La ciudad de los viajeros, travesías e imaginarios urbanos: México 1940-2000*, García Canclini, –producto de una investigación sobre esta ciudad– señala con relación a la mancha urbana:

La multiplicación de estas "ciudades dentro de la ciudad", admitida por los planificadores de los años 70, acentuó los procesos de segregación espacial y compartimentación de las experiencias en el uso del espacio urbano.¹⁰⁷

Los viajes urbanos se convierten en una experiencia en la que miles de personas se sumergen diariamente, ofreciendo éstas distintas miradas de las ciudades. El modo de llevar a cabo la experiencia de la congestión vehicular, las relaciones ocasionales entre los trayectos, la soledad, los viajes por trabajo y los momentos de ocio –donde las actitudes de los habitantes varían– dan lugar a múltiples miradas.

Los posibles retratos que significan los viajes urbanos no sólo se constituyen como maneras válidas de acercarse al pulso de las grandes ciudades sino que también implican prácticas sociales que intentan rearmar la visualidad del mapa urbano, cada vez más difuso y extraño para propios y ajenos. Esta *difuminación* se expande y se extraterritorializa en varias direcciones; la imagen de lo urbano trasciende el ámbito geográfico y circula por otros espacios como el electrónico y el audiovisual.

A partir de la interrelación entre las nuevas tecnologías, la ciudad y el flujo de bienes simbólicos, destaca la existencia de un espacio electrónico, en el cual traslaciones virtuales de los medios masivos, en especial la televisión, operan sobre las urbes que simultáneamente a su incremento en extensión y habitantes, van perdiendo sus características particulares en cuanto a individuación geográfica y en tanto funcionalidad civil. Los movimientos

¹⁰⁷ N. García Canclini. *La ciudad de los viajeros, travesías e imaginarios urbanos: México 1940-2000*. México. Grijalbo. 1996. pp. 21-22.

poblacionales, no sólo se traducen en flujos de personas y en espacios reales, otros movimientos de índole virtual refuerzan estos mecanismos mencionados. Estos movimientos migratorios más ilusorios que reales, toman forma en la explicación de mecanismos encubridores que obstaculizan la verdadera dimensión de despoblación rural y repoblación urbana a través de una "realidad" que de tanto repetirse por los medios, se convierte en verdad inapelable.¹⁰⁸

Como vemos, la ciudad es tanto un espacio físico como un espacio comunicativo en el que las personas y los objetos que la circundan (edificios, transportes, carteles, etc.) construyen verdaderas redes semióticas con una dinámica propia, donde lo simbólico y audiovisual forman también parte de estos entramados comunicacionales.

Mientras por un lado la globalización informativa y comunicacional homogeneizan el consumo cultural a escala mundial, en forma similar, *imágenes massmediáticas* invaden el espacio audiovisual urbano, moldeando percepciones e imaginarios colectivos, que, sin embargo, continúan fragmentados debido a estos mecanismos de extraterritorialización mencionados.¹⁰⁹ De esta manera, las ciudades son territorios que no escapan a la escalada globalizadora pero que, sin embargo, reproducen también pautas locales propias, convirtiéndose en lugares de construcción de identidades (entendiendo a éstas no sólo desde un abordaje socioespacial sino también desde una perspectiva sociocomunicacional). Es decir que el análisis del proceso comunicacional en las ciudades incluye la articulación de referentes locales con experiencias transterritorializadas, definiendo por tanto la interacción que en los habitantes se produce en el plano de lo simbólico y lo cultural.

Elena Firpi, quien retoma la perspectiva comunicacional, ha indagado los diversos aspectos de las relaciones de comunicación que se desarrollan entre una institución pública, en este caso haciendo foco en las relaciones comunicacionales que se suscitan entre la

¹⁰⁸ A. Libonati. "El espacio electrónico, recolonización del espacio urbano en lo rural." en C. Lobeto y D. Wechsler (comps.) *Ciudades, Estudios Socioculturales sobre el espacio urbano (vol.1)*. Instituto Internacional del Desarrollo (ID) y Nuevos Tiempos. Madrid-Buenos Aires. 1996. pp. 186-187.

¹⁰⁹ Véase N. García Canclini. *op. cit.*

intendencia de Montevideo y los ciudadanos.¹¹⁰ El manejo de información acerca del entorno urbano, imprescindible para hacer valer sus derechos, remite a mecanismos comunicacionales que contemplen éstos aspectos no siempre tomados en cuenta en los procesos de información y comunicación gubernamentales.

Señala Firpi que «este y otro tipo de intercambios, muchos de ellos de carácter simbólico, forman parte del gran sistema de comunicación que genera y rige una ciudad. Es el estudio de lo urbano como ámbito de vida social, económica y política».¹¹¹

En este sentido, y para contextualizar lo anteriormente señalado, es preciso entender que en la sociedad contemporánea se ha producido una “invasión de la cultura” y una “estetización de la vida cotidiana” que, traducida en un contexto global, se expresa en el movimiento de manifestaciones culturales –en este caso audiovisuales– que circulan de un lugar a otro en forma ininterrumpida y cada vez más velozmente. La oferta audiovisual es por eso abundante y sugiere que formas y expresiones simbólicas ya no son exclusividad de las industrias de la comunicación y la información. Las elecciones personales, las identidades grupales y los hábitos y gustos sociales son la síntesis de productos audiovisuales y culturales múltiples y diversos que expresan esta tensión y diversidad.

A esta irrupción de producciones audiovisuales contribuye el video como uno de los soportes que se produce principalmente en las grandes ciudades como consecuencia de las acciones que los nuevos movimientos sociales llevan adelante y que se generan y distribuyen en las mismas ciudades. Incluso aquellas producciones realizadas sobre (o por) grupos étnicos, campesinos o comunidades rurales se hacen circular por canales y circuitos preferentemente urbanos.

Para sintetizar, la lucha por el poder simbólico en el campo visual se expresa en una continua legitimación y deslegitimación de imágenes en movimiento que buscan constituirse como lo hegemónico dentro del campo. En esta continua puja, la posición y el peso específico

¹¹⁰ E. Firpi “Una mirada desde la comunicación. La relación entre el gobierno local y los ciudadanos de Montevideo” en L. Cucurella y C. Lobeto (ed.) *Imágenes en movimiento. El espacio audiovisual en el Mercosur*. Quito. Abya Yala. 2000.

¹¹¹ E. Firpi. *op. cit.* p. 52.

de los agentes que producen, hacen circular y distribuyen las imágenes depende a su vez de aquellas instancias que validan, restringen o invalidan determinadas producciones que puedan ser innovadoras o cuestionadoras del campo establecido.

ESPACIOS-ESCENARIOS URBANOS. FLUJO DE BIENES SIMBÓLICOS

Políticas urbanas de las imágenes

A partir de finales del siglo XIX y principios del XX, las ciudades privilegiaron aspectos tales como la monumentalización y la idea de patrimonio, combinando diversos aspectos, tales como la tradición, lo identitario, etc., pero resaltando la idea de progreso, que incluyó apelaciones en muchos casos hasta futuristas. Diana Wechsler analiza como se construyó el imaginario moderno de los años 20 y 30 en el campo de las imágenes, apelando a las pinturas de artistas plásticos y a las fotografías publicadas en medios gráficos de la época y destacando la aparición de símbolos que retrataban un proceso acelerado de modernización.¹¹²

A partir de los años 50 se comenzó a trabajar con mayor cantidad de referentes simbólicos como, por ejemplo, las imágenes en movimiento, al existir políticas culturales que privilegiaron la visión de ciudades contrastantes y complejas. En lo que ha dado en llamarse *políticas de las imágenes*, las ciudades actuales “venden” imágenes de símbolos de una ciudad pasada y actual que dan cuenta de una continuidad histórica y de la necesidad de construir una imagen positiva de los espacios urbanos. Esta construcción de una imagen de ciudad –aunque sería más preciso hacer referencia a varias y superpuestas imágenes que están en constante redefinición como un inmenso collage en movimiento– se detendrá, cosificándose, al ingresar en un proceso de patrimonialización.

¹¹² Véase D. Wechsler “Buenos Aires 1920-1930: fotografía y pintura en la construcción de una identidad moderna” en *Ciudades. Estudios socioculturales sobre el espacio urbano*. Madrid - Buenos Aires. Nuevos Tiempos - Instituto Internacional del Desarrollo. 1996.

Uno de los aspectos a tener en cuenta es la importancia que para esta operatoria de privilegiar lo simbólico en las ciudades adquieren los procesos económicos y sociales que afectaron a las grandes ciudades en la segunda mitad del siglo XX. Con esto nos referimos a los procesos de desindustrialización, colapso de los servicios públicos, inabarcabilidad y pérdida de los centros, inseguridad y otras problemáticas que llevaron a la necesaria reformulación de los parámetros patrimoniales habían prevalecido en las ciudades modernas.

La ciudad se constituye entonces en un escenario-espacio en el que se despliegan acciones sociales y prácticas estéticas con altas cargas de condensación simbólica y, por lo tanto, susceptible de ser *espectacularizadas* en imágenes en movimiento.

Después de la escenografía teatral del ágora, del foro, de la plaza, de la Iglesia, tradicional acompañamiento de la historia de las ciudades, es ahora la cineescenografía, la mutación secuencial de un ayuntamiento, de una región, de una localidad patrimonial, cuya población activa se metamorfosea, por un instante, en figurantes de una historia que es conveniente resucitar.¹¹³

A través de los medios de comunicación audiovisual, las imágenes móviles se expanden en la ciudad y la re-representan, o, en otras palabras, se “re-mapean” lugares, produciendo efectos de “realidad” que implican, a su vez, la direccionalidad de la mirada sobre algunos bienes culturales y como el desplazamiento de otros.

De esta manera, la concepción basada en el patrimonio ligado a la monumentalización y el resguardo de lo considerado patrimonio artístico, cultural o urbano –donde primaba la ciudad-museo– se ve ahora ampliada con otras cuestiones: si partimos del presupuesto de que el patrimonio cultural de una sociedad incluye todo aquello que puede ser considerado de valor testimonial, no sólo para recrear un pasado, sino también para comprender el presente, podemos entender por qué en la actualidad las imágenes cobran destacada importancia.

¹¹³ P. Virilio. En VV.AA. *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid. Cátedra. 1990. p. 43.

En relación con esto último, la Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico-Cultural de la Ciudad de Buenos Aires señala que: «(...) el Patrimonio Cultural comprende los bienes muebles e inmuebles, tangibles o intangibles cuyos valores intrínsecos lo constituyen en únicos e irremplazables (...)», destacándose más adelante que «... en modo alguno se ciñe el concepto de patrimonio cultural a lo antiguo o histórico solamente, estando comprendidos aquellos bienes de interés cultural de producción contemporánea».¹¹⁴

Dentro de esta producción contemporánea la videográfica ha comenzado a ser tomada en cuenta como parte integrante de políticas de patrimonialización y conservación. Museos, institutos y centros culturales, además de promover la realización de eventos ligados al video, comienzan a “preocuparse” por el resguardo y *coleccionamiento* de las imágenes videográficas.¹¹⁵

Pero, por otra parte, un proceso de patrimonialización es, en realidad, la aplicación de una determinada política cultural dentro del mercado, llevando este proceso implícito la noción de *tradición selectiva*, entendida ésta como la capacidad de los grupos dominantes de recortar, seleccionar, preservar y mostrar un bien cultural, ya sea material o simbólico, cargándolo de sentido legítimamente aceptado.¹¹⁶

Sin embargo, las imágenes que circulan en la ciudad no son siempre el resultado de estas operaciones hegemónicas mencionadas. Así como la recepción visual está sujeta a comprensiones y decodificaciones múltiples, también la mirada que sobre la ciudad se realiza puede tener varios puntos de partida y diferentes recorridos visuales, pudiendo ser estos opuestos, complementarios o simplemente superpuestos.

Como ya se ha mencionado, esta variedad se expresa tanto desde el soporte de la imagen (televisión, video, fotos) como de los productores y consumidores, ya sean instituciones gubernamentales, industrias del audiovisual o diversos grupos sociales que habitan la ciudad. El material que se encuentra en documentos fotográficos, videográficos y filmicos,

¹¹⁴ Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico-Cultural de la Ciudad de Buenos Aires. *Documento interno sobre Patrimonio Histórico-Cultural de la Ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires. 1995.

¹¹⁵ Sobre este tema resulta interesante la ponencia de C. Circosta, *Museificación del video: de como el videoarte es incorporado al patrimonio cultural. II Jornadas de Patrimonio Intangible*. (mimeo). Buenos Aires. 2001.

¹¹⁶ Véase R. Williams. *Marxismo y literatura*. Barcelona. Península. 1980.

en productos publicitarios, en películas y hasta en videos hogareños, por su especificidad y lenguaje, constituyen importantes y múltiples representaciones de lo real, que, en algunos casos, son ocultados o minimizados según las políticas de patrimonialización y conservación que se llevan a cabo.

La operatoria que resulta entonces de una selección de imágenes que se incorporan al patrimonio simbólico remarca estos aspectos y prioriza aquellos mecanismos que puedan dar cuenta de un pasado cosificado y de un presente exento de conflictos y representativos de un imaginario colectivo.

Festivales de video, noticieros televisivos en blanco y negro, videotecas en centros culturales y museos y archivos cinematográficos atraviesan estas operaciones de recolección, preservación y conservación que los definen como bienes capaces de integrar lo que se delimita como patrimonio intangible. Es posible señalar esto último ya que estos bienes simbólicos encarnan jerarquías de valores –propios de reglas culturales y estéticas en contextos específicos– que, como el contexto actual, se caracteriza por la revalorización de las imágenes tanto fijas como en movimiento.

Las ciudades son así el lugar donde mayor cantidad de bienes simbólicos y materiales de la cultura se producen, circulan y se consumen y, asimismo, donde los habitantes conviven con entrecruzamientos de producciones simbólicas de lo más diversas que repercuten en transformaciones estéticas observables en el espacio urbano. Como categorías articuladas, lo local, lo regional y lo global, expresan esta multiplicidad de flujos culturales y simbólicos, que en forma acelerada y efímera, recorren el escenario mundial y acentúan las tensiones entre formas identitarias ciudadanas, nacionales, regionales y mundiales.

Tensionada entre el doble movimiento de lo local y lo transnacional, La Nación se ve exigida de redefinir constantemente su propia función y sus modos de relación con un adentro fragmentado y un afuera que deja de serlo pues la atraviesa replanteando radicalmente el sentido de las fronteras (...) atrapadas en modos de comunicación cotidianos, organizador y expresivo de unas particulares maneras de relación con el mundo y de unas modalidades de relación social, y el poderoso movimiento de desterritorialización de las

sensibilidades y los comportamientos, impulsado por los medios audiovisuales y los dispositivos de la información desde el ámbito de los modelos de narración y desde el más general de los modos de producción y difusión de textos.¹¹⁷

Pero, por otra parte, inmersas en la tendencia a una privatización cada vez mayor de la vida cotidiana, las ciudades se fueron convirtiendo en verdaderos espacios virtuales en los cuales la comunicación audiovisual requiere de la explotación al máximo de recursos tecnológicos e informáticos. Desde miradas complementarias, diferentes ciudades aparecen en el imaginario social y dibujan una cultura audiovisual urbana, síntesis de esta “mixturación” de prácticas y representaciones. Estas maneras de visualizar a la ciudad son citadas por Alain Moins en su trabajo *La metáfora social* para referirse a las políticas de comunicación que, desde las instituciones, se llevan a cabo para crear “marcas de ciudades”. Al respecto señala:

Hay una toma de conciencia global de las potencialidades de lo local. Es en tal contexto donde se han desarrollado estrategias de promoción de las ciudades a través de la producción de imágenes de marca que se supone caracterizan a las localidades.¹¹⁸

En este caso, la “imaginería urbana” de Moins se sustenta en estrategias publicitarias centradas en torno a la acción de las administraciones municipales y del sector privado, pero, asimismo, deja un lugar al rol de los “ciudadanos” como sujetos, que a través de tradiciones, fiestas, etc., son generadores de “operaciones de reciclaje” de estas “marcas identitarias”.

Flujos migratorios o *ethno-escapes* y flujos comunicacionales y simbólicos dan lugar a mecanismos de concentración-fragmentación en el campo cultural urbano, articulando un bombardeo visual de imágenes globalizantes provenientes de unos pocos centros productores y difusores. Estos pocos centros tienen sus propias cuestiones y conflictos locales y mutaciones culturales, cuyos signos más visibles se expresan en las ciudades, entendidos como espacios-escenarios para que nuevos agentes sociales apelen a verdaderas “puestas en

¹¹⁷ J. Martín Barbero. *op. cit.* p. 20.

escena” y utilicen estéticas que significan una teatralización y espectacularización de sus propuestas.

Mediante estas prácticas se revelan identidades cambiantes, móviles, polivalentes y contradictorias, que bajo la forma de una sumatoria de imágenes, van dando cuenta de como los diversos grupos imprimen acciones identitarias e identificatorias de usos y representaciones de la ciudad. De este modo las inmobiliarias motorizan la “modernización” de ciertas áreas urbanas, basándose en criterios de rentabilidad de las propiedades –en muchos casos contando con la complacencia de los funcionarios de turno– y con el acuerdo tácito o evidente de los propios vecinos.¹¹⁹ Zonas que durante años estuvieron abandonadas ven duplicar su valor al impulso de agentes inmobiliarios y, por tanto dan lugar a que se susciten conflictos sociales entre vecinos, “ocupantes ilegales” y autoridades municipales. Barrios tradicionales, rescatados por defensores de lo tradicional y del patrimonio, se intercalan con autopistas y enormes torres futuristas, entendidas como símbolos del poder económico de las corporaciones multinacionales.

En forma similar, frente a los símbolos paradigmáticos de la modernidad actual, siguen existiendo las ferias artesanales, donde la relación entre los sujetos actuantes, el entorno, los productos y hasta el paseo, adquieren significaciones diferentes. Shoppings y ferias artesanales son modelos opuestos en el proceso de vender-comprar e implican diferentes formas de relaciones sociales. Los “megaeventos”, como desfiles de modas en avenidas, conciertos de rock en estadios deportivos, fiestas religiosas e incluso actos político-partidarios son verdaderos rituales con fines propagandísticos y difusores. Estos megaeventos, con sus particulares puestas en escena efectúan operaciones de condensación ritual, al convertir el hecho en más que el hecho mismo, haciéndolo visible y espectacular para multitudes, y, finalmente, convirtiéndolos en verdaderos acontecimientos mediáticos.¹²⁰

¹¹⁸ A. Moins, *La metáfora social. Imagen, territorio y comunicación*. Buenos Aires. Nueva Visión. 1994. p.26

¹¹⁹ Véase R. Bayardo y M. Lacarrieu. *op. cit.*

¹²⁰ G. Abril. *Teoría general de la información*. Madrid. Cátedra. 1997.

El resultado de estos procesos es el estar reemplazando –o complementando– dispositivos tradicionales de creación y difusión simbólica, como las instituciones (escuela, Iglesia) por otros dispositivos que hacen circular los medios audiovisuales, que actúan legitimando o deslegitimando prácticas sociales. En este sentido, Marc Augé ha llegado a hablar de la creación de mundos virtuales (como el caso de la televisión o los parques de diversiones), señalando cómo la invasión de esta virtualidad generada desde lo audiovisual devendrá, en un futuro, en la constitución de lo que él define como el *telegobierno planetario*, justamente a partir de la instantaneidad de la comunicación como sistema de dominación mundial.¹²¹

La “estética urbana” se completa con una “polución visual” que satura los espacios públicos. La sobreexposición de imágenes destaca como se superponen, entremezclan, anulan y se complementan las diferentes ofertas visuales. Como símbolo de esta era comunicacional antenas parabólicas contrastan con flanderas y budíneras que, a manera de antenas, los sectores populares utilizan para bajar señales televisivas.

El desequilibrio generado por la urbanización irracional y especulativa es compensado por la eficacia comunicacional de las redes tecnológicas. La expansión territorial y la masificación de la ciudad, que redujeron las interacciones barriales, ocurrieron junto con la reinención de lazos sociales y culturales en la radio y la televisión. Son estos medios lo que ahora, desde su lógica vertical y simbólica, diagraman los vínculos invisibles de la urbe.¹²²

Esto señala dos aspectos: por un lado, la inabarcabilidad de las urbes son abarcables a partir de la mirada que los medios posan sobre ella y a las que acceden los ciudadanos o vecinos. Ahora bien, ¿cuáles son las imágenes que tan eficazmente nos muestran la ciudad? Una posible respuesta es la del orden en períodos militares o la inseguridad, la apolítica y los miedos en los contextos democráticos, etc. Es frente a esto que aparece la necesidad de imágenes alternativas. Ciudades reales, que se oponen a ciudades metafóricas e imaginarias o ciudades modernistas, que se superponen con ciudades patrimoniales, son amplificadas desde

¹⁶ *Clarín*. Buenos Aires. 3 de mayo de 1998.

¹²² N. García Canclini. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México. Grijalbo. 1995.

los medios masivos y las instituciones oficiales, pero también son apropiadas y retomadas por colectivos de videastas, organizaciones barriales y movimientos sociales. De este modo se amplían el campo de la “comunicación territorial”, sustentando estrategias de “uso” y “ocupación” de los espacios urbanos.

SIGNIFICACIONES Y SENTIDOS EN EL CAMPO AUDIOVISUAL

Durante años, la gráfica expresada en postales, almanaques, fotografías, pinturas y dibujos, por citar apenas unos ejemplos, captaron las imágenes de las ciudades modernas, siendo éstas después seleccionadas para formar parte de un patrimonio común. En forma similar, es posible observar como las imágenes audiovisuales (cine, televisión, video, Internet) constituyen diversas maneras de presentar las ciudades actuales que también atraviesan procesos de selección y patrimonialización.

La multiplicidad de imágenes que circulan en las metrópolis, algunas de las cuales devienen en parte o representación del patrimonio, se constituye en “huellas” visuales de un pasado que es preciso reconstruir y de un presente que pretende dar cuenta de una “identidad ciudadana”. Este proceso comienza en varias ciudades latinoamericanas en la mitad del siglo XX cuando los medios masivos, en especial la radio y el cine y más tarde la televisión, construyen discursos que, como señala Martín Barbero, «interpelan» a amplios sectores de la población, al intercruzar la imaginaria popular con la intención política de crear y fortalecer una identidad nacional. Si en los años 40 la irrupción de los medios fue clave en la operatoria de ir implantando una conciencia de lo nacional, en los años 60 lo masivo se dirigirá a acompañar el proceso de desarrollo tecnocrático y la incitación al consumo, despojándose del rol político anterior y asumiendo una función determinante en el campo económico.¹²³

¹²³ Véase J. Martín-Barbero. *op. cit.* pp. 170-184.

En los últimos años el consumo de bienes culturales se ha ido extendiendo cada vez más en las ciudades contemporáneas, convirtiéndose en un derecho social. El asentamiento de este derecho como inherente en la vida de las personas y, asimismo, la mayor oferta producto de las políticas culturales y las industrias de la comunicación (entre otros factores) repercuten en formas simbólicas que se traducen en apropiaciones, usos, representaciones e interpretaciones diferenciadas. La irrupción de las industrias culturales, en especial las audiovisuales, impactó en el campo sociocultural, al punto de convertirse en uno de los principales factores en los cambios de hábitos, usos y percepciones sociales.

Para Román Gubern, la influencia que el cine –como así también otros medios de comunicación audiovisual– ha tenido en la formación de valores, modas y comportamientos ha sido fundamental en el siglo XX, Gubern señala:

(...) con los nuevos instrumentos electrónicos creados para la comunicación audiovisual se incrementó espectacularmente la densidad de nuestra iconosfera, produciendo una mutación de tipo cuantitativo, pero también cualitativo.¹²⁴

En relación con lo anterior, las miradas son construcciones sociales que se han ido modificando a lo largo de la historia, dando lugar a percepciones y prácticas estéticas y simbólicas que permanentemente van mutando¹²⁵. En este sentido, la aparición de la cámara fotográfica, y posteriormente del cine, marcaron el comienzo de una serie de transformaciones del campo visual y la articulación sujeto-objeto, que se potenciaron con la multiplicidad de soportes audiovisuales como el cine, la televisión, el video y en la actualidad Internet.

Destaca García Canclini que durante el siglo XIX la fotografía fue un elemento valioso para retratar la cotidianidad de México de ese periodo histórico. Imágenes fotográficas familiares, ceremoniales, festivas, paisajísticas y registros de todo tipo fueron en su

¹²⁴ Gubern retoma el concepto de “iconosfera” propuesto por Gilbert Cohen-Séat (fundador del Instituto de Filmografía de París) para nombrar el crecimiento de las imágenes en las ciudades modernas producto de la aparición de manifestaciones expresivas como el cine, la fotografía, el cómic, el cartel, los diseños, etc. Román Gubern, *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona. Anagrama. 1996. p. 122.

¹²⁵ J. Berger. *Modos de ver*. Barcelona. Gustavo Gili. 2000.

momento prácticas sociales cuya intención inicial fue fijar en el tiempo situaciones que no excedían el marco personal o familiar.¹²⁶

De esa intención inicial y privada que permitió fijar un acontecimiento determinado, en la actualidad se pasó a una utilización pública, al volcarlo a archivos fotográficos y colecciones que la sitúan en este proceso de patrimonialización que se ha estado desarrollando. Retomando esta idea, la proliferación de imágenes que circulan en la actualidad van construyendo itinerarios visuales de toda índole que modifican, alteran y fragmentan la mirada que sobre una ciudad los sujetos se van construyendo.

(...) en este paisaje caracterizado por la opulencia mediática, las imágenes pueden convertirse en una "falsa realidad", en un biombo de la realidad (...)

127

La imagen, junto al territorio y la comunicación, se articula produciendo resignificaciones y lógicas de sentido que operan como marcas simbólicas que circulan en el imaginario social.¹²⁸ De esta forma, los espacios urbanos se caracterizan por ser, entre otros aspectos, entramados y redes simbólicas que contienen huellas, marcas y usos que señalan procesos de apropiación de estos espacios.

Patrimonialización e imágenes

Etienne Samain, en el libro *Desafíos da imagem*, retoma las diferencias entre imágenes según una tipología expresada por Philippe Dubois, especificando cinco tipos:

¹²⁶ En su libro *La ciudad de los viajeros, travesías e imaginarios urbanos: México 1940-2000*, García Canclini despliega una cantidad de fotografías con la intención de ir armando un recorrido histórico-visual hasta llegar al D.F. actual, para concluir la representación que los propios habitantes tienen de su ciudad.

¹²⁷ R. Gubern. *op. cit.* p.137.

¹²⁸ A. Mons. *La metáfora social. Imagen, territorio y comunicación*. Buenos Aires. Nueva Visión. 1994.

- la imagen fotográfica, que consiste en una marca, una inscripción que se produce sobre una textura determinada, por lo cual posee materialidad y constituye un corte en el tiempo y en el espacio.
- la imagen filmica, imagen en movimiento, que a diferencia de la fija, es una imagen en tránsito. En este tipo de imágenes destaca la inmaterialidad que posee, ya que sólo toma “cuerpo” al ser proyectada.
- La imagen televisiva, compuesta básicamente por signos móviles que dan como resultado la apariencia de una imagen real al ser en definitiva puntos luminosos que se suceden indefinidamente.
- La imagen videográfica, relacionada con la anterior, es definida como una «imagen fantasmagórica, desprovista de toda realidad concreta».
- La imagen informática, llamada también de síntesis, es el proceso de tecnologización de la imagen, capaz de producir una imagen “real-virtual”, ya que es una imagen de lo posible, una imagen latente, provista mediante un programa.¹²⁹

Así, la imagen fotográfica constituye una muestra de un instante determinado y nos permite fijar la mirada en un acontecimiento que es resultado de una práctica social.

En el caso de la imagen filmica son varios los autores que destacan el rol que cumplió el cine en la formación de las identidades nacionales y el impacto de este medio de comunicación masiva en la incorporación de sectores sociales a los procesos de modernización.

En el cine, las ciudades han sido motivo pero a la vez contexto. Ciudades futuristas fueron tratadas en películas como *Batman* o *Blade Runner*. Pero no sólo han habido hipotéticas ciudades del futuro, sino también reconstrucciones históricas de cómo se formaron y los procesos sociales que se desencadenaron en las mismas. Basta hacer un poco de memoria para recordar innumerables producciones filmicas que comienzan con la llegada o el abandono de la ciudad por parte del protagonista. Mientras el cine nos acerca a urbes que jamás hemos visitado y hasta permite conocer partes de la propia ciudad, la imagen televisiva actúa sobre la cotidianeidad de “vivirla”, por ejemplo, a través de los

¹²⁹ B. Feldman Bianco y M. Moreira Leite (comps.) *Desafios da Imagem. Fotografia, iconografia e video nas ciencias sociais*. San Pablo. Papirus. 1998. p. 54.

noticieros que diariamente transmiten pronósticos del tiempo, hechos delictivos y acontecimientos de todo tipo que ofrecen una visión fragmentada de una ciudad que sólo así puede ser conocida y recorrida en su totalidad.

En un proceso similar al de las fotografías familiares, los noticieros o el clima, en su momento sujeto a un tiempo inmediato e incluso diario, años después pasan a formar parte del patrimonio visual de las ciudades. Es el caso de *Sucesos Argentinos*, producciones visuales que en décadas anteriores se proyectaban en las salas cinematográficas previamente a la exhibición de las películas, incorporando en la actualidad al patrimonio nacional.

Este material visual permite hoy observar comportamientos, modas, estéticas y hábitos que ya forman parte de la historia del país, reconvirtiéndose así en productos que forman parte del patrimonio audiovisual.

Nos resta hacer referencia a dos tipos de imágenes, la videográfica y la informática, siendo ésta última la producción de imágenes de síntesis donde lo “real-virtual” se constituye en otro ángulo de aproximación visual.

Videoarte, documentales, vídeo social y otros géneros de producción videográfica implican la mirada que fundamentalmente la sociedad civil tiene de lo que sucede en las ciudades. Mientras que las industrias culturales audiovisuales (cine y televisión) homogeneizan la ciudad y recortan que aspectos deben ser mostrados, el video recorre otros circuitos, recompone lo local y rescata aquellos aspectos que son dejados de lado en otros recorridos visuales. Señala Moreira Leite que hasta la proyección de un video etnográfico en la televisión –con lo que éste implica– está sujeto a ser consumido como un producto más y por lo tanto indiferenciado, perdiendo estas características de inmediatez entre productor-receptor a las que hacemos mención.¹³⁰

En este contexto de hipervisualidad las imágenes dan cuenta de una especie de narrativa visual, entendida como un recorte de las ciudades. De esta forma, monumentos, calles, fiestas, situaciones, estilos de vida, etc., son capturados en videos, fotografías, noticieros televisivos y películas.

¹³⁰ B. Feldman Bianco y M. Moreira Leite (comps.) *op. cit.* p. 283.

AGENTES DEL CAMPO AUDIOVISUAL. EL ESTADO, EL SECTOR PRIVADO (MERCADO) Y LA SOCIEDAD CIVIL

En la actualidad, la “sobreinformación” y saturación audiovisual complejizan las sociedades actuales, al construir desde muchos puntos de vista recortes de la realidad. Como si fuera un complejo tecnológico, los medios audiovisuales producen sentidos y enuncian discursos de validez.

En este contexto, las nuevas construcciones de identidades, los procesos de creación global-locales y el entrecruzamiento de productos visuales, materiales y simbólicos son fenómenos que van dejando “huellas” en los agentes que actúan en el campo audiovisual y que pueden sintetizarse en tres: el Estado, el sector privado y la sociedad civil. Elegimos esta forma de clasificación, por un lado, por una cuestión operativa. Por otro, debemos aclarar que no partimos desde una concepción liberal en el sentido de la complementación entre los agentes mencionados, sino que, por el contrario, nos situamos en un lugar que privilegia la conflictividad que surge de la puja por la apropiación del capital simbólico en el campo cultural.

Ahora bien, si entendemos el campo audiovisual como un espacio que posee una dinámica propia, dada por agentes y sujetos que interactúan legitimándose y deslegitimándose continuamente, el movimiento de video se constituye como un actor colectivo que produce y distribuye bienes simbólicos audiovisuales. Dichas manifestaciones coexisten con otras producciones provenientes de otros actores como las industrias culturales. De esta forma, productoras de cine y televisión, agentes publicitarios, organizaciones sociales, organismos públicos, escuelas de cine y video, artistas y público tejen redes de relaciones, que resumen la existencia de un espacio audiovisual en el cual la puja por el poder simbólico está manifestada por las interacciones de los actores mencionados.

Es cierto que en la construcción de este “poder simbólico” –entendida como la capacidad de influir en el curso de las acciones, decisiones y prácticas sociales– siguen siendo preponderantes las fuerzas institucionales, económicas y políticas, por lo cual la capacidad de

acción de los movimientos sociales, resulta fundamental para detectar necesidades, sentimientos, gustos y experiencias concretas de la sociedad civil, cambiando o al menos equilibrando, las otras lógicas mencionadas. La oferta audiovisual, a pesar de ser abundante, sugiere que formas y expresiones simbólicas, no son exclusividad de las industrias de la comunicación y la información.

Cumplen un rol fundamental en este novedoso campo visual la posibilidad de acceder a estas nuevas tecnologías, que, poco a poco, resultan más accesibles, dejando de ser monopolizadas exclusivamente por los grandes grupos comunicacionales.

El Estado y las políticas culturales

El Estado, específicamente en el campo audiovisual, se sitúa como agente decisorial y gestor de políticas culturales y sociales a través de leyes del cine, cuotas de pantalla, posesión de medios masivos, regulación normativa e inversión financiera entre algunos de los mecanismos de participación. Podemos observar como la potencialidad del Estado en el poder organizacional de una sociedad y la construcción de lógicas simbólicas u discursivas viene sufriendo un proceso de deterioro, vinculado directamente a la capacidad cada vez mayor del mercado de erigirse no sólo en el ámbito de decisión de las políticas económicas y sociales, sino también en la construcción de imaginarios sociales.

El avance y consolidación del neoliberalismo, con la consiguiente reforma del Estado y los procesos de privatización, redujeron los márgenes de los Estados latinoamericanos. El poder del Estado, en este aspecto, fue declinando a partir de políticas de reducción de presupuestos, que en materia cultural se expresaron en privilegiar principalmente lo patrimonial y las bellas artes, dejando en manos del mercado la producción audiovisual. En la actualidad, esto está siendo profundamente cuestionado y revisado, argumentándose la importancia de poseer una producción audiovisual propia, o por lo menos, en activar mecanismos de participación y de control en este campo mencionado, por lo que juega un papel importante la formulación y aplicación de políticas culturales adecuadas.

Definir que es una política cultural y que se persigue con ésta, ha implicado históricamente internarse en un campo en el cual las diferencias son mayores que las coincidencias y que obligan permanentemente a reconceptualizaciones del término en cuestión.

Para Domínguez Vázquez « (el) concepto de política cultural sirve para designar el conjunto de orientaciones emanadas y actividades realizadas por las instituciones públicas en el ámbito de la cultura»¹³¹; asimismo, en el IIº Seminario Internacional de la Cultura, realizado en Buenos Aires en 1986 y organizado por el Fondo Nacional de las Artes, se concibe como política cultural al «conjunto de principios operativos de prácticas y procedimientos de gestión administrativa o presupuestaria, de intervención o no intervención, que deben servir de base a la acción del Estado tendiente a la satisfacción de ciertas necesidades culturales de la comunidad».¹³²

Brunner, por otra parte, manifiesta que «si se trata de definir el carácter general de una política cultural para la democracia, lo único que de ella puede postularse es que debe producir unos arreglos institucionales básicos, tales que permitan la expresión de los intereses sustantivos de los individuos y grupos que la componen»¹³³, mientras que para Landi «las discusiones rondan menos la zona de los contenidos de la cultura y más el problema de las oportunidades y formas de participación de las diferentes voces de la sociedad».¹³⁴

Ahora bien, al estar la industria cultural cada vez más internacionalizada que diferencia y segmenta los mercados a la vez que tiende a la universalización y homogeneización de determinados bienes simbólicos, anulando así las fronteras y priorizando los “circuitos”, ésta debilita y modifica la función de las instituciones estatales en la iniciativa cultural y artística.¹³⁵ Se hace necesario entonces el replanteamiento de categorías clásicas acerca del rol del Estado en la ejecución de políticas culturales y, del mismo modo, se constituye como

¹³¹ I. Domínguez Vázquez, *Políticas culturales y cultura industrializada*. Bilbao. Ed. Universidad del País Vasco. 1993. p. 86.

¹³² Fondo Nacional de las Artes, *Seminario Internacional sobre la cultura*. (mimeo). 1986. p. 65.

¹³³ J. Brunner, *El espejo trizado. Ensayo sobre cultura y políticas culturales*. Santiago de Chile. FLACSO. 1988. p. 375.

¹³⁴ O. Landi en N. García Canclini (comp.) *Políticas culturales en América Latina*. México. Grijalbo. 1987. p. 154.

instancia fundamental para poder empezar a comprender cuáles deben ser los lineamientos básicos, en materia de gestión cultural, en una etapa en que lo característico es la escasez de recursos por parte del poder público, el creciente rol del sector privado como generador de oferta cultural y el accionar de los movimientos sociales y organizaciones representativas de la sociedad civil.

Con relación a lo anterior, Vidal Beneyto –también citado por Domínguez Vázquez– señala que una política cultural:

(...) es el conjunto de medios movilizados y de acciones orientados a la consecución de fines, determinados éstos y ejercidos por aquellas instancias de la comunidad -personas, grupos e instituciones- que por su posición dominante tienen una especial capacidad de intervención de la vida cultural de la misma.¹³⁶

En este sentido es preciso definir lo normativo como «un cuerpo orgánico que sustente determinado tipo de políticas precisas», operando sobre la formación y funcionamiento de las estructuras sociales. Es decir, que el campo cultural se contextualiza también en un andamiaje jurídico y legal expresado en la práctica en acciones concretas –desde instancias estatales– y cuyos resultados no siempre coinciden con las intenciones originadas desde el marco normativo y “aceptado”.

Las leyes, decretos, reglamentos, resoluciones, partidas presupuestarias, etc., que parten desde el Estado tanto desde las instituciones nacionales como de las municipales y provinciales, son parte de esta reforma del Estado y de la administración de éste en relación con las políticas sociales, que en este caso se enmarcarían como dentro de la política cultural.

La estructuración y conformación de este marco que sustenta un campo cultural se produce en el medio de una situación conflictiva, donde compiten intereses distintos y/o actores que

¹³⁵ Un desarrollo más amplio de este tema se encuentra en C. Lobeto. “El “nuevo” rol del Estado en las políticas culturales y su articulación con el “Tercer Sector” y el mercado” en G. Blutman (comp.) *Investigaciones sobre Estado, Políticas y Administración Pública*. Buenos Aires. UBA. 1997.

¹³⁶ I. Domínguez Vázquez. *Políticas culturales y cultura industrializada*. Bilbao. Ed. Universidad del País Vasco. 1993. p. 86.

pugnan por hacer viables sus proyectos y poner al descubierto la relación entre el orden normativo, la política cultural y las características del campo.

Formular e implementar políticas sociales es la actividad del Estado. La formulación de una política es una operación abstracta: implica definir el sentido que deberá tener la acción. Contiene elementos normativos y prescriptivos de lo que resulta una visión sobre un futuro deseable.¹³⁷

Es preciso dejar en claro que el orden legal o marco normativo no es por sí sólo un campo autónomo anterior y causal de una configuración cultural determinada, pero sí permite actuar como punto de partida de un análisis más global.

La limitación que surge de parcializar el estudio de una política cultural determinada en la sola formulación de leyes y decretos, perdiendo de vista una amplia gama de variables, contrasta con la posibilidad concreta de acceder a esta "intencionalidad", que señalamos anteriormente. En este sentido, vale la pena citar el siguiente párrafo:

(...) las políticas de modernización del Estado refuerzan tales cambios estructurales del campo cultural y las de democratización permiten avances en contenidos simbólicos, democráticos y universalistas. La acción estatal en general, aparece como un manojito de emprendimientos culturales puntuales y no como una política coherente de desarrollo cultural.¹³⁸

En este punto, Oscar Landi destaca la importancia que tiene la relación entre política y prácticas culturales en los pasajes de regímenes dictatoriales a gobiernos democráticos. La organización del campo cultural debe servir, en estos casos, como un espacio en el cual adquieren valor la constitución de los sujetos como ciudadanos. En Brasil, Chile y Argentina, la caída de los gobiernos militares abrió paso a la creación de planes nacionales de cultura que pretendieron justamente recuperar parte de los que las dictaduras habían suprimido, por ejemplo las redes sociales, la solidaridad social, las libertades públicas e individuales y las capacidades creativas de los sujetos y de la sociedad

¹³⁷ O. Oslak. *La formación del Estado Argentino*. Buenos Aires. Ed. UB 1985. p. 26.

Industria cultural y medios masivos de comunicación

El sector privado, expresado fundamentalmente en las industrias de la comunicación y la información, y con el retroceso del rol estatal en los años 80, comienza adquirir un papel preponderante, tanto por el volumen financiero y la creación de puestos de trabajo, como en la difusión de valores y normas sociales que significan un espacio privilegiado para la modelación de los gustos y consumos.¹³⁹

Es importante destacar que la etapa actual se caracteriza por una concentración y fusión de las compañías de producción y distribución audiovisual en muchos casos transnacionales aunque también participan compañías nacionales, que en algunos casos se fusionan con las anteriores.

La expansión y concentración que se está produciendo en el campo audiovisual, producto de la propia lógica del mercado, es tal, que como ya se señaló, impacta y marca la formación de las identidades, en muchos casos "ahogando" y haciendo desaparecer las existentes y propias. Si esto no sucede, y por tanto las demandas continúan y crecen, es por el rol activo que la sociedad civil –a través de sus organizaciones más representativas– produce también, en el plano cultural, acciones que frenan y rescatan formas tradicionales constitutivas de las identidades culturales. Para esto, como se ha explicitado, la producción de imágenes en movimiento como herramienta estratégica resulta imprescindible.

En estas nuevas construcciones de sentido, la renovación de las identidades y la formación de imaginarios sociales se entremezclan nuevos sistemas de control social por parte de grupos, gobiernos o nuevos agentes. Ahora bien, más allá de contextos autoritarios o democráticos, la operatoria conformada por la dupla información (o desinformación) y entretenimiento que ofrecen los medios masivos de comunicación posee un enorme peso a la hora de conformar la "opinión pública". Se distorsiona así la capacidad crítica de los sujetos al

¹³⁸ F. Calderón y T. Dos Santos en *Hacia un nuevo orden estatal en América Latina. Veinte tesis socio-políticas y un corolario de cierre*. Buenos Aires. PNUD-UNESCO-CLACSO. 1990. p. 18.

¹³⁹ En el mismo sentido, cada vez más, las grandes corporaciones de la comunicación audiovisual tienden a descentralizar la etapa de producción y a centrarse más en la distribución y comercialización. Esta "terciarización" permitirá que, a la par de los conglomerados transnacionales, coexistan y crezcan productoras de publicidad, de documentales, culturales,

imbuirlos de problemáticas que, pudiendo o no ser realmente importantes, son “deformadas” bajo el manto de la *espectacularización*, el show, la repetición, la falta de argumentación y la tendencia a homogeneizar la agenda pública y las prácticas sociales.

Al hablar de una sociedad informatizada, el saber y el conocimiento forman parte de un sistema que, en forma integrada y compleja, moldea relaciones de poder nuevas en el campo cultural en el cual las industrias culturales son un agente más en la producción y difusión de bienes simbólicos. La lógica que impera en este caso es la del mercado, la rentabilidad económica, y, como tal, significa una forma particular de situarse en el campo cultural y en este caso, en el del campo audiovisual.

Por otra parte, las industrias culturales y de la comunicación se insertan en un mercado mundial en el que la fragmentación, discontinuidades, heterogeneidad y homogeneización son algunos de los procesos que suceden. La concepción de una trama relacional del poder se hace así evidente. Si bien existen procesos de centralización y concentración de los capitales ligados a estas industrias, también hay un entrecruzamiento multidireccional entre los agentes que intervienen en el campo.

Las industrias culturales como moldeadoras de hábitos y percepciones colectivas, también se ven sujetas a las demandas y pulsos de la sociedad. Frente a una concepción vertical del poder es preferible hacer uso de categorías tales como entrecruzamientos verticales, horizontales y oblicuos que permitan ver al poder como esta trama de relaciones entre agentes que van deslizándose por diferentes posiciones dentro del campo.

Lo mediático reduce el nuevo espacio público y actúa seleccionando los valores medios y con amplias posibilidades de control político. La lógica del mercado invade la lógica de los medios, construyendo dispositivos de comunicación e información que representan estos valores instituidos. Varios autores, entre ellos Eliseo Verón, mencionan este proceso como una democracia audiovisual.¹⁴⁰

educativas, etc., reforzando así, la tendencia ya evidente del pasaje de un público de masas a públicos segmentados.

¹⁴⁰ E. Verón. *Semiosis de lo Ideológico y del Poder*. Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. UBA. 1995.

Organizaciones y movimientos sociales

Ante esta perspectiva, organizaciones e instituciones representativas de la sociedad civil, como ONGS, movimientos y grupos sociales, fundaciones, asociaciones, etc., producen material audiovisual de carácter "alternativo". Dos aspectos a tomar en cuenta es que si, por un lado, los movimientos sociales intervienen con sus producciones innovando en aspectos estéticos pero también ideológicos, por otra parte la elección de canales de circulación implica un cuestionamiento a la industria cultural y a las políticas culturales estatales.

Si estos dos actores mencionados, Estado e industria cultural, manipulan la información y la comunicación en este caso en el plano de las imágenes, son los sectores populares quienes, a través de sus organizaciones, tratan de equilibrar y contraponer producciones propias.

El uso de tecnologías –en el campo audiovisual en especial– es otra variable a tener en cuenta en la articulación de este campo mencionado, que sin ser agente social del campo, es herramienta de estos actores sociales. La referencia es específica a los movimientos sociales porque la ubicación, legitimación y posicionamiento de este sector en el campo cultural y la articulación con los demás agentes requiere de una utilización apropiada de tecnologías e integral de los recursos básicos.

Desde esta perspectiva, el conjunto de los movimientos sociales viene actuando en dos sentidos: en primer lugar como el receptor de las demandas sociales y gustos estéticos y como tal, y a partir de la utilización de estas nuevas tecnologías, en productor de valores culturales de estas demandas y gustos y en generador de sus propios mensajes. Junto al Estado y las industrias culturales, los movimientos sociales, las ONGS y hasta grupos sociales transitorios se constituyen como instancias de producción simbólica y de demanda sociocultural que "negociando y confrontando", limitan el área de acción de las industrias culturales –basadas en criterios de rentabilidad e imagen empresarial– y condicionan al Estado a dar respuesta a los requerimientos particulares de cada grupo o movimiento.

Los movimientos sociales, ya sean colectivos de arte, organismos de derechos humanos, organizaciones vecinales o jóvenes, –a través de demandas puntuales y de producciones

simbólicas— construyen contraculturas, culturas alternativas y marginales que son puntos de partida para que las instituciones estatales las contemplen y apoyen. Pero más importante es aun que estos movimientos sociales constituyen hoy —en el marco de un Estado reducido— uno de los pocos espacios válidos para equilibrar la puja en el campo entre culturas hegemónicas y subalternas, o dicho de otra forma, entre la racionalidad neoliberal e individualista y las producciones simbólicas alternativas y solidarias.

Conjugando racionalización, eficacia y control de los movimientos sociales sobre la gestión pública, se potencia la articulación entre éstos y las instancias estatales provinciales o regionales, a la vez que se adaptan los recursos a las necesidades y demandas locales, estableciendo una mayor democratización en la cuestión cultural. Para esto es necesario apoyar el funcionamiento de actores sociales que, a partir de problemáticas específicas —regionales o municipales—, adopten mecanismos de gestión decisional e instrumental que implican, en la práctica, una suerte de reemplazo en algunos casos y de refuerzo en otras, de tanto estructuras estatales ya perimidas y disfuncionales.

La adecuación de la modernización del rol del Estado en materia cultural, en base a los objetivos anteriormente mencionados, requiere de una participación activa de los movimientos sociales, que mediante agrupamientos regionales, provinciales o municipales, se conviertan en agentes de transformación concertando acciones políticas concretas y recreando las instituciones públicas acorde a las necesidades de la sociedad civil.

Resulta interesante observar cómo en América Latina existe un extenso recorrido en el cual la sociedad civil se ha ido apropiando de tecnologías comunicacionales en función de intereses sociales sectoriales. Esto ha facilitado un desarrollo relevante en el uso de estas tecnologías, como se observa en la instalación de televisoras regionales y comunitarias, radios y periódicos alternativos y realizadores y productores de video, que abarcan diversas temáticas.¹⁴¹

Roncagliolo observa como la producción audiovisual de la sociedad civil ha pasado por varias etapas según el tipo de producción, que va desde los primeros intentos de registro antropológico de las historia oral de diferentes grupos sociales, pasado por el video grupal

¹⁴¹ R. Roncagliolo. "La integración audiovisual en América Latina, Estados, empresas y productores independientes" en N. García Canclini. *Culturas en globalización. América Latina-Europa-Estados Unidos: Libre comercio e integración*. Caracas. Nueva Sociedad. 1996

como modo de observación participante, denominada como comunicación para el desarrollo, el video espectáculo, que utiliza una estética festiva, el video de contrainformación como fundante de las líneas del documental y del periodismo de movimientos populares, hasta finalmente el video para la difusión masiva, que consistiría en la incorporación de circuitos más masivos para la emisión de programas con contenidos alternativos a los de las grandes emisoras.¹⁴²

Usos sociales del video

<p style="text-align: center;"><u>Videoregistros</u> Similar al video-antropológico</p>
<p style="text-align: center;"><u>Video grupal</u> En forma de observación participante, es utilizado en la comunicación al desarrollo y los videos de tipo institucional</p>
<p style="text-align: center;"><u>Video espectáculo</u> Parte de las fiestas populares, intentando recrear formas tradicionales de minorías y grupos sociales excluidos</p>
<p style="text-align: center;"><u>Video de contrainformación</u> En la línea del documental, se centra en construir canales de información y periodísticos contrahegemónicos.</p>

Fuente: R. Roncagliolo. 1996.

¹⁴² R. Roncagliolo. *op. cit.* p. 53.

Este agente empieza a aparecer con un peso importante en el campo audiovisual en los años 70 cuando se suma a la producción artística la experimentación y la incorporación del video como herramienta privilegiada en las áreas de educación popular, divulgación, promoción social, campañas de prevención, capacitación, etc.

Los movimientos sociales como productores de imágenes y de lenguajes, apuntan a representarse a sí mismo, equilibrar el campo cultural visual y modificar normas y estéticas vigentes. La consolidación de este agente social dentro del campo audiovisual requiere de otro aspecto a tener en cuenta y que consiste en la negociación como factor fundamental en la interrelación con los otros dos agentes: el sector privado y el Estado.

El desarrollo y crecimiento de los movimientos sociales como representantes de los intereses de la sociedad civil han ido en los últimos años incorporando herramientas y metodologías que superan formas de participación en lo político y lo social. En el caso del audiovisual, éste campo no ha sido la excepción y, como ya se señaló en varios pasajes, este "Tercer Ojo" del espacio audiovisual es una expresión concreta, de como la aparición de nuevos movimientos sociales, cooperativas y grupos de artistas, reconocen la importancia de lo comunicacional para exigir mayores instancias de participación y gestión en lo público.

SEGUNDA PARTE

Capítulo 5. Video y Movimientos Sociales

APARICIÓN DEL VIDEO Y POSIBILIDADES TECNOLÓGICAS

El video grabación aparece a mediados de los años 50 y revoluciona la estructura de la televisión ya que la grabación de sonido comienza a ser registrada y almacenada para luego poder reproducirse. Este avance en la producción televisiva fue vital para las cadenas de televisión norteamericanas ya que permitieron agilizar el registro y almacenamiento.

En el caso de la imagen fue preciso que surgiera el video tape, para algunos en 1952, para otros en 1956, y el video cassette en 1970 para que la televisión expanda sus posibilidades como sistema expresivo, lo que va a ser aprovechado por artistas y videastas dispuestos a incorporar esta nueva tecnología en sus disciplinas.

En 1968, la *Sony Corporation* lanza al mercado audiovisual, el portapack de ½ pulgada, simultáneamente a la producción del primer *Video Tape Recorder (VTR)* -cinta abierta de registro-, en color de la *Ampex-Corporation*, impulsando en forma definitiva, el desarrollo del video como recurso y soporte tecnológico con amplias posibilidades de utilización estética y social. El uso del mismo con fines artísticos empieza en 1965 y da lugar a la aparición de un nuevo género: el videoarte. Al año siguiente se realiza la Iª Exposición de este género en los Estados Unidos que coincide con la aparición de los primeros grupos de video sociológico. En 1972, será de nuevo la *Sony Corporation*, la que aporte el *VCR, Video Cassette Recorder* y el *U-Matic* de ¾ de pulgada, que consiste en una cinta de registro dentro de una caja con diversos formatos y sistemas, seguido por el *Betamax (Sony)* y el *VHS (Video Home System)* de la *Japan Victor Company (JVC)*.

Si bien el término video se asocia con videos clubes o video cassettes para usos hogareños las posibilidades de esta tecnología son mayores y muy variadas. Por ejemplo, el uso del video para la producción de programas destinados a la educación, la experimentación en el campo artístico, la promoción social o política, el uso por parte de sindicatos, artistas, grupos sociales, etc.

Ya hemos señalado en los capítulos anteriores los avances tecnológicos como una de las principales características de la actual fase capitalista. Ahora bien, estos avances que se dan en forma cada vez más acelerada repercuten en la comunicación mediática haciendo emerger permanentemente nuevos dispositivos tecnológicos que también tienen su expresión en el campo audiovisual.

La globalización actual provoca que el desdibujamiento de las fronteras para la libre circulación de las finanzas y la articulación más efectiva de los capitales fuera transformando los medios de comunicación y convirtiéndolos en redes de corporaciones transnacionales con un poder que los sitúa por encima de los propios Estados nacionales y en muchos casos, con un poder político que trasciende los límites de los países e impacta sobre las identidades, aspecto al que nos hemos referido y que retomaremos más adelante.

Este proceso tuvo sus efectos en todo el campo cultural y artístico, pero donde se evidenció en forma significativa fue en el cine y en la producción audiovisual, que cada vez más se concentró en las industrias culturales, verdaderas corporaciones de la comunicación y de la información y dependientes de los capitales internacionales.

En el aspecto estrictamente tecnológico señalemos que el video en sus comienzos fue considerado un medio que posee baja definición, ya que opera con pequeños puntos de información, aunque la digitalización y los permanentes avances en estas áreas han relativizado esta cuestión. Si bien parecería que esto constituyó una dificultad en el campo audiovisual ya que la alta definición permite reproducir en forma más fiel la realidad y lo visible, lo concreto es que esta baja definición fue aprovechada por quienes indagaban nuevos lenguajes audiovisuales. En todo caso, alta y baja definición corresponden a operaciones diferentes y opuestas y no es posible ni correcto establecer relaciones de superioridad de una sobre la otra, como se pretendió establecer en algún momento con

relación al cine, el video y la televisión. Cada uno posee lenguajes y estéticas diferentes que en algunos casos podrán coincidir o acercarse y en otros no. A este respecto, Santoro señala las siguientes características del video como medio de comunicación:¹⁴³

- Facilidad operacional
- Bajo costo
- Público definido
- Independencia en la producción
- Inmediatez
- Facilidad de copia
- Monitoreo directo
- Condiciones de exhibición
- Costo de producción
- Almacenamiento
- Recursos de equipamiento
- Sonido e imagen simultáneos
- Multiplicidad de formatos
- Multiplicidad de sistema de color
- Mayor libertad de elección en los circuitos

A partir de lo expuesto, el video resultó en los 80 y 90 un soporte adecuado para diferentes manifestaciones y en especial para que los movimientos sociales se apropiaran del mismo para su acción en el escenario político y social.

¹⁴³ O. Santoro. *op. cit.* pp. 19-22.

MOVIMIENTOS SOCIALES: AGENTES DE PRODUCCIÓN CULTURAL Y ESTÉTICO

En forma similar al proceso de globalización económica, el fenómeno que significa la “mundialización de la cultura”, dio lugar a condiciones diferentes en las que se desarrollaron los países de la región y modificó el peso y rol de los diferentes actores sociales y políticos, readjudicando posiciones y funciones al Estado y a los movimientos sociales, organizaciones no gubernamentales (Ongs) y minorías que constituyeron instancias de producción audiovisual y de demanda sociocultural imbricadas con el mayor peso que adquirieron el accionar de las corporaciones transnacionales, los organismos supraestatales y la industria cultural internacionalizada. En consecuencia, la articulación que los movimientos sociales tienen con otros agentes que actúan en el campo cultural y artístico permite abordar la producción y circulación de manifestaciones de los mismos en la construcción de un espacio audiovisual que replantee nuevos espacios y relaciones de poder.

En un contexto actual, en el cual la globalización de los mercados culturales disuelve las identidades nacionales, la fragmentación aparece ligada a una suerte de contracara en la cual se van delineando grupos urbanos y movimientos sociales que apelan a rituales modernos. Rituales que se expresan en dramatizaciones espaciotemporales y prácticas socioestéticas, que presentan vivencias y problemáticas sociales y que son el inicio de culturas *under*, alternativas o marginales.

Hacer mención de la sociedad del espectáculo, significa asumir situaciones descriptivas por los medios, como imágenes de la realidad, pero no sólo vehiculizadas a través de los medios audiovisuales, sino que coexisten con experiencias de vida más tradicionales, que imbricadas, derivan en una generalización de lo espectacular como norma y forma de vivenciar la cotidianeidad. Esto lleva a que la espectacularización es también patrimonio de los movimientos y de los grupos sociales, que lo utilizan con el fin de afirmar o negar hechos que los afecten, actuando sobre el imaginario social y con el objetivo de ampliar el consenso acerca de una demanda planteada por estos mismos grupos.

Sin embargo, si lo espectacular se ha convertido en algo rutinario y cotidiano, esta dejaría de tener sentido en sí misma al perder la capacidad de atraer la atención. La alternativa es por

lo tanto, incorporar elementos que renueven el espíritu de ruptura de un hecho espectacular frente a lo normativo o cotidiano. Aquí es donde entra en juego la visualidad que el video incorpora al hecho espectacular. Estas acciones, requieren para una efectividad mayor, el registro visual. En referencia a "*la presentación del mundo como espectáculo*" por parte de los medios masivos, los movimientos y grupos sociales "recrean" y "re-presentan" al sujeto una nueva versión de la realidad.

Nos situamos así, en una perspectiva teórica que pone el acento en el sustrato cultural y simbólico de los movimientos sociales y su interrelación con otros actores del escenario político y social. Al respecto, Melucci prioriza el estudio de los procesos, los productos y la acción colectiva, que incluye lo ontológico de los movimientos y da cuenta de los mecanismos que se procesan en su interior y como interactúan en el contexto social.

Restringir el análisis social a estos aspectos es pasar por alto una dimensión fundamental de los conflictos contemporáneos: los movimientos ya no operan como signos en el sentido que traducen su acción e desafíos simbólicos que desequilibran los códigos culturales dominantes y revelan su irracionalidad y su parcialidad.¹⁴⁴

Es más, señala que los movimientos sociales actúan como signos, ya que desafían simbólicamente el orden vigente, mediante tres formas: La *profecía*, desestabilizando el orden vigente, que actúa sobre el discurso dominante. "*Otro mundo es posible*", "*la imaginación al poder*", o "*que se vayan todos*", que no necesariamente deben cumplirse, pero sirven claramente a la intencionalidad de instalar tanto en el imaginario social como en la agenda política, un discurso diferente y contrahegemónico que deslegitima al discurso circulante. El segundo, la *paradoja*, por la cual se revierte lo dominante, se lo exagera, ridiculiza. Se contraponen lo marginal, lo no institucionalizado a lo establecido.

Por último, la *representación* a través del uso de lenguajes y géneros artísticos que potencian la visibilidad, y le agregan una especie de valor agregado a las protestas y demandas de los movimientos sociales. En relación a esto, los integrantes de la agrupación

¹⁴⁴ A. Melucci y otros. *Imágenes desconocidas. La modernidad en la encrucijada postmoderna*. Santiago de Chile. CLACSO. 1988. p. 198.

Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.)¹⁴⁵ manifiestan que: «Nosotros nos preocupamos de cada uno de los elementos del escrache.¹⁴⁶ Cuando falla la murga, para nosotros falla el escrache, en algún punto, es esencia».¹⁴⁷ El recurso estético resulta en este caso, inherente a la acción política, no es un mero elemento decorativo en los escraches que proponen H.I.J.O.S., sino que es una práctica incorporada al accionar y que potencia el valor simbólico que resulta de “escrachear” a un genocida. A la figura de la muerte que es ese militar torturador, se le opone la alegría de dignificar la vida, lo festivo, la música, el baile y los vestidos multicolores, y en especial, la oportunidad de avanzar en la construcción de un poder contrahegemónico.

En San Pablo, durante 1992, manifestaciones multitudinarias exigieron la destitución del entonces presidente Fernando Collor de Mello acusado de graves casos de corrupción y en un contexto económico recesivo. Ante la convocatoria para que se manifestaran en apoyo a Collor vistiendo los colores de la bandera, un enorme movimiento de repudio popular, incluso mayor a las movilizaciones prodemocráticas de principios de los años 80, inundó las calles bajo la consigna *Fora Collor*, pero a diferencia del verde amarillo del Brasil, el color elegido fue el negro en señal de luto, de oposición al presidente y como símbolo de apoyo a la destitución propuesta por el Congreso.

De esta manera, podemos señalar que los movimientos sociales son protagonistas activos en la producción cultural cuyo accionar se dirime en la esfera de lo simbólico y a partir de estrategias tales como la espectacularización de las acciones, la apropiación del espacio público, la construcción de redes sociales, la instalación de discursos y lenguajes, con la capacidad de generar nuevas prácticas y nuevas organizaciones sociales.

¹⁴⁵ H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) es una agrupación creada en 1995, integrada por hijos de desaparecidos, asesinados, presos políticos y/o exiliados. La lucha de este grupo tiene entre sus objetivos el juzgamiento y encarcelamiento en cárceles comunes con condenas a perpetuidad y efectiva a genocidas y la de la búsqueda de hermanos nacidos en cautiverio.

¹⁴⁶ Así como en Argentina el grupo H.I.J.O.S. implementó como forma de denuncia la denominada práctica del escrache, la agrupación H.I.J.O.S. en Chile utilizan el mismo recurso pero lo denominan FUNA.

¹⁴⁷ Conversación con H.I.J.O.S. en *Situaciones*. Buenos Aires. Octubre de 2000.

La cultura como espacio de resistencia

En Argentina, la represión no fue ajena al campo cultural. Junto a la clase obrera, los jóvenes también fueron objeto de persecución de los militares. A la intervención de todos los establecimientos educativos, se le sumó la prohibición de las manifestaciones culturales consideradas “peligrosas” y en especial, el rock nacional, el jazz y parte del folklore, que históricamente habían sido contestatarios.

Desde el poder militar se llevó a cabo una sistemática campaña a través de los medios de comunicación social para imponer en el conjunto social la imagen de joven-terrorista o joven-drogadicto y frenar de esta manera el protagonismo juvenil que se venía expresando en la conformación de canales culturales y artísticos que se constituyeron como espacios microsociales de expresión y resistencia a la política autoritaria y se generalizó la “puesta en escena” de recursos estéticos como soporte de prácticas sociales.

De esta manera, los conciertos de rock, las revistas “subtes”, los *pubs*, el teatro independiente, etc. se fueron articulando entre sí, favoreciendo el encuentro y la identificación y activando el surgimiento de tramas o redes solidarias juveniles.

Sin embargo, en 1982, el conflicto bélico con Gran Bretaña en torno a las Islas Malvinas revirtió parcialmente esto y marcó contradicciones del modelo cultural establecido. Con el fin de “alentar la identidad nacional ante el Imperio Británico”, quienes comenzaron a ser censurados en los medios masivos de comunicación fueron los artistas extranjeros, dejando de escucharse música en inglés y volviendo el rock nacional y el folclore, prohibidos en los primeros años de la dictadura militar.

En Santiago de Chile, la Nueva Canción Chilena (NCC) inaugurada por Violeta Parra en los años 60 y a la que se agregan sus hijos Ángel e Isabel y el cantautor Víctor Jara entre otros, tuvo dos componentes claros, por un lado el rescate y la utilización de ritmos, géneros e instrumentos tradicionales como la quena, la zampoña, el charango, la flauta, la caja, el bombo y por supuesto la guitarra, y por otro las letras de las canciones de fuerte contenido social y político. Sin embargo, la apropiación de formas musicales autóctonas, no impidió que la NCC se fusionara con otros ritmos e instrumentos.

Asociado a la Unidad Popular, la NCC fue brutalmente perseguida y reprimida por los militares, Víctor Jara fue asesinado en el Estadio Nacional el mismo día del golpe, mientras que otros tuvieron que exilarse como Ángel Parra y los grupos Inti Illimani y Quilapayún y los discos de la NCC fueron sacados de circulación y prohibidos en las radios.

A fines de los 70 y muy lentamente, comienzan a aparecer en los sectores populares, grupos y colectivos en los que la cultura pasa a ser uno de los núcleos de la organización popular, proliferando los talleres literarios, las casas culturales, los grupos de teatro, de música y de poesía, entre otras actividades, tanto en poblaciones, y sindicatos, como en barrios y universidades.

Durante 1983, emergerán con más fuerza las bandas de rock, cuyo ejemplo más evidente fueron "Los Prisioneros", como ejemplo de grupos que anteriormente formaban parte de un circuito subterráneo y marginal y que empiezan a ahora a tener un perfil manifiestamente opositor. Simultáneamente a los primeros grupos de rock, comienzan a emerger en circuitos como universidades y sindicatos, los primeros fermentos de una propuesta contracultural, es decir, contra una cultura oficial, aún teñida de elementos dictatoriales. Comienza así, a emerger un nuevo panorama muy ligado a la protesta social, pero a la vez vinculado a la propuesta política de democratización cultural. Son las experiencias que desarrollan en este plano, agrupaciones universitarias como la Acción Cultural Universitaria (ACU) de la Universidad de Chile, o la Agrupación de Talleres Culturales de la Universidad Católica de Chile, siendo éstas, las primeras experiencias posdictaduras, centradas en la búsqueda de nuevos territorios de experimentación cultural.

Si bien en Brasil la dictadura no desmanteló en forma brutal (como si sucedió en Argentina, Chile y Uruguay) el campo cultural, la censura y el exilio de muchos artistas limitaron la producción cultural durante ese período.

Con todas libertades personales cercenadas, se fue conformando una "cultura de la resistencia", basada en una oposición a los lineamientos establecidos por la dictadura. Integrada por artistas e intelectuales que provenían de diversas disciplinas y por medio de diferentes expresiones, entre las cuáles se destacó la música, se opusieron al gobierno militar. La Música Popular Brasileña (MPB) surgió a partir de 1966 con elementos de la

Bossa Nova, aunque posteriormente incorporó elementos de otras procedencias como el *rock*, el *samba* y el *pop*. Los artistas y eventos ligados a la MPB constituyeron una preocupación de la dictadura, ya que la mayoría de los eventos contenían una velada crítica a la injusticia social y a la represión gubernamental y se convertían en verdaderas expresiones de descontento popular. En este sentido, la MPB cumplió un papel similar al del movimiento de *rock* en Argentina, ya que ambos fueron espacios de resistencia y oposición importantes en el campo cultural.

En el ámbito oficial en los años 70, el Estado brasileño funcionó como un mecenas para el apoyo del desarrollo de la cultura sosteniendo géneros y actividades artísticas que cada vez más dependían de la protección oficial. Esto se debió a que el sector privado apoyó a aquellas iniciativas culturales que resultaban rentables, dejando para el Estado las actividades que no fueran rentables, como las cuestiones vinculadas a la patrimonialización o a prácticas artísticas más ligadas a la experimentación o el vanguardismo. En 1975, la Política Nacional de Cultura sancionada por el Ministerio de Educación y Cultura define como directriz «salvaguardar el patrimonio artístico, preservar los bienes culturales y preservar un núcleo irreducible de la cultura autónoma que imprima una forma propia a la vida del brasileño»¹⁴⁸

La “apertura” en el arte y la cultura obedeció a una cuestión “marketinera” en el sentido de mejorar la imagen del régimen militar en el exterior a partir de políticas de preservación patrimonial, entendido como espacio no conflictivo entre las diferentes clases sociales. Por el contrario, la estrategia se basó en apelar a esta “imagen de lo brasileño” a través de acciones como restauración de monumentos, recuperación y catalogación de manifestaciones populares (pero no opositoras), exposiciones artísticas de vanguardia, etc.

En Brasil y Chile, en los años 80, surgen, al principio en forma aislada y más tarde organizándose a través de redes, festivales y experiencias compartidas, un movimiento de video claramente opositor a los gobiernos militares. En algunos casos, quienes provenían del campo de la cultura fueron quienes incorporaron esta nueva tecnología como

¹⁴⁸ S. Miceli. “Estado, mercado y necesidades populares: las políticas culturales en Brasil” en N. García Canclini. *Políticas culturales en América Latina*. México. Grijalbo. 1987. p.137.

herramienta política y social, tanto en la innovación en el campo de las artes plásticas como en el trabajo con movimientos y organizaciones sociales.

APROPIACIÓN DEL VIDEO POR PARTE DE LOS MOVIMIENTOS Y GRUPOS SOCIALES

Uno de los primeros referirse al video como instrumento de denuncia y de lucha contrahegemónica en el plano simbólico y en el espacio audiovisual fue Jean-Luc Godard, en una conferencia en 1969 en París en la cual propuso a los estudiantes la opción de “guerrilla de imagen” surgiendo así la idea de un video alternativo o revolucionario en contraposición al lugar hegemónico de la televisión en la construcción de imaginarios colectivos. En un contexto académico y político que favorecía la difusión de ideas, el video como recurso contrainformativo, se convertía en el vehículo eficaz para sortear la circulación y manipulación de informaciones producidas por los medios masivos de comunicación.

En forma simultánea a las primeras experiencias en la utilización del video con fines sociales, comienza a parecer la necesidad de dar cuenta en forma escrita de estas experiencias. Santoro, cita a Góngora director del colectivo *Teleanálisis* de Chile, quien manifiesta que la tecnología del video podrá ser utilizada con una lógica alternativa, siempre y cuando se logre consolidar una práctica alternativa en un espacio propio que se construya a partir del campo popular. Es necesario advertir en todo caso que no basta considerar a los sectores populares solamente como fuentes informativas. El desafío está en la construcción de procesos de comunicación con carácter auténticamente democrático donde tales sectores tengan un papel de protagonistas y donde el objetivo fundamental sea la expresión de lo popular.

Los movimientos sociales, grupos, colectivos, agrupaciones de base, movimientos culturales y aquellos grupos de la sociedad que se apropian del video como comunicación alternativa y con la intencionalidad manifiesta tanto en el plano político estricto como en el

plano estético y simbólico, ven en el video la herramienta eficaz para emitir y difundir contenidos y prácticas en muchos casos en contextos represivos o en democracias frágiles y dominadas por los grupos de poder y los medios masivos de comunicación.

Esta perspectiva que comienza a abrirse debe ser articulada con los movimientos sociales tanto para la movilización política como para la disputa en los campos educativo, artístico, político, normativo, etc. La resistencia cultural a los mensajes hegemónicos, el rechazo a la censura, la divulgación de manifestaciones populares y la cuestión identitarias forman parte de políticas comunicativas en las cuales los movimientos sociales cumplen un papel importante.

A partir de los años 80, en Brasil, Chile y Argentina se observa cierto aflojamiento de las restricciones políticas por parte de los gobiernos militares que coincide con una mayor organización en las formas de resistencia del campo popular al modelo neoliberal. En este contexto, los movimientos sociales buscan incidir en los procesos políticos de sus respectivos países, para lo cual la comunicación popular comienza a tener una intensidad mayor como una de las herramientas fundamentales en la lucha política. Boletines, folletos, volantes, programas de radio en la vía pública, talleres teatrales, performances en espacios público, graffitis, murales y pintadas en las calles y el uso del video son manifestaciones y estrategias que los movimientos comienzan a utilizar con mayor frecuencia

El video permite en el campo popular, desde la organización en el seno del movimiento o grupo, pasando por la instalación de nuevas formas estéticas asociadas a demandas y reivindicaciones sociales, hasta la difusión de hechos que son censurados o manipulados por los medios masivos de comunicación

Para Santoro, el video popular, que aquí nosotros denominamos como video social, dentro de una amplia gama de usos puede sintetizarse en los siguientes:¹⁴⁹

¹⁴⁹ L. Santoro. *A imagen nas maos. O video popular no Brasil*. Sao Paulo. Summus. 1998. pp. 60-61.

- programas vinculados a movimientos sociales, por ejemplo los movimientos de barrios y de pobladores, el Movimiento de los Sin Tierra, los organismos de derechos humanos, etc.
- programas de movimientos asesorados o con colaboración de otras organizaciones como la Iglesia o los sindicatos o hasta instituciones estatales, como fueron los casos de la Asociación de Trabajadores (ATE) en Buenos Aires, los talleres de video de la Vicaría Pastoral Obrera en Santiago de Chile o la experiencia de los metalúrgicos de *Sao Bernardo do Campo* en San Pablo.
- los producidos por grupos independientes que asumen reivindicaciones de los movimientos sociales. Por ejemplo TVDO u *Olhar Eletronico* en San Pablo o *Teleanálisis* en Santiago.
- programas con la participación directa de grupos, etnias o minorías en la mayor parte de la producción de un video. Podría ser el caso de algunos trabajos de video antropológico como *Video nas Aldeias* o documentales como los de Carmen Guarini.
- la exhibición de material producida o no por parte de los movimientos pero que es apropiado por éstos y se utiliza para la discusión, el debate y la animación sociocultural, entre otros usos. Nos referimos por ejemplo a las proyecciones de material filmico en espacios alternativos, como plazas, barrios, centros culturales, etc.

Otra forma de clasificación es la de Roncagliolo quien entre los diversos tipos, ubica los videoregistros, similares al video-antropológico, el video grupal, en forma de observación participante, utilizado en la comunicación al desarrollo y los videos de tipo institucional, el video espectáculo o video popular, intentando recrear formas tradicionales de minorías y grupos sociales excluidos y el video de contrainformación, que siguiendo la línea del documental, se centra en construir canales de información y periodísticos contrahegemónicos.¹⁵⁰

¹⁵⁰ R. Roncagliolo. *op. cit.*

Dentro de una variada gama de posibilidades, el uso del video por parte de organizaciones sociales, es un recurso que comienza en la década del 80 y que se extiende en los años posteriores por el abaratamiento de los costos y la accesibilidad que permite la producción y posproducción a partir de la tecnología digital. A partir de esto, el video amplió su campo de acción y empieza a ser más común su utilización por los movimientos sociales para difundir acciones y prácticas socioestéticas en las que la repercusión se encuentra ligada no tanto al grado de masividad que la convocatoria a una acción determinada obtenga, sino que resulta más determinante el impacto que ésta pueda producir sobre la opinión pública y hacia el interior de los movimientos con todas sus modalidades ya sean video educación, video denuncia, video alternativo, etc. por lo que la eficacia reside en gran parte en el registro audiovisual y su posterior distribución y uso que se haga del producto audiovisual.¹⁵¹

Pero además de servir con fines específicos a los movimientos sociales o grupos, que en la mayoría de los casos podemos definir como prácticas socioestéticas en el sentido que son acciones que sin dejar de lado el contenido comunicacional y estético de las producciones, incluyen demandas y reivindicaciones propias de estos grupos, el video constituye una herramienta metodológica para las ciencias sociales, al constituir un registro visual y oral de lo que se está investigando. Es decir, es también una técnica que registra, describe y analiza las producciones simbólicas, materializadas en objetos, los cuales traducen significaciones concretas en un tiempo y espacio determinado. Las imágenes videográficas se constituyen en objetos de representación y análisis, puesto que son objetos simbólicos y por lo tanto, manifestaciones comunicativas.

Lo interesante resulta, como bien detalla Roncagliolo, observar como en América Latina existe un extenso recorrido en el cual la sociedad civil se ha ido apropiando de tecnologías comunicacionales en función de intereses sociales sectoriales.¹⁵² Esto permite, que así como la historia puede ser entendida como texto literario, la historia también puede ser comprendida como texto audiovisual, el texto como resultado y construcción del contexto, ya que las producciones son objetivadas con lo que podríamos denominar en términos de Bourdieu como el "inconsciente cultural", o como un horizonte de expectativas, en el

¹⁵¹ C. Lobeto y D. Wechsler (comps.) *Ciudades, Estudios Socioculturales sobre el espacio urbano (Vol.1)*. Instituto Internacional del Desarrollo (ID) y Nuevos Tiempos. Madrid-Buenos Aires. 1996.

¹⁵² R. Roncagliolo. *op.cit.*

sentido que se establecen variables de distinción y de valorización de este texto audiovisual y digital, que también implica rupturas estéticas y posiciones tomadas que contienen datos a tomar en cuenta.¹⁵³

MOVIMIENTOS SOCIALES COMO AGENTES DEL CAMPO VIDEOGRÁFICO

En el planteo inicial de la investigación, la intención fue indagar en la utilización del video por parte de los movimientos sociales, partiendo del supuesto que en éstos se encontraba la producción videográfica representativa de la sociedad civil.

Sin embargo, a lo largo del trabajo de campo, fueron surgiendo indicios y datos que demostraron que la utilización del video en forma intensiva y generalizada, como una estrategia más en la extensión y reivindicación de demandas sociopolíticas insatisfechas, en algunos casos no partió inicialmente desde los propios movimientos sociales. Por el contrario, existió una fuerte tendencia manifestada en la producción de video ligada a grupos y colectivos de videastas, que se vincularon con movimientos, grupos e instituciones y “llevaron” el video para ser utilizado como una práctica socioestética, al servicio de los mismos e integrada con otras prácticas y acciones.

Tenemos entonces dos aspectos a tener en cuenta relacionados y no excluyentes: por un lado el video condensa y expresa situaciones concretas que se enmarcan en la denuncia política y social y por el otro lo que significa la práctica socioestética y en la cual existe una búsqueda de un lenguaje y una estética propias del video, pero que no descuida la cuestión sociopolítica. En ambas acentuando uno u otro aspecto intervienen colectivos de videastas, artistas, organizaciones de pobladores, comunidades de base, asambleas vecinales, sindicatos y fábricas recuperadas, etc. de manera que los diferentes grupos que participan logran mayor visibilidad.

¹⁵³ P. Bourdieu. “Campo intelectual y proyecto creador” en J. Poullion. *Problemas del estructuralismo*. México. FCE. 1978. p. 64.

En forma similar, la construcción de redes subyace a la organización social más amplia, los lazos se establecen en instancias que denotan grados de organización que se van complejizando, estrechamiento de vínculos con otros grupos sociales y la búsqueda de objetivos más ambiciosos. A las demandas sociales, se le agrega ahora el registro visual de las acciones, el mejoramiento y perfeccionamiento de los métodos de protesta, la creación de canales alternativos de comunicación y de contrainformación, y en especial, la documentación de las actividades realizadas. Aspectos que se potenciaron en los 90 con la posibilidad de las páginas web, los foros, blogs, etc.

El despliegue a lo largo de los años mencionados, de diferentes formas de resistencia deja en evidencia la ruptura y continuidad en las luchas populares y permite avanzar en análisis que prioricen los procesos sociohistóricos que enmarcan el accionar de los movimientos sociales, privilegiando agenciamientos hegemónicos que dan como resultado la formación de otros contrarios a los llevados adelante por el poder dominante. Los “nuevos” actores sociales que van surgiendo en diferentes momentos históricos remiten a aprendizajes, procesos de ruptura, continuidades, marcas, etc. que deben ser rastreados a lo largo de los años y que se expresan en las prácticas adquiridas, las formas de organización y las acciones de los movimientos.

En las producciones videográficas de los movimientos, los relatos circulan en forma tal que la ficción se confunde con lo testimonial. La hibridez en la enunciación entremezcla, superpone y deja abierta la interpretación de quien que se relata. Es aquí, donde retomando a Machado y el particular uso que se hace del video, el video social o de denuncia supera los clásicos formatos documentales, ya que la intención principal es tensionar las interpretaciones posibles, abriendo el juego al debate y la discusión. La construcción de modelos narrativos que actúan como representaciones sociales y simbólicas de la realidad social, requiere de dosis justas que incorporen aspectos y despierten en el receptor grados de “complicidad” con el tema que se está tratando.

Nuevas formas creativas en documentales, registro audiovisual de manifestaciones artísticas y estéticas, cobertura de eventos culturales y sociales y videos institucionales y educativos deben adecuarse a ritmos y tonos más acordes al fin de siglo y que permitan

descomprimir el tratamiento "clásico" que este tipo de producciones llevan implícitas, resultando más atrayentes e incorporando a otros grupos sociales, como por ejemplo los jóvenes, importantes receptores de imágenes audiovisuales.

La intención de negociar, articular y ocupar espacios en la puja por el poder simbólico, lleva a que en las producciones videográficas de movimientos sociales, se apele a estas normas y valores vigentes pero con la intención de actuar en dos niveles diferentes, deslegitimándolas, o situándolas en el centro del debate social.

Articular líneas discursivas que replanteen preocupaciones sociales, tales como la vivienda y la tierra, los derechos de las minorías o la cuestión de la identidad, por mencionar sólo algunas, parten de una narrativa que toma lo ya establecido, pero que en forma a veces lineal, otras metafóricas, ambigua y solapada o directas y evidentes, vaya modificando esos órdenes vigentes. La eficacia de un discurso visual construido se mide así, por el efecto que la producción audiovisual, ya sea un documental o un evento artístico ejerce sobre el receptor.

De lo mencionado se infiere la construcción -y existencia- de un sistema de percepción, que incluye códigos establecidos e instaura otros y nuevas formas de presentarse y representarse el mundo. Esto actúa como un espacio comunicativo que incluye "la mirada del Otro". El receptor que consume un determinado producto como un documental o un "videocollage", percibe algunos textos como verosímiles y otros que no tanto, códigos nuevos y otros reconocidos. Esta tensión simbólica, se ve contextualizada en un marco de identidades móviles, cambiantes y efímeras.

El reforzar normativas cotidianas pero incorporando valores novedosos es una estrategia que vincula dos cuestiones. Por un lado, el carácter alternativo -y marginal en algunos casos- de la producción estética y cultural que contrasta con el deseo de los receptores, acostumbrados a otro tipo de producciones. Que lo "inverosímil" se vuelva "verosímil", es lograr que se funcione con el deseo del público, planteando el cambio pero dentro de estructuras basadas en sistemas de valores ya establecidos. De forma tal, que textos anteriores sirvan como textos fundantes de nuevas narraciones. Narraciones alejadas de los centros de producción audiovisual constituidos, pero inmersa en la cotidianeidad de demandas sociales

de movimientos culturales y sociales, es decir que representen todo tipo de producción alternativa.

La cultura y el arte son espacios de "producción y reproducción simbólica" y el video como soporte de estas manifestaciones y en especial de las provenientes de grupos y movimientos sociales no escapa a la definición planteada, legitimando y deslegitimando normas sociales y culturales vigentes. Es así, que las producciones videográficas son herramientas idóneas para el mantenimiento de la memoria colectiva de los grupos sociales y el rescate de las identidades locales, amenazadas por el proceso globalizador mencionado al principio.

Capítulo 6. Acerca del contenido en las producciones de video como práctica socioestética

EL VIDEO COMO PRÁCTICA SOCIOESTÉTICA

La imagen audiovisual se constituye como una mediación entre el espectador y la realidad, pero, a diferencia de las imágenes emitidas por los medios que trabajan en torno a mecanismos identificatorios proyectivos (fundamentalmente la televisión) que inhiben el análisis crítico, el video, entendido como una práctica socioestética y utilizado como herramienta política, por el contrario, trata de operar contrastando el discurso hegemónico. Del mismo modo, el video apela también a otros niveles de análisis, como por ejemplo, la recuperación de la memoria, la construcción de identidades sociales y la visibilidad de los conflictos sociales.

Ahora bien, a partir de estas conceptualizaciones es posible pensar la producción videográfica desde una perspectiva que prioriza la construcción colectiva, sin dejar de lado lo emocional y la inmediatez, pero agregándole la reflexión y el debate, que posibilita, por tanto, diversas lecturas y una participación más activa de los sujetos. Eliseo Verón, en referencia a los televidentes o ciudadanos, caracteriza a ambos como colectivos, diferentes entre sí pero con rasgos específicos que los diferencian hacia el exterior y lo homogeneizan al interior.¹⁵⁴ En nuestro caso, la categoría de colectivo es aplicable a los movimientos sociales, minorías y grupos étnicos que se constituyen como productores audiovisuales. Verón utiliza como ejemplo la figura del ciudadano para señalar que éste es un colectivo que articula actores individuales en relación con un sistema político determinado –en este caso, la democracia–. Esto mismo sucede con los consumidores en relación con el mercado o los televidentes como usuarios de un medio masivo de comunicación. Con relación a esto señala:

¹⁵⁴ E. Verón. "Esquema para el análisis de la mediatización" en *Revista Diálogos*, N° 48. 1997.

(...) remite al concepto de interpretante en la semiótica de Pierce y es un aspecto central para el funcionamiento de las estrategias enunciativas de los discursos mediáticos. El análisis debe permitir y explicitar las operaciones a través de las cuales se construyen los colectivos.¹⁵⁵

PROCESOS SEMIÓTICOS EN LA PRODUCCIÓN DE VIDEO

Metamorfosis y procesos

Antes de entrar de lleno en el lenguaje del video es menester hacer una distinción entre la imagen que transmite el cine y la que transmite la televisión y el video. Mientras que en el cine la imagen es “mediata, expresiva y significativa”, en la televisiva y en el video son inmediatas, evidentes y elocuentes. Según Arlindo Machado:

Un producto videográfico es tanto más rico cuanto más su estructura se muestra abierta a la intervención del espectador, cuanto más solicita su intervención para poner en acción la máquina articuladora de sentidos (...) El arte de video tiende a configurarse más como proceso que como producto y esa contingencia reclama un tratamiento semiótico fundamentalmente discontinuo y fragmentario. Eso ciertamente trae también consecuencias a nivel de “lectura” operada por el receptor, que torna inclusive inútiles las tentativas más ambiciosas de controlar el mensaje dentro de límites muy definidos.¹⁵⁶

Desde los mismos objetivos iniciales el lenguaje del video se ha emparentado con búsquedas plásticas clásicas, pero ahora, y acorde al contexto sociohistórico que significa el fin del milenio, la imagen audiovisual se estructura sobre la base de la interferencia, el metamorfosarse y el diferir de la imagen. Esta búsqueda de “caminos alternativos” se observa

¹⁵⁵ E. Verón. *op.cit.* p. 15.

¹⁵⁶ A. Machado. *O arte do video*. Sao Paulo. Ed. Brasiliense. 1997. p. 11.

claramente en la estética de la pura abstracción como, por ejemplo, en el efecto de *flipeo* – similar al acople de sonido que se produce al acercar instrumentos visuales o micrófonos a los parlantes– tan utilizado por las bandas de rock de los 60 y 70. El *flipeo* es el juego entre la cámara y el monitor que buscan lograr efectos en una clara intención de “destrucción de la imagen”, al mismo tiempo que se apela al efecto fuera de foco, diluyendo la imagen a su mínima capacidad expresiva. El lenguaje y estructura del video es, entonces, caótico y complejo y –sin que esto signifique una tipología excluyente– es posible destacar las siguientes características básicas: multiplicidad, simultaneidad, espacio politópico, procesamiento de la imagen, metamorfosis, repetición, provisoriedad, caotización, fragmentación y reciclaje de imágenes.

Es preciso aclarar entonces que las tendencias generales citadas en la articulación de un discurso videográfico, como el que conceptualiza Machado¹⁵⁷, están más orientadas a la producción de videoarte en la etapa llamada por este autor como experimental. Si bien Machado ubica al discurso videográfico en la década del 90, éste tiene sus inicios en los 70, inserto dentro de un proceso de desmaterización que se desarrolló dentro del campo de las artes plásticas y que retomó el concepto de un arte transformador por un valor de idea.¹⁵⁸ Sin embargo, el debate en torno al lenguaje televisivo, cinematográfico, videográfico o informático supone tomar en cuenta nuevas formas perceptivas relacionadas con experiencias culturales acorde a la actual etapa y relacionadas también con posibilidades tecnológicas que no se limitan al campo artístico, sino que más bien se expanden a otras áreas como la publicidad, las ciencias o la economía –afectando de esta manera también a la producción de formas alternativas de video como el social, político o antropológico, por citar sólo algunos ejemplos–.

¹⁵⁷ A. Machado. *op. cit.*

¹⁵⁸ C. Circosta y C. Lobeto. “Multiplicidad, fragmentación y metamorfosis en la estética videográfica”. En Revista de Cine N° 0. Octubre 2001. Buenos Aires. UBA.

Multiplicidad y Simultaneidad

Desde la óptima de Italo Calvino, el arte del siglo XXI será una red de conexiones entre personas, hechos y cosas. El proyecto es por tanto semiótico y estético, es un modo de conocimiento en el que la “multiplicidad y simultaneidad” consisten en una trama relacional y compleja donde los instantes son verdaderos momentos vertiginosos y mutantes, con gran cantidad de imágenes al mismo tiempo, con ventanas abiertas simultáneamente, lenguajes cruzados, estéticas diferentes y complementarias; asimismo, en la mayoría de los casos requieren de elementos cognitivos específicos para permitir la capacidad de descifrar el bombardeo audiovisual, característico de la actual coyuntura sociohistórica. Ya no es el texto unitario sino que es la interpretación de varios niveles de lectura o, dicho de otro modo, la intertextualidad como forma.

Tenemos el texto múltiple que sustituye la unicidad de un yo pensante por una multiplicidad de sujetos, de voces, de miradas sobre el mundo, según ese modelo que Mijail Bajtin ha llamado “dialógico” o “polifónico” o “carnavalesco”, y cuyos antecedentes encuentra en autores, que van de Platón a Rableais y a Dostoievski.¹⁵⁹

Esfuerzo de lectura y más rapidez son elementos que intervienen y se ven retroalimentados por una excesiva saturación de información y de imágenes provenientes no sólo del video sino también de la televisión, el cine y la publicidad. Esto se manifiesta en que la multiplicidad y simultaneidad de lenguas, textos, voces, imágenes y sonido generan confusión e inestabilidad en el receptor de una producción. De esta forma, todo se hace aparentemente visible pero, a la vez, esta “visibilidad cultural” se sostiene sobre lo discursivo, complejizando y ocultando lo construido desde las políticas oficiales de la imagen. Así, el video contrapone un tipo de imagen frente a otro proveniente de la televisión u otras industrias culturales.

¹⁵⁹ I. Calvino. *Seis propuestas para el próximo milenio*. México. Siruela. 1998. p. 132.

Espacio politópico, procesamiento de la imagen y metamorfosis

Es el aspecto de simultaneidad lo que determina que, de un espacio isotópico, se pase a otro politópico en el que cada elemento procede de un mestizaje de imágenes que intercala y combina diferentes procedimientos técnicos –como el fotoquímico, electrónico, digital, texto en ordenador, animación, infográfico, etc. –. Combinación de artesanías y tecnologías, imágenes que apenas se registran por la sucesión veloz e ininterrumpida en que se producen y que condicionan una recepción caracterizada por la necesaria decodificación de textos múltiples y diversos. En el video se modifica sobre el original, se interviene sobre la primera imagen “real” mediante cortes y superposiciones fragmentarias que resultan en una imagen distinta y diferente a la “original”. Se crea de esta manera una nueva imagen “híbrida” y “postfotográfica”, que permite repensar el estatuto actual de la imagen. Es posible afirmar esto último ya que la transformación mediante la fragmentación y la deconstrucción implica cambios en la percepción estética relacionadas con el uso del tiempo y del espacio. La imagen que transmite el video abre aún más la perspectiva sobre lo que significa la disolución entre lo real y lo ficcional.

(...) la imagen video ha ido evidenciando en el curso de este último decenio, el proceso de “derrealización” y de visión fantasmal de la realidad. En el discurso sobre la civilización de la imagen, sobre la dimensión pantallística, sobre los “simulacros” se han ido entrelazando los discursos sobre la moda, sobre lo efímero, sobre la publicidad. Las cuestiones sobre la pérdida progresiva de sentido, sobre la disolución de los sujetos y de los objetos de la comunicación en las formas de producción y consumo televisivo están profundamente unidas a la tradición teórica y política de la cultura de masas, hoy en día radicalmente en crisis no sólo formal sino también, ideal, social y productiva.¹⁶⁰

La representación que se hace sobre lo “real” se lleva a cabo desde una mirada determinada por la visualidad hegemónica, pero esto no implica la inexistencia de otras

¹⁶⁰ A. Abruzzese y A. Piromallo. *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid. Cátedra, 1990. p. 182

miradas que coexisten y que también re-representa. Ya no se trata tan sólo de registrar la realidad sino también inscribirla en sucesivas re-representaciones.

El simulacro, la construcción ficticiamente sustitutiva respecto de la realidad, vale “como” la misma realidad, sobre todo si le es contemporánea o si sus tiempos de aparición están de todos modos estrechamente coligados con los del objeto substituido.¹⁶¹

Relacionado con lo anterior, el video registra todas las intervenciones posibles. Las imágenes grabadas son apenas materias primas capaces de ser intervenidas y convertidas en imágenes procesadas. La edición pasa de esa manera a ocupar un lugar más importante que anteriormente le estuvo reservado a la grabación y filmación y, en correlato, organiza una lectura distinta a la grabada, haciendo de ésta una metamorfosis de la imagen audiovisual. Son las nuevas tecnologías las que permiten la yuxtaposición de imágenes, almacenando información no lineal y sí simultánea, modificando la posibilidad de una narrativa en el sentido clásico de un principio, un desarrollo y un final.

Repetición y Provisoriedad

La estética de la repetición se observa claramente en el video, al llevar primero a un nivel de disgregación y luego al de una reorganización mental de las imágenes vistas. Basado en la rapidez, la repetición –característica de los videoclips musicales– es utilizada para tensionar la actividad del receptor y acentuar algún aspecto de la producción audiovisual actual. Esta estética de la repetición, caracterizada por la formalización de verdaderos bancos de datos y de múltiples opciones –que para algunos teóricos se acercaría a la teoría del caos– puede ser entendida como la combinación de muchos y variados elementos. Las producciones videográfica son, entonces, apenas un estado de posibilidades y no productos acabados. La provisoriedad se constituye como categoría determinante y condiciona la producción audiovisual; esto supone un estado de conexión y de relación permanente entre criterios

¹⁶¹ G. Bettetini. 1990. *Las nuevas tecnologías de la comunicación*. Bs. As. Paidós. p. 6-

sociales y estéticos por los cuales el sujeto jerarquiza determinadas imágenes en detrimento de otras. La imprecisión, el desorden y la acumulación fragmentaria organizan la subjetividad social y las individuales, priorizando postulados de diferenciación en torno a la visualidad reinante.

Caotización y Fragmentación

El caos como propuesta teórica tiene su fundamento en lo aleatorio y no codificable de los elementos. En la estética posmoderna un proceso caótico implica la preponderancia del enigma, en el cual no existe una única vía o solución sino que más bien es posible postular varias posibilidades. Esto no implica un desorden absoluto pero sí un ordenamiento previsto según lo que ha sido denominado como una *estructura rizomática* (estructura que desarrollaremos conceptualmente más adelante) formada por aspectos tales como la posibilidad de conexión múltiple de cada punto, la heterogeneidad de los componentes del sistema, la multiplicidad sin unidad generadora, la ruptura asignificante, la cartograficidad y la decalcomanía.¹⁶²

Esta caotización se refleja en la transformación de formas de representación de lo real y de su posterior interpretación, complejizando el campo audiovisual y dando como resultado que orden y desorden actúen en niveles similares y en “desórdenes concurrentes”.

Podemos llamar a eso lenguaje o sistema signifiante, como se quiera, desde que tengamos en mente de que se trata, como se acostumbra decir en la física contemporánea, de un sistema caótico, o sea, un sistema que manifiesta coherencia en cada obra particular pero no tiene valor universal o normativo, no puede ser reducido a un conjunto de leyes básicas de articulación, a lo sumo apenas a un repertorio general de tendencias.¹⁶³

De esta forma, diferentes sentidos son posibilidades de relacionamiento, no necesariamente lingüísticos, ni exactos o sistemáticos pero sí tendencias sin un sistema de especificidades ni conjuntos expresivos, sistemas caóticos, reglas sin valor universal, ni

¹⁶² Para una mayor explicación de estos principios, ver Barreto, J. Venezuela. 1995. pp. 55-57.

¹⁶³ A. Machado. *op. cit.* p. 5

especificidad propia, pero que finalmente concluyen en una síntesis de recursos y poéticas diversas. Estos fragmentos de un texto visual ofrecen la posibilidad de llegar al detalle como parte del todo, entendiéndose las partes como elementos integradores de una unidad, la cual se observa en detalle, se analiza y se comprende. Se trata entonces no sólo de la apariencia de la totalidad sino también la totalidad de cada parte fragmentada.

Específicamente en relación con el lenguaje del video es posible señalar que algunas características de éste se sintetizan en una profundidad de campo pobre que produce un efecto de fuera de foco, de disolución de la imagen a su mínima capacidad expresiva. La significación de esto es el resultado de –como ya bien fue señalada– una mayor importancia de la etapa de edición, de montaje conceptual en base a fragmentos metonímicos que constituyen una especie de asociación de imágenes al estilo de los ideogramas chinos, como si fueran ideogramas visuales que se repiten en asociaciones de planos, superposiciones, mixtura con textos, con música, etc.

Reciclaje de imágenes

Aunque no es monopolio del video –ya que es empleado por otros soportes y técnicas no sólo audiovisuales– la utilización de imágenes recicladas es un elemento ampliamente utilizado. El uso de iconografías del arte culto, escenas de películas en blanco y negro o del diseño y la publicidad son algunos ejemplos de las infinitas posibilidades y juegos que en las imágenes videográficas suelen aparecer. Apelar a las imágenes recicladas obedece a dos factores estrechamente ligados: por una parte, el estar inserto en una cultura en el cual la producción de imágenes es incesante, y por otro, en crear significados nuevos y resignificar otros.

Para cerrar podemos sintetizar las principales características en el lenguaje del video:

- Multiplicidad
- Simultaneidad
- Espacio politópico

- Procesamiento de la Imagen
- Metamorfosis
- Repetición
- Provisoriedad
- Caotización
- Fragmentación
- Reciclaje de imágenes

CONTEXTOS SOCIOPOLÍTICOS COMO AGENCIAMIENTOS

Hasta aquí, y utilizando como base las principales características que plantea Machado, hemos dado cuenta de la conformación de un lenguaje específico del video posibilitado por avances tecnológicos por un lado como por la necesidad de “madurar” y, asimismo, en la búsqueda de una estética discursiva propia y diferenciada de la de la televisión y del cine, de los que alguna vez fue considerado como un mero soporte auxiliar o un género menor en el campo audiovisual. En este punto nos interesa ahora tratar de establecer “zonas” de coincidencias, diferencias, estéticas similares, discursos sociales, etc. desde una aproximación semiótica del producto audiovisual. Es desde esta propuesta que se propone citar a Deleuze, quien hace referencia en su texto *Mil Mesetas, capitalismo y esquizofrenia* al “agenciamiento”, entendiendo a éste como un espacio discursivo que permite ser apropiado y reelaborado en múltiples discursos.

Un agenciamiento es precisamente ese aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que cambia sus dimensiones.¹⁶⁴

La primera cuestión a tener en cuenta es que el agenciamiento al que Deleuze hace referencia es territorial, es decir, que se asienta en un territorio demarcado y delimitado que conlleva la existencia de la posibilidad de una desterritorialización del mismo¹⁶⁵ y que incluye dos ejes.

Según un primer eje, horizontal, un agenciamiento incluye dos segmentos, uno de contenido, otro de expresión. Por un lado es agenciamiento maquínico de cuerpos, de acciones y de pasiones, mezcla de cuerpos que actúan los unos sobre los otros; por otro, agenciamiento colectivo de enunciación, de actos y de enunciados, transformaciones incorpóreas que se atribuyen a los cuerpos. Pero según un eje vertical orientado, el agenciamiento tiene por un lado partes territoriales o reterritorializadas que lo estabilizan, y por otro, máximos de desterritorialización que lo arrastran.¹⁶⁶

En este sentido, la territorialización impuesta por los gobiernos dictatoriales se ha basado en argumentaciones centradas en la necesidad de defender el país del terrorismo subversivo. Se controlaron celosamente las fronteras y se implantó el terror en las poblaciones; pero estos procedimientos fueron porosamente desterritorializados a la hora del "Plan Cóndor"¹⁶⁷ y el intercambio de información o de metodologías represivas. En este sentido, cuerpos y fuerzas militares se convirtieron en ocupantes de sus propios países y reinventaron permanente enemigos internos y riesgos externos. Esto recrea nuevas formas de agenciamiento como líneas de desterritorialización que atravesaron lo hegemónico y

¹⁶⁴ G. Deleuze y F. Guattari. *Mil Mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. Valencia. Pretextos. 1994. p. 15.

¹⁶⁵ G. Deleuze y F. Guattari. *op. cit.*

¹⁶⁶ G. Deleuze y F. Guattari. *op. cit.* p. 92

¹⁶⁷ Ya fue explicitado en el capítulo 1 que el Plan Cóndor fue un acuerdo entre las Fuerzas Armadas de los gobiernos de Chile, Argentina, Uruguay, Brasil, Bolivia, Paraguay y Bolivia con el fin de intercambiar información y realizar operativos conjuntos en la represión.

abrieron el gerenciamiento territorial impuesto y posibilitaron otras líneas para otros agenciamientos, refiriéndonos con esto a los movimientos de las luchas populares y las resistencias.

Esta tetravalencia del agenciamiento deviene en un régimen semiótico que incluye, por un lado, el contenido y la expresión, y, por otro, la territorialización y la desterritorialización. La pregunta es acerca de cuál es el discurso dominante, qué es lo que se dice y cómo se instala en una combinación de reciprocidad con lo gestual. De esta manera se apeló al carácter “occidental y cristiano” de la sociedad, la “subversión apátrida” y el “peligro comunista” con permanentes reivindicaciones al orden en los discursos militaristas y a la justificación de los actos cometidos y a la “familia, patria y nación” como ejes de este agenciamiento maquínico que se convierte en exceso de patriotismo y nacionalismo –sólo basta recordar el tan tristemente famoso “los argentinos somos derechos y humanos”, la histórica rivalidad entre Brasil y Argentina y el conflicto internacional entre Argentina y Chile por problemas limítrofes y que casi termina en la guerra–. En este mismo movimiento es posible ubicar cómo se producen también procesos de desterritorialización entre los gobiernos pero, asimismo, se desterritorializan las prácticas de resistencia, la solidaridad social, la lucha por los derechos humanos y lo que nos interesa aquí, el recurso del video como herramienta contrainformativa.

Deleuze y Guattari mencionan como dos grandes agenciamientos a la máquina de guerra y el aparato de Estado, señalando que el primero no necesariamente tiene como fin último la guerra pero lo adopta cuando es apropiada por el Estado, transformando lo abstracto y lo vital en signos de muerte y de destrucción.¹⁶⁸ Mientras que la máquina de guerra está más cerca de la naturaleza abstracta al no tener fines en si misma, el aparato del Estado es la expresión cotidiana de la dominación llevado a su máxima expresión con la toma del mismo por una de las partes. Tal el caso en América Latina de los grandes grupos económicos y las dictaduras militares. Ahora bien, si coincidimos en señalar que la máquina de guerra está más cerca de la abstracción que el Estado, es porque las formas que puede adoptar se sitúan también en las artes, dando por resultado que la operatoria de apropiación del poder y la dominación estatal, es alterada por la conversión de diversos

¹⁶⁸ G. Deleuze y F. Guattari. *op. cit.*

géneros artísticos que también son máquinas de guerra. El teatro, la literatura, el cine y la producción videográfica se convirtieron en máquinas de guerra que deslegitimaron operaciones hegemónicas y los efectos de las “máquinas de guerra del Estado”.

(...) las minorías son estados objetivamente definibles, estados de lengua, de etnia, de sexo con sus territorialidades de gueto, pero también deben ser consideradas como gérmenes, cristales de devenir que sólo son válidos si desencadenan movimientos incontrolados y desterritorializaciones de la media o la mayoría (...).¹⁶⁹

De modo que la referencia a una dominación hegemónica por parte de grupos o sectores determinados habilita la posibilidad de crear hegemonías alternativas o contrahegemonías al oponer «la figura de una conciencia universal minoritaria» a otra que es la «del poder y la dominación».

Así como se menciona el ejemplo del señor feudal, el siervo, el soberano, las armas y las herramientas como agenciamiento maquínico, también es posible tomar en cuenta los enunciados del régimen jurídico, es decir, los enunciamientos colectivos de enunciación y los actos que derivan de estos enunciamientos. Vale decir, agenciamientos del poder y articulación de cuerpos dominantes y sojuzgados, de discursos oficiales que pretenden erigirse como universales y naturalizados por las mayorías y ficcionalizados por los medios de comunicación y las industrias culturales. La cuestión será que, ante estos agenciamientos maquínicos del Estado terrorista, comenzaron a aparecer grupos sociales que apelando a otras memorias –y no las conmemoraciones oficiales– y prácticas diferentes empezaron a agrietar ese agenciamiento. Como en San Pablo, Brasil cuando en 1986 el Sindicato de Metalúrgicos de San Bernardo del Campo creó a través de su Departamento Cultura, el proyecto denominado “TV de los Trabajadores”. Entre la cantidad de videos realizados se destacaron los referidos a las instancias de formación de la central sindical *Central Única de Trabajadores*, (CUT), *la conferencia sindical latinoamericana y caribeña sobre la deuda externa, cómo formar militantes*, y el *Jornal de los Trabajadores*, sobre la representación de los trabajadores y la visión de los empresarios sobre el movimiento sindical, entre otros. O el

proyecto *Video nas Aldeas* iniciado a comienzos de los 90 y llevado a cabo por el Centro de Trabajo Indigenista (CTI) que se inscribe en un contexto de reafirmación del movimiento étnico por parte de pueblos indígenas en el interior de Brasil.¹⁷⁰

Nos resta hacer una referencia a otro tipo de agenciamiento que posibilitó específicamente la constitución del movimiento de video y que son los medios masivos de comunicación. En los capítulos anteriores nos hemos referido a la importancia que en la época actual poseen las imágenes tanto fijas como en movimiento. De manera que la imagen audiovisual se constituye con una visualidad determinante en la vida cotidiana, desplegando agendas y operaciones discursivas que terminan como verdades incuestionables, naturalizadas e inmutables.¹⁷¹ La utilización de los medios audiovisuales trae aparejada formas de reorganización de la vida en las sociedades que modifican sustancialmente pautas culturales en los diferentes grupos sociales.

Las noticias diarias, el estado del tiempo, los datos económicos, las cifras de muertos y heridos, los índices delictivos –por citar algunos ejemplos– en general están vacíos de análisis pero se convierten, por obra de los medios, en infoentretenimiento y espectáculo al rescatar lo emocional, el placer mercantil e instaurando un universo que bloquea cualquier intento de comprensión más global y diferente. A partir del consumo audiovisual masivo se instalan en el imaginario colectivo “verdades” y prioridades. Si a esto le agregamos que en épocas de dictaduras y democracias formales el territorio es delimitado por el poder hegemónico, la aparición de colectivos de video responde a este agenciamiento ya planteado. Es posible ubicar entonces que a la estética y lenguaje massmediático que expresa el pensamiento dominante se le oponen una estética videográfica y alternativa.

Señalamos que, en conjunto con una producción audiovisual “legitimada” y oficializada a través de fundamentalmente de medios de comunicación masiva y la industria cultural, existieron otro tipo de producciones audiovisuales que, además de diferenciarse por los

¹⁶⁹ G. Deleuze y F. Guattari. *op cit.* p. 108

¹⁷⁰ El análisis de los casos mencionados y otros que aparecen en esta parte serán retomados en capítulos posteriores cuando se analicen diversos casos en las ciudades ya señaladas.

¹⁷¹ S. Gruzinski en *La guerra de las imágenes. De Cristóbal a Colón a Blade Runner (1492-2019)*. México. FCE. 1999, llega a comparar el poder de las imágenes electrónicas en la época contemporánea, con la imagen barroca renacentista y muralista, que reproducen ordenes visuales y sociales e infunden modelos de comportamiento y de creencias.

circuitos de circulación obviamente más restringidos y en algunas coyunturas clandestinas, también se diferenciaron por apartarse de las reglas clásicas de la narración audiovisual y de la relación sujeto-productor y sujeto-receptor, específicamente el público.

En forma similar a lo expuesto antes, un agenciamiento que supone medios controlados por el Estado marca el desarrollo de la práctica videográfica, ya que requiere de un discurso oficial y legitimado por las mayorías para recrear como contraparte la existencia del video social.

Es interesante observar como en Chile durante la dictadura el colectivo *Teleanálisis* como uno de los principales referentes del video opositor centró sus prácticas en el derrocamiento del dictador Augusto Pinochet. Sin embargo, una vez logrado esto, por cuestiones internas, se desmembró, quedando conformadas la *Red Nacional de TV comunitaria y Video Popular* por un lado –que con antecedentes en la década del 70 se fue conformando con videastas y activistas con un trabajo centrado en las poblaciones y organizaciones comunitarias que habían actuado activamente en contra del gobierno militar– y *Nueva Imagen* por otro, con la intención de ingresar al circuito comercial y la producción de documentales de consumo masivo y menos críticos. Si el agenciamiento de la dictadura funcionó para articular otros agenciamientos, en este caso la lucha popular, nuevos agenciamientos, como la transición democrática, no generaron el mismo consenso y se desterritorializaron en otras opciones.

En este caso nos referimos al concepto de desviación y ruptura de los códigos o normas establecidas por la industria cinematográfica y televisiva, que en el caso de la creación de videos sociales se apartan de estas reglas e ingresan –aunque no en todos los casos– en la búsqueda de lenguajes audiovisuales diferentes como forma de expresar situaciones y acciones puntuales que son el objetivo mismo de la producción videográfica. Como algunos ejemplos mencionemos el “dar la voz y la cámara” a los propios destinatarios del video, realizar talleres para capacitación y formación de videastas, innovar en el lenguaje y explorar los recursos de esta herramienta, utilizarlo como recurso pedagógico y educativo, recrear prácticas colectivas de producción y realización, utilizar canales y circuitos alternativos y, quizás el más paradigmático, no estar sujetos a una lógica mercantil.

En definitiva, si bien en muchos casos se parte de estructura, situaciones comunes y normas preestablecidas tanto visuales como lingüísticas, el sentido de lo que se quiere decir y mostrar va girando y adoptando un tono crítico que trasciende la mera cuestión estética, se instala en el terreno de lo social y vincula la intertextualidad y el contexto como características insoslayables en la producción audiovisual a la que hacemos referencia.

EN TORNO AL CONCEPTO DE RIZOMA EN LA PRODUCCIÓN VIDEOGRÁFICA

Retomemos el ordenamiento de principios que se organizan en una estructura rizomática:

- 1º y 2º: principios de conexión y heterogeneidad de los componentes del sistema.
- 3º: principio de multiplicidad, es decir, la posibilidad de conexión múltiple de cada punto.
- 4º: principio de ruptura asinificante.
- 5º y 6º: principios de cartografía y de calcomanía.¹⁷²

Si nos situamos en el campo videográfico que pretendemos analizar y observar conexiones entre las producciones de diferentes colectivos y organizaciones e distintas ciudades y en tiempos también distintos, los principios señalados constituyen formas de acercamiento interesantes, sobre todo si tomamos en cuenta que durante la década de los 80 no existió una organización central que aglutinara las producciones videográficas aunque si acuerdos mínimos. Pero la pregunta es ¿Cómo fue posible que relatos, contenidos, estéticas y lenguajes parecidos circularan en el continente en los videos que los movimientos sociales llevaron a cabo? Una de la vías de acceso a una hipotética respuesta es asimilar los principios del rizoma y tratar de encontrar en el movimiento de video una estructura rizomática en la cual «el locutor oyente ideal no existe, ni tampoco la comunidad

¹⁷² G. Deleuze y F. Guattari. *op. cit.* p.13.

lingüística homogénea».¹⁷³ Es por esto, y retomando la cuestión de los agenciamientos, que el desarrollo del movimiento de video en el continente obedeció, es cierto, a una coyuntura sociohistórica determinada y al desarrollo tecnológico como aspectos comunes, pero, asimismo, a una diversidad de estéticas, formas de producir y redes de circulación obedecieron a este principio, es decir, grupos sociales que en base a diferentes problemáticas apelaron al video como herramienta política y práctica socioestética. Minorías étnicas, organismos de derechos humanos, sindicatos y comunidades de base realizando “pantallazos” en sitios públicos, instalando canales comunitarios y realizando talleres de video que se repitieron en ciudades y países –en algunos casos simultáneamente y en otros con poco tiempo de diferencia–.

Para introducirnos en los dos primeros principios de conexión y heterogeneidad sirve la siguiente cita:

Cualquier punto del rizoma puede ser otro, y debe serlo, (...) un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las luchas sociales. Un eslabón semiótico es como un tubérculo que aglutina actos muy diversos, lingüísticos pero también mímicos, gestuales, perceptivos, cogitativos (...) Un método del tipo rizoma sólo puede analizar el lenguaje descentrándolo sobre otras dimensiones y otros registros.¹⁷⁴

Las situaciones particulares y contextos específicos de cada sociedad motivaron que las producciones videográficas se anclaran en torno a problemas comunes y en relación directa con un campo audiovisual ya establecido con agentes, posiciones de poder y modos de producción definidos según cada caso. Sin embargo resulta interesante observar como recursos narrativos y circuitos de circulación de la producción alternativa se diseminaron en el continente, interviniendo en esto, como uno de esos “eslabones” a los que hace mención Deleuze y uno de los cuales –y determinantes– lo constituyeron las luchas sociales, en este

¹⁷³ G. Deleuze y F. Guattari. *op .cit.*

¹⁷⁴ G. Deleuze y F. Guattari. *op .cit.* p.13.

caso, la oposición a modelos económico-políticos y la necesidad de “democratización” de la imagen audiovisual.¹⁷⁵

No existió entonces una “centralidad” en los orígenes de la producción videográfica del continente, con excepción de algunos festivales sueltos más desarrollados a fines de los 80 y los 90, publicaciones periódicas con alcance más local que regional y alguno que otro intercambio entre videastas. Este descentramiento es lo que fue posibilitando un mayor desarrollo y una optimización de la producción videográfica social y alternativa en América del Sur. De todos modos es cierto que existieron puntos de contacto entre videastas y organizaciones, pero es evidente que fueron intentos aislados y sin continuidad orgánica, dejando en evidencia la inexistencia de un desarrollo que partiera de una estructura más o menos orgánica. Por el contrario, agenciamientos similares pero diferentes marcaron los ritmos de la producción videográfica. Sin embargo, debemos destacar que la preocupación por la producción videográfica y sus alcances en problemáticas sociales quedaron en evidencia en el VIII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano en La Habana en 1987, donde por primera vez se realizó un concurso de más de 100 producciones de video y en la cual se destacaron importantes acontecimientos políticos y sociales producidos en América Latina.¹⁷⁶ Es a fines de los 80 y principios de la década del 90 cuando comienzan a ser sistemáticos los festivales y encuentros y más fluidos los vínculos entre los colectivos de videastas.

En cuanto al tercer aspecto de la estructura rizomática, es decir, el aspecto de la multiplicidad, es pertinente postularlo cuando videos provenientes de diferentes lugares y sin un eje central se disparan y proyectan en otros videos, de manera desigual, mutando, por ejemplo, en estéticas acorde a un *locus* imperante, modificando el lenguaje audiovisual y haciendo uso de agenciamientos que provienen de diferentes órdenes, como el tecnológico. Nos referimos a la utilización de un recurso como el video, que inicialmente no fue pensado para ser usado en las artes y menos aún como deslegitimador de los medios masivos —en especial de la imagen televisiva oficial— llegando incluso hasta la intención de hacer del mismo una herramienta y práctica socioestética que sirve como difusor de manifestaciones y acciones identitarias de minorías y grupos sociales excluidos.

¹⁷⁵ G. Deleuze y F. Guattari. *op. cit.*

¹⁷⁶ L. Santoro. *op. cit.*

En un producto videográfico, la polisemia de la imagen se estructura, por un lado por el lenguaje lingüístico y, por el otro, en forma preponderante por los mensajes icónicos, habida cuenta de una cultura televisiva y cinematográfica que atraviesa al continente. La ruptura de códigos rompe con la continuidad de lo establecido, dándose en un marco que significa que, a mayor apertura significativa, se produce una mayor comprensión, un entrecruzamiento de significados y significantes que responde, asimismo, a los diferentes textos sociales, estéticos, culturales, etc. Lo anteriormente expuesto nos lleva a asumir al producto videográfico como un “texto audiovisual” que una vez delimitado debe ser contextualizado para su análisis, tratando de obtener “unidades textuales” por segmentación, rupturas, vínculos y juegos de condensaciones y desviaciones, en relación directa con los agenciamientos impuestos y las coyunturas sociopolíticas.¹⁷⁷ La narración en las producciones audiovisuales de los colectivos de videastas en la mayoría de los casos no es lineal, aunque sí existe un relato y se parte de niveles establecidos como en el televisivo o cinematográfico.

Ahora bien, en relación con principio de ruptura asignificante es posible señalar desde Deleuze que:

Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según esta o aquella de sus líneas, y según otras, (...) comprende líneas de segmentariedad según las cuales está estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido, etc. Pero también líneas de desterritorialización las cuales se escapa sin cesar.¹⁷⁸

Asimismo, desde los intentos a comienzos de la década del 70 de organizar un campo de video latinoamericano hasta los últimos agrupamientos de videastas del 2000, no podemos decir que existió una continuidad, y sin embargo el video social logro ampliar su influencia y alcance. La forma de diseminarse y adquirir nuevas formas y nuevas prácticas, recuperando a la vez otras, fue consecuencia de desplazamientos y discontinuidades que atravesaron procesos de desterritorialización y de reterritorialización y que dieron lugar al

¹⁷⁷ J. Fontanille. *op. cit.* p. 19.

¹⁷⁸ G. Deleuze y F. Guattari. *op. cit.* p. 15.

surgimiento y a la apropiación de producciones audiovisuales que, en algunos casos, fueron novedosas (en cuanto a técnicas, estéticas y discursos) y, en otras, la síntesis y complementariedad de producciones anteriores. La producción audiovisual, entonces, estuvo marcada por la formalización de verdaderos bancos de datos y de múltiples opciones pasibles de combinarse. La imprecisión, el desorden y la acumulación fragmentaria organizaron la subjetividad social y las individuales, priorizando postulados de diferenciación en torno a la visualidad reinante que no era otra que la del Estado terrorista o neoliberal que agenciaba las producciones videográficas.

Por último, interesa desarrollar los principios de cartografía y de calco. En los rizomas estos principios son la expresión del mapa, como la posibilidad de escapar a esquemas rígidos que delimitan la exploración en el área del video social. Entradas y salidas múltiples, ficción, realidad y docudrama, videos pedagógicos que adquieren dimensiones procesales, video denuncia en festivales de videoarte, etc.

Una de las características más importantes del rizoma quizás sea la de tener siempre múltiples entradas (...) volver a conectar los calcos con el mapa (...) constituir un rizoma con la casa familiar, pero también con la línea de fuga del edificio, de la calle, etc.¹⁷⁹

Memoria individual y memoria social, memoria corta y memoria larga, cruzar y desplazar la diversidad de interpretaciones, con juegos de desplazamientos y de condensaciones, formas metafóricas, rupturas y cambios de sentido. Videos que son realizados por adolescentes que registran épocas anteriores pero con estéticas contemporáneas, apropiaciones de comunidades y minorías de modos de producción industrializados, interacciones con los medios masivos pueden ser explicados a partir de lo mencionado, como entradas y salidas múltiples.

Contrariamente a una estructura que se define por un conjunto de puntos y de posiciones, de relaciones binarias entre estos puntos y de relaciones biunívocas entre esas posiciones, el rizoma sólo está hecho de líneas de segmentariedad, de estratificación, de fuga, de desterritorialización como

dimensión máxima según la cual se metamorfosea al cambiar de naturaleza.¹⁸⁰

Podríamos agregar que esta forma de “mirar” la producción videográfica social nos permite ver lo provisorio pero también la “huella” de una futura producción. El rizoma se constituye en una suerte de multiplicidad conectable que atraviesa territorios pero que, a su vez, agrupa formaciones. Circuitos y producciones se despliegan a través de organizaciones sociales con intereses diversos y en contextos también diferentes, pero que, como en un mapa, se conectan por canales de los más diversos, como publicaciones, viajes, algún festival o encuentro, etc.

(...) la comunicación se produce entre dos vecinos cualesquiera (...) definiéndose únicamente por un estado en un momento determinado, de tal manera que las operaciones locales se coordinan y que el resultado final global se sincroniza independientemente de una instancia central.¹⁸¹

En este marco, en el video social la imagen representa y se realiza —en algunos casos— mediante una condensación expresiva que contempla la existencia de acuerdos culturales y lingüísticos mínimos (es decir “conocer” de qué se habla o se mira en este caso) y otorga sentido a los signos —en este caso, los visuales—. Esto último nos permite referirnos a la idea de direcciones y de intencionalidad del producto audiovisual.

El sentido designa, entonces, un efecto de dirección y de tensión, más o menos cognoscibles, producido por un objeto, una práctica o una situación cualquiera.¹⁸²

De lo anterior se desprende la importancia de aplicar categorías teóricas como el rizoma y los agenciamientos para analizar los comienzos del movimiento de video en un contexto histórico, marcado por la ejecución del terrorismo de Estado en una primera etapa y,

¹⁷⁹ G. Deleuze y F. Guattari. *op. cit.* p. 19.

¹⁸⁰ G. Deleuze y F. Guattari. *op. cit.* p. 25.

¹⁸¹ G. Deleuze y F. Guattari. *op. cit.* p. 22.

¹⁸² J. Fontanille, *op. cit.* p. 25.

posteriormente, en regímenes democráticos maniatados y limitados por la maquinaria de guerra y estatal que las fuerzas militares desplegaron y la aplicación de políticas económicas neoliberales. Como contrapartida, grupos sociales excluidos se apropiaron de nuevas tecnologías –el video entre otras–, y pasaron a gerenciar nuevos agenciamientos, en este caso, opositores y cuestionando los relatos oficiales. Como señala Foucault:

(...) las arquitecturas son visibilidades, lugares de visibilidad, es porque nos son sólo figuras de piedra, es decir, agenciamientos de cosas y combinaciones cualidades, sino fundamentalmente formas de luz que distribuyen lo claro y lo oscuro, lo opaco y lo transparente, lo visto y lo no visto, etc.¹⁸³

Frente a una producción televisiva, cinematográfica y periodística que expresa un discurso legitimador de determinadas prácticas oficiales y que deja de lado obviamente, las luchas anteriores, y, del mismo modo, seleccionando retazos de la memoria pasada, ésta logrará ocultar y dejar de lado otras visibilidades. Es la producción videográfica quien comienza a hacer visible lo no visible del poder, son los videos, junto a otras artes y otras prácticas sociales, quienes logran hacer visible lo que se intenta ocultar, así como a las supuestas evidencias de “orden y democracia” para todos que se ven sometidas a otras expresiones que deslegitiman a la visibilidad oficial.

Se trata entonces de latencia y visibilidad de dos momentos de los movimientos sociales. Los colectivos de videastas fueron ocupando el campo audiovisual en la medida que los agenciamientos lo fueron permitiendo, tanto los ajenos como los propios. Lo residual, lo no realizado y lo latente estuvieron ausentes de la operatoria mediática oficialista; por el contrario, la pasión con que los videastas, artistas plásticos o escritores pusieron en sus obras, se expresó en la carga simbólica que constituye la intención de no quedar apresado en el discurso neoliberal y conformar una memoria social. En este caso, lo residual puede ser pensado como potencia que permite crear a partir de una historia no develada en su totalidad y parcializada en la conveniencia de los poderes de turno. Oponer a la razón práctica que potencia la indiferencia y el olvido las prácticas socioestéticas, como el

¹⁸³ G. Deleuze. *Foucault*. Paidós. Barcelona. 1987. p. 85.

documento audiovisual. Frenar o intentar bloquear un discurso mediático que refuerza el dogma neoliberal y la fetichización del mercado con operaciones que vinculen fragmentos de la memoria social, discursos alternativos, simbolizaciones, acciones y estéticas diferenciadas de los mecanismos que intentan borrar el recuerdo

Si, por otra parte, tomamos en cuenta cómo el video recoge en sus inicios el lenguaje del cine y la televisión, es posible plantear que será a lo largo de las próximas décadas, cuando se comience con la búsqueda de un lenguaje propio, que a partir del potencial electrónico y la experimentación en el campo de las artes –sumado a la intención de contrarrestar el discurso dominante en los medios de comunicación masiva– cuando el video se constituye como una práctica socioestética que actúa en la configuración de identidades sociales, la recuperación de la memoria colectiva y, asimismo, como herramienta de transformación social.¹⁸⁴

En campañas de educación popular, en la reivindicación de derechos de las minorías o a través de la denuncia de violación de los derechos humanos, el video se convirtió en un medio eficaz para llegar a amplios sectores sociales y contrarrestar el bombardeo comunicacional de los discursos hegemónicos. Esto se produce en la medida que el lenguaje de un producto videográfico se remite a sistemas de significación que condensan producciones sociales de significación, en los cuales las variables políticas, sociales, económicas y culturales constituyen variables a tener en cuenta. De modo que existe una producción continental de video social o alternativo que no es homogénea pero que remite, por el contrario, a las particularidades de cada región o de cada grupo social y, de este modo, responder a esta forma rizomática y a los distintos agenciamientos que en cada coyuntura existieron.

La producción videográfica alternativa en el continente se situó, de este modo, bajo estas premisas: “hacer ver” lo “no visto”, lo oculto y lo supuestamente contestatario con modos de vida regulados bajo operaciones hegemónicas. Con producciones independientes, circuitos de distribución alternativos y bajo reglas no mercantiles, el movimiento de video

¹⁸⁴ «Puede decirse que en ese recorrido de especificidad, la imagen se ha considerado como producto técnico, como producto artístico, como signo y como mensaje o lenguaje». G. Daza Hernández. *op. cit.* p. 68.

fue consolidándose a través de estructuras no centralizadas y avanzando en lo que se denomina como democratización de la imagen.

Capítulo 7. Hacia la construcción del movimiento de Video en Latinoamérica

ANTECEDENTES EN EL NUEVO CINE LATINOAMERICANO. CINE Y POLÍTICA

Los 60 y principios de los 70 fueron décadas de gran efervescencia política, efervescencia que contextualiza los intentos de un “cine revolucionario” que se expandiría por todo el continente. La “necesidad” de generar imágenes audiovisuales diferentes a las emitidas desde Hollywood –entendidas como la expresión más descarnada del colonialismo cultural– sumado a una situación sociopolítica de alta conflictividad redundó en la discusión acerca del rol de los artistas en las luchas populares, y por consiguiente, en la prolífica producción artística y cultural de esa época. A la vez, y no sólo en el campo del cine sino también en el arte en general, surgió la necesidad de acompañar estas prácticas con la teorización y discusión en torno a temas que articularan la teoría y la praxis como indisolubles a la hora de acompañar los procesos de liberación y la resistencia al imperialismo estadounidense.

Es por esto por lo cual el debate debía centrarse en variados y diversos aspectos, que iban desde los sistemas de producción hegemonizados por la industria cultural de los EEUU a la escasez de medios y recursos para producir por fuera de los canales comerciales, pasando incluso por la necesidad de una narrativa diferente y “latinoamericana” que diera cuenta de la diversidad del continente, pero también de las formas opresivas y coloniales y hasta las formas de distribución en circuitos alternativos, entre muchas cuestiones más. Aparece también la necesidad de teorizar sobre la producción cinematográfica,

intercambiar opiniones y experiencias, debatir con otros realizadores, etc. Surgen así diferentes encuentros y festivales, entre los que se destacan como fundacionales los realizados en Viña del Mar (Chile) en los años 1967 y 1969, originándose lo que fue luego conocido como el *Nuevo Cine Latinoamericano*.

Con antecedentes en la década del 50 y llegando incluso hasta los 70, el Grupo Cine Liberación y Cine de la Base en Argentina, Grupo Ukamau en Bolivia, la Filmoteca del Tercer Mundo en Uruguay, Cineastas de la Unidad Popular en Chile, Cine Urgente en Venezuela y el Taller Cine Octubre en México, entre otros, sentaron las bases para la producción de imágenes, en los cuales las temáticas centrales eran la denuncia de aspectos conflictivos y críticos del momento social y político que se estaba viviendo y la reivindicación de identidades sociales y nacionales. Es justamente en esta coyuntura en donde se asentaron las bases del *Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano*, en el cual se destacó la importancia de construir una estética audiovisual más acorde con las necesidades de los países productores y participantes en dicho encuentro, configurada ésta por contextos sociopolíticos y culturales particulares de la región. En tal sentido, en el Festival Internacional de Cine de Viña se presentaron películas de directores tales como Fernando "Pino" Solanas, David Kohon, Glauber Rocha, Santiago Álvarez, Aldo Francia, Raúl Ruiz, Miguel Littin y Jorge Sanjinés, entre muchos otros.

Para llegar a este momento es preciso retrotraerse a fines de los años 50, cuando Birri crea en Argentina la Escuela Documental de Santa Fe y realiza, ya en el año 1959, una obra clave en este género que fue *Tire Die*. Asimismo, el aporte brasileño estuvo dado por una corriente cinematográfica que surgió en la década del 60, caracterizada por la heterogeneidad estética, las miradas sobre lo rural y lo urbano y la necesidad de contar y mostrar lo que sucedía en Brasil. En el período que abarca desde 1966 a 1976, es decir, tanto en el contexto predictadura como durante el régimen militar, el cine brasileño fue caracterizado, según Silvana Flores¹⁸⁵ –quien cita al realizador brasileño Carlos Diegues– como la «estética del silencio»; en el caso de Chile, las obras *Valparaíso mi amor*, de Aldo Francia, *Tres tristes tigres*, de Raúl Ruiz y *El chacal de Nahueltoro* de Miguel Littin,

¹⁸⁵ S. Flores. "El cine como sistema de solidaridad continental". Entrevista a Carlos Diegues en *Xanadú*. N° 5. 2003. p. 4.

pueden ser consideradas paradigmáticas en esta intencionalidad de inaugurar una narratividad filmica regional.

Volviendo al Festival, es importante señalar que en el mismo no sólo se proyectaron películas, sino que durante las jornadas en las que transcurrió se debatió sobre la posibilidad de un cine latinoamericano, tanto desde el punto de vista lo estético y el lenguaje como desde aspectos más vinculados a lo comercial y a las formas de distribución y circulación –todo esto bajo un contexto caracterizado en la región por gobiernos autoritarios–. Dos posturas, que continuaron a lo largo de los años, emergieron de estas jornadas. Por un lado, un cine militante al servicio de la revolución, que privilegiaba el cine como herramienta política, postura ésta que priorizaba la participación y el debate del público; por otro lado, un cine que, basado más en una estética y lenguaje más convencional, aunque sin dejar de ser un cine social, pusiera “entre comillas” la cuestión de la urgencia revolucionaria. En el primero se encolumnaron Solanas y Sanjinés y en el segundo, Rocha y Ruiz.

En este sentido, la decisión de Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau de dejar asentado en un libro el trabajo de varios años de producción cinematográfica fue el resultado de concebir el arte, y en este caso el cine, como herramienta de lucha por la liberación de los pueblos y aportar ya no sólo desde la práctica cinematográfica, sino también la búsqueda de interrogantes y respuestas en el plano teórico. En *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, publicado en 1979 por la editorial Siglo XXI, se encuentran compilados artículos, entrevistas, testimonios, experiencias de filmación, guiones y preguiones que sintetizan la preocupación de Sanjinés y sus compañeros por transmitir la experiencia de más de quince años de trabajo acumulado en la práctica cinematográfica.¹⁸⁶ Sin dejar de lado la descripción de los contextos políticos sociales en los países latinoamericanos, sus respectivos procesos históricos y las luchas por la construcción de un proyecto revolucionario, se van sucediendo entonces complejas tramas culturales que en muchos casos fueron esquivas a los proyectos filmicos del grupo y en otras esclarecedoras y relevantes. De este modo, un continuo debate atraviesa los diferentes capítulos,

¹⁸⁶ J. Sanjinés. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Buenos Aires. Siglo XXI. 1979.

condensando de algún modo cuál debe ser el rol del cineasta comprometido con un cine militante.

Así, la prioridad de privilegiar planos generales en lugar de primeros planos es el resultado de un proceso de aprendizaje del grupo *Ukamau*. No surge como decisión a priori, sino que es la síntesis de la experiencia de «haber filmado junto al pueblo», es decir, de tratar de entender dialécticamente uno de los primeros interrogantes que se plantea Sanjinés: ¿cómo hacer efectivamente un «cine liberador, un cine revolucionario, un cine comprometido»?; pregunta que justamente se sucede a lo largo del libro. Pregunta y también duda que no son completamente despejadas, sino que por el contrario, lo interesante resulta justamente la búsqueda permanente de recursos, técnicas y formas estéticas no definitivas sino cambiantes, dinámicas y sujetas a los procesos sociopolíticos y las realidades culturales diversas. Sanjinés y el grupo *Ukamau* se insertan en el debate sobre un arte comprometido, negando y refutando la postura del arte por el arte y tratando de apostar a la discusión de una práctica artística más cercana a la praxis vital, en este caso, un cine militante comprometido con los sectores más excluidos.¹⁸⁷

En este sentido, la funcionalidad de la obra cinematográfica es inseparable de los procesos políticos liberadores y del acompañamiento de las luchas de las minorías y de los campesinos, pero esto no excluye la búsqueda de principios estéticos que sustenten y se articulen con esa funcionalidad mencionada. Como señala Sanjinés «nuestra película debe representar la concepción de la belleza de nuestro pueblo». Forma y contenido son, entonces, inseparables; toda práctica artística es política, por lo tanto, o es vehículo de mecanismos de dominación o bien se constituye como herramienta liberadora y contrahegemónica. El discurso revolucionario en el cine de Sanjinés y el Grupo *Ukamau* es central, la búsqueda de lo estético no es un fin en sí mismo sino un medio para ampliar la capacidad crítica de quienes participan en el proceso cinematográfico, tanto sean realizadores como “público”. Se señala al público entre comillas porque justamente este tipo de cine requiere de la participación activa de los sujetos. Por esto, el lenguaje, la belleza, la comunicación, la obra colectiva y en general las reflexiones sobre cómo hacer un

¹⁸⁷ J. Sanjinés. *op. cit.*

cine combatiente y revolucionario se van sucediendo en los diferentes capítulos de la ya mencionada obra.

Esta estética, opuesta a la dominante, se evidencia en la producción de Sanjinés y en sus escritos, en los cuales se refleja una narratividad y un uso del tiempo y el espacio que trata de rescatar la cosmovisión del pueblo boliviano. La elección de prioridades y temáticas en la que los campesinos o indígenas participan en forma activa habla de la preocupación por la construcción de un cine colectivo y de acción y no la simple denuncia para ser consumida y apreciada en una pantalla que obstruiría y dificultaría la apuesta por las perspectivas de un proceso de liberación. Por el contrario, un cine revolucionario no puede prescindir de la mirada colectiva que denuncie y ponga en escena los mecanismos de dominación; este tipo de cine debe superar la mera contemplación de la película como obra de arte, desligada de los procesos sociales en pos de enfatizar la dualidad dominación-resistencia.

Asimismo, la concepción de belleza y de expresión plástica remite a un debate más amplio al que el autor no rehuye. Lo bello, lo lindo o lo agradable, como construcciones de clases y concepciones hegemónicas, desplazan a los saberes populares y cosmovisiones del mundo diferentes a los dominantes. De esta manera, este cine contrapone y, asimismo, pone en discusión categorías tales como la "belleza", el "buen gusto", la "obra", que, como construcciones culturales, son naturalizadas e impuestas desde un determinado grupo social. Por el contrario, para este cine, lo "bello" es el proceso de comprensión y aprendizaje de un pueblo por sobre quién es el enemigo y cómo combatirlo; o bien, de una minoría, sobre cuáles son sus derechos y cómo obtenerlos. Se podrá argumentar que esto sería más bien el contenido y no el aspecto meramente formal; es aquí donde Sanjinés refuta esto, apelando a la belleza «como reflejo de la espiritualidad de una comunidad», volviendo de este modo a oponerse al cine hollywoodense, tan bien desarrollado por Horkheimer y Adorno,¹⁸⁸ que bajo formas y estéticas supuestamente inofensivas resulta ser brutalmente homogeneizante, destruyendo y borrando culturas enteras y anulando cualquier posibilidad crítica o cuestionadora de la dominación imperial.

Frente a la máquina de guerra que es el cine norteamericano, Sanjinés le opone la construcción de un cine que rescate las identidades, defienda los derechos sociales y actúe

¹⁸⁸ T. Adorno y M. Horkheimer. *Dialéctica de la Ilustración*. Buenos Aires. Sudamericana. 1994.

en sintonía con proyectos de liberación y revolución social. Y recalcamos nuevamente: no lo hace sólo desde la práctica cinematográfica, sino también desde la reflexión teórica y militante que transmite esta recopilación, compartida también por los cineastas enrolados en este movimiento. Este autor aporta, asimismo, una visión totalizadora y continental de la dominación norteamericana al recurrir a permanentes referencias a procesos de lucha social en otros países del continente, incluso llegando a mencionar a Vietnam y la derrota ocasionada a los Estados Unidos. Se destaca además su acercamiento y reconocimiento a otros realizadores cinematográficos con diferencias en estilo o en temáticas pero coincidentes a la hora de hacer del cine una herramienta revolucionaria.

Años después de estos intentos de avanzar en ese *nuevo cine latinoamericano*, la discusión y el debate continúan vigentes y se complejizan aún más con la aparición y masificación de nuevas tecnologías de la imagen y el mayor colonialismo cultural que ejercen los poderes hegemónicos.

INICIOS E INTENTOS EN LA CONFORMACIÓN DE UNA RED DE VIDEASTAS EN LATINOAMÉRICA

Hacia la construcción del movimiento de video

Luego de varios años de producción “atomizada” –por llamarla de alguna manera– es decir, sin conformar redes ni asociaciones, surge en los propios videoartistas y colectivos de video la necesidad de aglutinar formas más interactivas que optimicen y potencien las acciones de estos grupos. Así, empiezan a surgir organizaciones más amplias que nuclean a los diversos artistas, movimientos y colectivos que hicieron del video un uso alternativo y sociopolítico.

Ahora bien, la práctica videográfica vinculada a la acción social pone de manifiesto, en primer lugar, el tratar de romper con un uso diferenciado del video inicialmente vinculado a las artes plásticas que hasta ese momento se venía realizando. La intención de contribuir y organizar a los sectores populares recurriendo a esta herramienta predispuso a los grupos y

personas productoras a adherir a postulados ideológicos y prácticas específicas que los fueran conformando como un movimiento que adscribiera a cuestiones en común, postulados que se explicitaron también en forma escrita. Es importante destacar que en los documentos que dejaron asentada la conformación o la intención de un polo audiovisual alternativo —que sirviera para contrarrestar el modelo audiovisual hegemónico que propagaban los medios masivos de comunicación y la industria cultural internacionalizada— se extendió también al campo del video.

La multiplicidad de acciones, circuitos y formas de organización de importantes colectivos de video, con una destacada producción videográfica y relacionados con problemáticas específicas de grupos sociales, minorías y movimientos en América Latina se concretó en diversas iniciativas que se plasmaron en asociaciones, festivales, muestras, encuentros, documentos y plataformas, entre otros. A modo de ejemplo, podemos mencionar que en 1984 la 1ª Asociación Nacional de Video es creada en Brasil, que nucleó a la mayor cantidad de producción independiente hasta el momento; en 1987 surge en Lima la Videored, que contó con apoyo externo; en México, el ILCE y en Costa Rica el CECADE fueron organizaciones que pusieron el acento en la cuestión educativa. En Chile, desde los artistas nucleados en el Comité de Acciones de Arte (CADA) hasta las primeras experiencias de video denuncia en la lucha contra la dictadura pinochetista se formalizaron a principios de la década de los 90 en la constitución de la Red Nacional de Video Popular TV Comunitaria, mientras que en Argentina, la Asociación de Trabajadores del Estado (ATE) y CEDEPO, en el campo de la comunicación popular a fines de los 80, se apropiaron del video como herramienta comunicacional.

Aunque con diferencias tanto en su organización como en sus objetivos, los colectivos de video fueron sufriendo un proceso de crecimiento e inserción en el campo audiovisual con la consiguiente consolidación de estructuras organizacionales más amplias, que buscaron ampliar el campo de aplicación de esta tecnología como también una mayor inserción en el espacio audiovisual.

ACTAS FUNDACIONALES, PLATAFORMAS, CATÁLOGOS Y ENCUENTROS REGIONALES

Vale la pena citar que durante el IX Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano (Cine, Televisión y Video), realizado en La Habana en diciembre de 1987, se emitió un documento titulado *A 20 años de Viña del Mar. Por el Video y la Televisión Latinoamericanos*, en alusión a la importancia que veinte años atrás había tenido un mismo encuentro en Chile.

También cabe constatar el rápido desarrollo del video por parte de productores independientes que intentan contribuir al mejoramiento y al cambio de la televisión en América Latina y el Caribe. Pero es a través del video principalmente y de sus modos de uso a cargo de organizaciones no gubernamentales de carácter social, comunitario, religioso, sindical, cooperativo, político y cultural donde se advierte una mayor tentativa de utilización democrática y participativa de la comunicación audiovisual. (...) El video se suma así a las mejores tentativas del cine y la televisión latinoamericana, ampliando y enriqueciendo la comunicación y la cultura de nuestros países; posibilitando, además, cambios cualitativos como son los de su empleo por sectores sociales marginados hasta ahora, de los medios audiovisuales dominantes (...)¹⁸⁹

Lo destacable de dicho documento es que se abordaban los cambios producidos en la comunicación y la cultura debido al avance de las nuevas tecnologías, el papel creciente del video y su impacto sobre Latinoamérica. Esto se explicitó en la declaración final de los videastas quienes dejaron asentado el crecimiento del video en los últimos años y rescataron los principios originales de 1967.

Es a través del video y de sus modos del uso por organizaciones no gubernamentales de carácter social, comunitario, sindical, cooperativo,

¹⁸⁹ Documento de La Habana en O. Getino. *op. cit.*

político, cultural o religiosos, donde se percibe una mayor tentativa de utilización democrática y participante de la comunicación audiovisual. Buena parte de la historia reciente de nuestros pueblos está siendo registrada en video, en lugar de los tradicionales medios audiovisuales. El video se asoma así a las mejores tentativas de cine y televisión latinoamericanas, ampliando y enriqueciendo la comunicación y la cultura de nuestros países.¹⁹⁰

El Iº Encuentro Latinoamericano de Video se realizó en Santiago de Chile en abril de 1988. Con la participación de videastas brasileños, chilenos, peruanos, bolivianos, argentinos y uruguayos se redactó un manifiesto que dejó entrever el futuro de las acciones y objetivos del video en Latinoamérica y el Caribe. La búsqueda no sólo en lo formal sino también en los contenidos y temáticas y la necesidad de consolidar este movimiento quedó evidenciado en las permanentes referencias al Iº Encuentro de Cineastas Latinoamericanos de Viña del Mar veintiún años atrás.

Uno de los puntos que se destacaron fue el creciente uso y desarrollo del video como medio específico y, en particular, como éste había crecido a partir de la existencia de manifiestos, diálogos, festivales, seminarios y encuentros.

En América Latina, otra raíz que explica la emergencia y desarrollo del video es su creciente uso social y comunitario, en contraposición y alternativa a la lógica transnacional de privatización de uso del video. En el caso particular del continente, nuestros pueblos han desarrollado su capacidad de expresión y creación autónoma, otorgándole al video un empleo social y comunitario confiriéndole un carácter distinto, liberador.¹⁹¹

En este Iº Encuentro Latinoamericano se resaltó entonces la necesidad de consolidar y profundizar una cantidad de trabajos y experiencias que se estaban llevando a cabo desde unos años antes. Asimismo, se reconocen expresiones de diferentes procedencias de

¹⁹⁰ Documento final de los videastas presentes en IX Festival del Nuevo Cine Latinoamericano. En R. Gómez. *Puntadas para un sueño. El Movimiento de Video en Colombia y América Latina*. Bogotá. Videocombo. 1995. pp.1-2.

carácter de lo más diverso, al mismo tiempo que, de modo incipiente, empieza a plantearse el debate en torno a la conformación y desarrollo de un lenguaje específico en la producción videográfica.

(...) nos reconocemos como parte de un vasto y variado movimiento latinoamericano de video, que surge y se extiende en la última década. Vemos que este movimiento de video se expresa en diversos géneros y consideramos indispensable estimular esa diversidad expresiva (argumental, documental, video clip, ficción) de la misma forma que propiciar el desarrollo del lenguaje específico del video.¹⁹²

Algunos de los puntos que en este Iº Encuentro fueron tomados en cuenta tuvieron que ver con la necesidad de construir espacios propios que mejoren tanto la producción como la distribución, permitiendo la ampliación del público al que iba dirigida la producción videográfica. Asimismo, se intentaba articular y vincular organizaciones populares, productores, investigadores, etc., integrando aspectos locales y regionales en los cuales se destacaran o buscaran el intercambio de contenidos, lenguajes, formatos y géneros que permitieran un crecimiento cualitativo y cuantitativo en las producciones videográficas latinoamericanas. En este sentido, una de las propuestas concretas que se plantearon fueron crear espacios de reflexión tanto locales como nacionales y estimular el intercambio de información; es posible entonces destacar como una de las mayores dificultades que existen en el movimiento de video a fenómenos tales como la cooperación en la realización y la intensificación, el intercambio sobre innovaciones tecnológicas y la vinculación con otros agentes del campo audiovisual, como productores de televisión y cine, organismos estatales, etc.

El IIº Encuentro Latinoamericano de Video se realizó en Cochabamba un año después al de Santiago de Chile y avanza sobre el anterior al privilegiarse temáticas que apuntan a una

¹⁹¹ Iº Encuentro Latinoamericano de Video. En R. Gómez. *Puntadas para un sueño. El Movimiento de Video en Colombia y América Latina*. Bogotá. Videocombo. 1995. p. 64.

voluntad mayor aún para consolidar una integración regional. Entre los principales asuntos a abordar se mencionan, por un lado, la importancia de incorporar la mirada y la perspectiva de la mujer como una de las tareas a asumir por el Movimiento Latinoamericano de video; por otra parte, se alude a la necesidad de asumir la multiplicidad de expresiones culturales que existen en el continente, en pos de avanzar en cada uno de los países sobre la normativa, de forma tal de pasar de una producción «marginal, independiente y alternativa» a la obtención de mayores espacios en el campo audiovisual. Para esto, se propone llevar adelante acciones tendientes a lograr una legislación que permita ampliar el campo de participación del video como alternativa comunicacional a las industrias culturales y los medios masivos.

Se puede afirmar que este IIº Encuentro fue un paso determinante para incrementar la sucesión de encuentros regionales, en los que se buscó mayor eficacia en los contactos entre videastas y colectivos de video de diferentes países con la intención manifiesta de profundizar y optimizar el lenguaje y la utilización del video en la comunicación alternativa.¹⁹³ Del mismo modo, en este encuentro se destacó también la necesidad de avanzar en la capacitación y formación profesional así como en mejorar la organización a partir de una mayor actividad en festivales latinoamericanos, en encuentros y seminarios, en pos de buscar una ampliación de los mercados a partir de la elaboración de proyectos de coproducción, todos estos aspectos de la producción que se fueron trabajado en forma bastante amplia.¹⁹⁴

En el IIIº Encuentro Latinoamericano de Video realizado en agosto de 1990 en Montevideo participaron doce países latinoamericanos; el tema central fue el lenguaje del video en la comunicación alternativa. La producción que se presentó en dicho evento superó los trescientos títulos y se constituyeron una gran cantidad de comisiones que trabajaron en las problemáticas vinculadas a la democratización en varios países y el papel

¹⁹² R. Gómez. *Puntadas para un sueño. El Movimiento de Video en Colombia y América Latina*. Bogotá. Videocombo. 1995. p. 65.

¹⁹³ "Manifiesto de Iº Encuentro Latinoamericano de Video" en R. Gómez. *Puntadas para un sueño. El Movimiento de Video en Colombia y América Latina*. Bogotá. Videocombo. 1995.

¹⁹⁴ Para ampliar información véase "Manifiesto del IIº Encuentro Latinoamericano de Video" en R. Gómez. *Puntadas para un sueño. El Movimiento de Video en Colombia y América Latina*. Bogotá. Videocombo. 1995. p.76.

del audiovisual en la consolidación de los proyectos políticos de los mismos. Se realizó también un balance de los últimos cuatro años, destacándose que el movimiento de video latinoamericano había avanzado en la producción, la distribución y construcción de redes nacionales, el lenguaje audiovisual, su grado de articulación nacional y la vinculación con los movimientos sociales en cada país.

En consecuencia, comienza a observarse en forma más explícita la intencionalidad en torno a la conformación de un movimiento latinoamericano de video ligado a otros movimientos sociales, tales como los de derechos humanos, campesinos, indígenas, etc. A la vez –como una de las tareas fundamentales y pendientes– quedaba aún por llevar a cabo la construcción de redes nacionales y la ampliación y el aporte a la democratización tanto de la comunicación como de las políticas culturales nacionales en relación con el movimiento audiovisual. Entre la cantidad de propuestas y problemáticas trabajadas se destacaron la unidad en la diversidad que retomó los anteriores encuentros, pero con una clara convergencia hacia la articulación con los movimientos sociales y populares y la consiguiente consolidación y ampliación del espacio audiovisual, en pos de avanzar sobre los procesos políticos y democráticos de cada país. Se propuso además una muestra itinerante de video latinoamericano con la intención de profundizar y ampliar la circulación de las producciones de los distintos los países del continente, para lo cual se decidió que esta Iª Muestra contara con cincuenta y cinco videos de trece países distintos, que en conjunto contabilizaban una duración de diecisiete horas y veintiséis minutos.¹⁹⁵

En la ciudad de Cuzco en noviembre de 1992 se llevó a cabo el IVº Encuentro Latinoamericano y la IIª Muestra Itinerante de Video Latinoamericano, que contó con comisiones de trabajo específicos como niñez, juventud, campesino, mujer y educación. En línea con lo trabajado tanto en los encuentros anteriores como en otros ya realizados en cada país, la propuesta central giró en lo referente a cuestiones organizativas del movimiento, la democratización de las comunicaciones, la ampliación del espacio audiovisual y la capacitación, investigación y formación de videastas.

¹⁹⁵ “Manifiesto de IIIº Encuentro Latinoamericano de Video” en R. Gómez. *op.cit.*

Cuzco '92 significó un avance para el Movimiento Latinoamericano de Video, que ahora coordina acciones concretas encaminadas a la democratización de las comunicaciones y la identidad latinoamericana.¹⁹⁶

En forma más generalizada, otros eventos que también deben destacarse por la amplia convocatoria que superó las fronteras nacionales fueron la Bienal de Video y Artes Mediales, que se realiza desde 1993 en Santiago de Chile en torno al video arte y la relación de las prácticas contemporáneas con la tecnología, y los Festivales de Rosario y Villa Gesell en Argentina.

En referencia al Iº Festival Latinoamericano de Video Rosario, éste se convirtió en un certamen que aglutinó producciones de todo el continente y que incluyó una amplia gama de géneros y categorías videográficas. Este Festival surgió por la iniciativa de un grupo de realizadores con el objetivo de generar un espacio de encuentro para los creadores del campo audiovisual. Se realiza todos los años en la ciudad de Rosario, provincia de Santa Fe –a 300 kilómetros de la ciudad de Buenos Aires– y es co-organizado por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de esa ciudad y la Escuela de Periodismo TEA Imagen de Buenos Aires. Este evento, uno de los más importantes de la Argentina, ha visto aumentar la convocatoria desde sus inicios en 1993, llegando a congregarse en el VIIº Festival realizado en 1999 a más de 3000 participantes de diversos países del continente.¹⁹⁷ La gran cantidad de producciones motivaron que en la IIª edición de dicho festival se planteara la necesidad de archivar y sistematizar las obras presentadas, creándose la Videoteca Municipal que en el 2001 se transformará en el Centro Audiovisual Rosario (CAR).

En los encuentros que siguieron realizándose año tras año se llevaron a cabo proyecciones, seminarios de estudio, debates, muestras fotográficas y conferencias, entre otras actividades; una de las éstas es la Videoteca Ambulante Bongo Rock, que, enmarcada en la mejor tradición del video popular, consiste en la proyección de diferentes materiales audiovisuales y su posterior debate en circuitos alternativos tales como agrupaciones barriales, centros comunitarios, instituciones de menores, clubes, etc.

¹⁹⁶ “Manifiesto del de IVº Encuentro Latinoamericano de Video” en R. Gómez. *op.cit.*

¹⁹⁷ Festival Latinoamericano de Video Rosario. Disponible en <www.flvr.com.ar>

Otro evento para destacar fue el Iº Festival Franco-Chileno de Videoarte, el cual se realizó en Santiago en 1980 en plena dictadura y bajo la cobertura de la embajada francesa –institución que deja la organización del Festival con el retorno a la democracia–. Posteriormente, y por la extensión a otras ciudades latinoamericanas como Buenos Aires, Bogotá y San Pablo, éste evento se convirtió en Festival Franco Latinoamericano. El XVIº Festival Franco Latinoamericano de Videoarte se realizó en Bogotá y participaron Colombia, Brasil, Argentina y Chile, siendo co-organizado por Francia, Chile, Argentina y Colombia. En Argentina fue realizado por la Universidad de Buenos Aires en el Centro Cultural Ricardo Rojas y motivó la organización de la Iª Muestra Euroamericana de Video Arte. En este sentido, resulta interesante como los videos seleccionados intentaron retomar la innovación y experimentación en cuanto a códigos y lenguajes del video. Como bien señalan Aldo Consiglio y Camilo Ameijeiras, curadores de la parte argentina:

Estos videos tienen la particularidad de transitar no sólo códigos externos a la imagen electrónica (cuestión ya inherente a la video creación) sino también a nivel de producción. En las etapas de cada obra se inter cruzan múltiples sistema de registros (magnético-filmico o directamente la ausencia de la cámara) y de post-producción (lineal/ no lineal, analógico/ digital). Este tránsito a través de sistemas variados impregnan las obras de características formales propias de cada uno de ellos que hace repensar, una vez más, los parámetros del sistema video.¹⁹⁸

La Asociación Cultural Video Brasil fue fundada en 1991 en San Pablo y constituye una organización cultural sin fines de lucro la cual es responsable de organizar el Festival Internacional Video Brasil. Entre otros objetivos y funciones se cuenta la de distribuir y difundir el video en sus formas artísticas. En la selección para el XVIº Festival Franco Latinoamericano, Solange Farcas, quien fuera responsable de la organización, señaló:

Uno de los aspectos más fascinantes de la creación vidcográfica reside en su capacidad para concentrarse en aquello que es esencial, reunir una escenografía de metáforas y pintar las riquezas de las imágenes conteniendo a

¹⁹⁸ Catálogo del XVIº Festival Franco Latinoamericano de Videoarte. p. 13. 1996.

la vez, una preocupación social y política sin descuidar los aspectos estéticos y formales.¹⁹⁹

En el caso de la selección de obras chilenas, es válido rescatar lo señalado por Francisco Brzovic, quien plantea que es como si el Festival Franco Chileno de Video Arte realizado en 1996 retomara marcas y huellas de un pasado represivo. Entre 1980 y 1989 las producciones de los festivales se enmarcaron justamente dentro de ese clima autoritario que restringió y condicionó la producción videográfica. Sin embargo, y superado ese contexto, Brzovic destaca como los videos elegidos para esta selección de alguna manera remiten y aún no pueden desprenderse de esos años dictatoriales.

Estamos viviendo la diferencia, donde el pasado reciente es tan poderoso que es imposible abstraerse sin volver a caer prisionero de la autocensura, estos videos son el símbolo de esta lucha clandestina con nosotros mismos.
(...)²⁰⁰

Otros eventos destacables fueron los festivales del Cono Sur realizados en San Pablo. En el IIº Festival Internacional de Video Cono Sur en el Museo de la Imagen y Sonido²⁰¹ en 1995, en el cual participaron Brasil, Uruguay, Chile Argentina y Paraguay, Sergio Martinelli, el director del Festival, manifestó:

(...) estarían de acuerdo que cuando durante el VideoBrasil de 1992 conversaba con mi amigo y videasta argentino Carlos Trilnick, entonces invitado para aquel festival y obviamente discutíamos sobre el video independiente, las dificultades de producción, etc. (...) cuando de repente descubrimos que era más fácil ver un video argentino brasileño en una

¹⁹⁹ Catálogo *op. cit.* p. 23.

²⁰⁰ Catálogo *op. cit.* p. 29.

²⁰¹ El Museo de la Imagen y Sonido (MIS) fue creado en mayo de 1970 y tiene como principal objetivo registrar y preservar el pasado y el presente de las manifestaciones ligadas a las áreas de música, cine, fotografía, artes gráficas, y todo lo que respecta a la vida contemporánea brasilera. El patrimonio del MIS tiene hoy mas de 200 mil imágenes distribuidas en colecciones temáticas de contenido diversificado. Más de 1.600 cintas de video, en los géneros de ficción, documentales experimentales y musicales y 12.750 títulos distribuidos en Super 8 y 16mm. El MIS cuenta también con una programación mensual de shows, muestras, festivales de cine y video, exposiciones de fotografía y de artes gráficas.

muestra internacional realizada en los EE.UU. o en Europa que en nuestros propios países.²⁰²

La preocupación de Martinelli giraba en torno a las dificultades de vinculación entre los videastas del continente. Lo planteado en este IIº Festival del Cono Sur es que la integración propuesta en términos económicos y políticos por dispositivos, como en el caso del Mercosur, dejan de lado lo que es una política cultural que permita una mayor vinculación, como por ejemplo, en el campo audiovisual. En este sentido, el Festival Internacional de Video del Cono Sur es una muestra de video no competitiva que prioriza el intercambio cultural por sobre la cuestión de mercado, aunque deja planteada la importancia de la existencia de un circuito de exhibición latinoamericano y de encuentro entre videastas, colectivos e investigadores.

¿En cuanto a nuestros vecinos de frontera, tan próximos y tan distantes al mismo tiempo? Tenemos que tener en mente que la integración propuesta en términos económicos por dispositivos como el Mercosur, apenas ocurrirá si antes existe una integración cultural que nos aproxime a nuestros vecinos del Cono Sur (...) El Festival de Internacional de Video del Cono Sur es una muestra de video no competitiva donde está presente lo mejor o lo más representativo de la producción de video en el Cono Sur, pues creemos que la integración de nuestros países no puede vincularse simplemente al mercado: es necesario un intercambio y una interacción cultural.²⁰³

En el mismo catálogo se hace varias veces mención a la necesidad de promover la existencia de un circuito de exhibición latinoamericano y propiciar un debate sobre la producción audiovisual de los cinco países que participaron: Argentina, Brasil, Chile, Paraguay y Uruguay. Es de destacar también como en este Festival se incluye una sección de programación de vídeo titulada *La voz latina*, cuyo objetivo principal es mostrar parte de la producción de los latinos residentes en los Estados Unidos, con el fin de ampliar el movimiento y no circunscribirlo a límites geográficos sino desterritorializando la mirada y

²⁰² S. Martinelli en Catálogo del Festival. *op. cit.* p. 1.

²⁰³ S. Martinelli, *op. cit.* p. 2.

abordando temas tales como el adentro y afuera, la cuestión de la migración, la identidad, entre otros. El catálogo contiene además un directorio de realizadores y contactos de los participantes en este Festival, aspecto que se repitió en otros eventos y muestras y que justamente tuvieron como objetivo tratar de establecer instancias y mecanismos de contacto y cooperación entre los artistas y colectivos.

Es entonces a través de este recorrido que hemos podido constatar la voluntad manifiesta de constituir un movimiento que aglutinara la producción videográfica del continente cuyo eje central fue potenciar las posibilidades en cada país, intercambiar información y fundamentalmente posicionarse y consolidarse con mayor peso en el campo audiovisual regional. Así, a fines de los 80 y ya con más fuerza en los 90, se observa un incremento importante en la oferta de actividades y eventos relacionados con la producción y circulación videográfica, como talleres, cursos de video, festivales y muestras, expresados en una amplia variedad en los géneros y las temáticas abordadas.

REDES DE "INTEGRACIÓN" AUDIOVISUAL

A escala regional, Roncagliolo reseña una cantidad de experiencias que se han ido dando en el marco de un proceso de integración regional audiovisual, tanto a nivel gubernamental como en el sector privado²⁰⁴. En la sociedad civil, específicamente, menciona a organismos de base como la Asociación de Radios Comunitarias (AMARC), Asociación Latinoamericana de Educación Radiofónica (ALER), los movimientos latinoamericanos y nacionales de video y varios proyectos de Televisoras Comunitarias.

En otro orden, Roberto Trejo Ojeda manifiesta que este «espacio audiovisual regional» consiste en

un proyecto político, comercial y cultural por construir. Un proyecto en el cual convergen realidades económicas (industrias, procesos de intercambio,

²⁰⁴ R. Roncagliolo. *op.cit.* p. 49.

de comercialización y de innovación tecnológica), realidades políticas (políticas culturales, regulaciones estatales, legislaciones, intereses políticos de partidos y elites dirigentes, etc.) y procesos socioculturales (diversidad cultural, heterogeneidades socio-regionales, discursos hegemónicos en cada espacio nacional, etc.).²⁰⁵

Destaca, asimismo, la relación actual entre diversos agentes que actúan en el campo audiovisual regional, como es el caso del Estado, los creadores y los públicos y la vinculación de éstos con los mercados audiovisuales del Mercosur, estableciendo algunas propuestas para superar el desequilibrio entre los agentes productores de contenidos audiovisuales, con las visualidades y estéticas construidas socialmente a partir de un consumo televisivo y cinematográfico prioritariamente estadounidense.

Este aspecto es fundamental para entender que los avances en el proceso de formación y consolidación del Mercosur, llevado adelante por grupos económicos y gobiernos y basado en una estricta lógica mercantil, no implicaron necesariamente una adecuación del Movimiento de Video a este nuevo contexto, pero sí constituyeron una instancia regional, que, como correlato, dicho movimiento comenzó a tomar en cuenta. La participación de videastas y colectivos chilenos, brasileños y argentinos en eventos de caracteres regionales o nacionales se enmarca ahora en este proceso que refuerza identidades locales y nacionales, pero que simultáneamente permite el cruzamiento de lo regional con más fuerza y legitimidad que antes. Legitimación que en cierto aspecto está dada justamente por quienes imaginaron el Mercosur como un gran “mercado del Cono Sur”, establecido bajo parámetros financieros y económicos y excluyendo a otros actores y dinámicas socioculturales.

Sin embargo, a la par de este crecimiento en la producción y circulación del video alternativo, se evidencia una insuficiente sistematización, análisis y proyectos para un mayor desarrollo de este campo, sucediendo lo mismo en torno a los mecanismos de cooperación e intercambio entre videastas y grupos, en las ciudades mencionadas,

A partir de esto es que Zires se refiere –más allá de integración cultural– a líneas de convergencia cultural, entendiendo a éstas como una aproximación, en la producción

²⁰⁵ R. Trejo “El espacio audiovisual iberoamericano” en *Imágenes en movimiento. El espacio audiovisual en el Mercosur*. Quito. Ed. Abyayala. 2001. p. 27.

videográfica que analizamos en las tres ciudades, a temáticas que, con estéticas o lenguajes diferentes, abordan problemáticas similares tales como la memoria, la identidad, los derechos humanos, la educación popular, entre otras.²⁰⁶ De esta manera, la atipicidad de cada uno de los países motivó estéticas y propuestas diferenciadas al interior de las ciudades que hemos considerado, repercutiendo en el formato elegido por los colectivos de videastas para llevar adelante un producto videográfico.

Como bien señala Zires

(...) relatos y fragmentos orales, escritos y televisivos, pertenecientes a diferentes géneros narrativos que poseían en cada contexto una organización discursiva específica y que arrojaban diferentes regímenes de verosimilitud.²⁰⁷

De manera que la circulación de la producción videográfica no sólo se limitó a los festivales, muestras y encuentros, sino que también estuvo acompañada por la discusión de trabajos escritos, publicaciones periódicas y manifiestos que daban cuenta de las intenciones de los diversos colectivos y grupos y movimientos que hacían uso del video.

Aspectos comunes a la producción videográfica en las ciudades mencionadas, sumados a la intención evidenciada en eventos, declaraciones y manifiestos, ponen en evidencia una voluntad de establecer canales, diálogos y circuitos alternativos y contrahegemónicos. Asimismo, la existencia de verdaderas redes y vasos comunicantes entre los grupos, movimientos, colectivos y videastas de varios países del Cono Sur, muchas veces fueron expresados en ámbitos de circulación, como festivales y muestras.

²⁰⁶ M. Zires. *op. cit.* p. 75

²⁰⁷ M. Zires. *op. cit.* p. 74.