



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

P

# Documentales y noticieros filmicos en las prácticas políticas de los '40-'50 en Argentina

## Enfoque desde una antropología de medios

Autor:

Sel, Susana

Tutor:

Grüner, Eduardo

2004

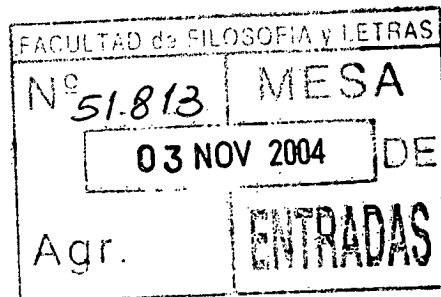
Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Artes

Posgrado



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

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



Universidad de Buenos Aires  
Facultad de Filosofía y Letras

Proyecto de Investigación Doctoral

---

*Documentales y noticieros filmicos en las prácticas políticas  
de los '40-'50 en Argentina.*

*Enfoque desde una antropología de medios.*

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
Dirección de Bibliotecas

---

Candidato doctoral: Lic. Susana Sel

Director: Lic. Eduardo Grüner  
Co-director y Consejero: Lic. Carlos Herrán

## CONTENIDO

|   | Pág. |
|---|------|
| Introducción  | 3    |
| Capítulo I - El cine como teoría. Modo de representación y técnica de investigación social. | 5    |
| Capítulo II - El documental en las teorías de cine.   | 49   |
| Capítulo III - El documental en antropología.   | 89   |
| Capítulo IV- Ferrocarriles y cine en el proyecto nacional. Masificación y nacionalidad      | 129  |
| Capítulo V - Releyendo noticieros fílmicos y documentales.                                  | 170  |
| Capítulo VI - Hacia una antropología de los medios.   | 208  |
| Bibliografía  | 242  |

## **Introducción**

Desde un enfoque crítico y desnaturalizante del cine, en consonancia con el marco planeado por Noel Burch y ciertas teorías antropológicas y sociales, el propósito de este trabajo es abordar los discursos teóricos e históricos de este modo de representación.

En ese sentido, los estudios académicos sobre cine no han tenido gran desarrollo en carreras como la antropología, pese a ser pionera entre las ciencias sociales, en cuanto a la utilización del instrumental fotofilmográfico. De allí que este trabajo plantea, asimismo una crítica a las teorías presentes en el desarrollo del film etnográfico.

Así es que, recuperando experiencias y estudios pioneros como Mass Observation en los '30, ciertos estudios críticos, y la producción y reflexión académica que, desde mediados de los '90 se produce en ciertos centros académicos del país, en particular en nuestra Universidad de Buenos Aires, la propuesta de esta investigación es recuperar el cine y en

particular el documental como los noticieros fílmicos, en su potencialidad de vehicular mensajes, e incidir en la constitución de subjetividades.

En ese sentido, se ha considerado relevante considerar el caso de los documentales y noticieros de los '40 /'50, en el contexto de las teorías de cine, y en la consideración de documental en general y en antropología en particular, desde un enfoque de Antropología de Medios

De ahí que este proyecto se plantea como inicio de una línea de investigación sobre el cine en tanto medio de comunicación masivo, en consonancia con programas y proyectos de los que participo en nuestra Universidad y esperando que pueda constituir un aporte en la reflexión sobre la forma en que se constituyen y difunden problemáticas sociales.

## **Capítulo I El cine como teoría. Modo de representación y técnica de investigación social.**

La aparición del llamado cine<sup>1</sup>, implicó el advenimiento de un nuevo modo que tomaba tecnologías y técnicas ya perfeccionadas y las sintetizaba en una práctica cultural independiente (Gubern, 1989). Cultural, sociológica y comunicacionalmente, posibilitó la reformulación de la construcción del sentido en una sociedad, la creación de un nuevo espacio discursivo entre sociedades e individuos y el delineamiento de identidades y estereotipos de conducta, acción y conocimiento. El carácter esencial de este nuevo medio es, por un lado su universalidad (no necesita traducción), que articula combinación y disposición (un film moviliza siempre gran cantidad de imágenes, sonidos e inscripciones en composiciones y proporciones variables), y es una idea central en cualquier teorización de la representación fílmica.

Si bien los sistemas de signos, vigentes en cualquier intercambio, remiten a objetos definidos y concretos, esta relación objeto-signo opera en el

---

<sup>1</sup> En tanto consumo de mensajes a través de imágenes en movimiento proyectadas a determinados cuadros por segundo, en términos de Jean Luc Godard (1969) "La fotografía es verdad. Y el cine es verdad 24 veces por segundo".

caso de una designación directa en el lenguaje hablado y escrito. Pero el cine en general (y el documental en particular) cuenta con otros niveles de abstracción, por lo cual no es posible separar el contenido de su forma de expresión. Los significantes cinematográficos vienen unidos a imágenes y sonidos concretos, materiales y específicos, que organizan representaciones particulares. La imagen contiene una cuota de saber y al mismo tiempo la visibilidad asumida por la imagen ("visibilidad cultural", según Renaud<sup>2</sup>) incorpora, materializando iconológicamente, el concepto al cual aporta la dimensión de una información estética, sensible.

Basado en la ilusión del movimiento figurativo, la representación cinematográfica recreaba una relación dialéctica entre ciencia e ideología. De hecho, las condiciones científicas que permiten la realización técnica del cine (física óptica, conocimiento de la persistencia retiniana, película fotosensible) se encuentran reunidas medio siglo antes de su nacimiento en 1895. Una demora explicada social y económicamente (Comolly, 1971).

La técnica cinematográfica nace entonces de la posibilidad de realizar utilidades con la representación de la realidad. Y esto es una de las

---

<sup>2</sup> Alain Renaud, en *Videoculturas de Fin de Siglo* propone este abordaje de la problemática visual, en lugar de imagen, que se encontraría gravado históricamente por todo el peso de la tradición metafísica.

consecuencias en el nivel ideológico, ya que la búsqueda de beneficios se refleja tanto por la realidad que se elige representar como por el modo de representación mismo. El cine no es entonces "ideológico" en sí mismo, sino en las relaciones sociales generadas, y en las que influye, de manera determinante, la técnica cinematográfica<sup>3</sup>, ya que los significantes cinematográficos vienen unidos a imágenes y sonidos concretos, materiales y específicos, que organizan representaciones particulares. Por ello, analizar la representación fílmica implica considerar la técnica en tanto mecanismo teórico de construcción de ese modo de representación.

### ***Aspectos de la representación fílmica. Imagen y sonido***

Un film está constituido por un gran número de imágenes fijas, (fotogramas), dispuestas en serie sobre un film transparente; este film, al pasar con un cierto ritmo por un proyector, da origen a una imagen ampliada y en movimiento. Existen grandes diferencias entre el fotograma y la imagen en la pantalla, desde la impresión de movimiento que da esta última; pero ambas se presentan bajo la forma de una imagen plana y delimitada por un cuadro.

---

<sup>3</sup> Sel, S y Gasloli, L. 2002. A propósito de "Reflexiones sobre una estética de cine (1913)". Coloquio Georgy Lukács, Universidad de Buenos Aires-Cedinci, en cd.



Estas dos características materiales de la imagen fílmica, que tiene dos dimensiones y está limitada representan los rasgos fundamentales de donde se deriva nuestra aprehensión de la representación fílmica. La existencia de un cuadro, análogo en su función al de la pintura y que se define como el límite de la imagen, tiene, para Aumont (1995)<sup>4</sup> sus dimensiones y sus proporciones impuestas por dos premisas técnicas, el ancho de la film -soporte y el objetivo de la cámara, que definen el formato del film .

La experiencia de visionamiento de films<sup>5</sup> produce una reacción ante esta imagen plana como si se viera una porción de espacio en tres dimensiones, análoga al espacio real. A pesar de sus limitaciones, esta analogía es muy viva y conlleva una «impresión de realidad» específica del cine, que se manifiesta principalmente en la ilusión del movimiento y en la ilusión de profundidad.

Esa impresión de analogía con el espacio real que produce la imagen fílmica es tan poderosa que borra no sólo el carácter plano de la imagen,

---

<sup>4</sup> Aumont, J. y/o. 1995. *Estética del cine*. Paidós, Barcelona.

<sup>5</sup> Burch plantea el equivalente a ese visionamiento como una experiencia de las películas universalmente precoz en nuestros días en el interior de las sociedades industriales. Burch, Noël. 1992. *Praxis do Cinema*. Ed. Perspectiva, Brasil

sino la ausencia de color cuando el film es en blanco y negro, o del sonido si es un film mudo, y también que olvidemos que hay imagen más allá del cuadro.

El campo se percibe habitualmente como la única parte visible de un espacio más amplio que existe sin duda a su alrededor. Será Bazin (1990)<sup>6</sup> quien lo considerará como una ventana que permite ver un fragmento de un mundo (imaginario), que no se agota en los límites del propio cuadro. Esta concepción ilusoria, refiere al espacio invisible que prolonga lo visible, el fuera-campo, que está ligado al campo ya que existe en función de él y comprende el conjunto de elementos (personajes y otros) que, aun no incluidos en el campo, sin embargo le son asignados imaginariamente, por el espectador, a través de cualquier medio.

En particular porque la escena fílmica no se define únicamente por los rasgos visuales. Así el sonido juega un gran papel, ya que, entre un sonido emitido «en campo» y un sonido emitido «fuera de campo», el oído no distingue la

---

<sup>6</sup> Bazin, André. 1990. *Qué es el cine*. Ediciones Rialp, Madrid

diferencia; esta homogeneidad sonora es uno de los grandes factores de unificación del espacio fílmico en su totalidad. Por otro lado, el desarrollo temporal de la historia contada, de la narración, impone la toma en consideración del paso permanente del campo al fuera-campo y por tanto su comunicación inmediata.

Estas consideraciones sobre el espacio fílmico (y la definición correlativa de campo y fuera-campo) tienen sentido, para Aumont (op.cit) al tratar el cine «narrativo y representativo», es decir, films de ficción, que relatan una historia y la sitúan en un cierto universo imaginario que materializan al representarlo. Desde los inicios del cine, estos films, que son mayoría en la producción mundial, fueron muy criticados por esta idea de «ventana abierta al mundo» y otras fórmulas análogas el vehiculizar presupuestos idealistas, tendentes a mostrar el universo ficticio del cine como si fuera real. Ilusión que constituye la representación fílmica, al ocultar de modo sistemático cualquier huella de su propia producción.

Para constituir esa representación a través de la reproducción del movimiento, se utilizan como técnicas la perspectiva y la profundidad de campo. La idea de perspectiva, surgida del renacimiento europeo, refiere a representar los objetos sobre una superficie plana, de manera que esta

representación se parezca a la percepción visual que se puede tener de los objetos mismos (Dondis, 2002)<sup>7</sup>.

De allí que define la representación como símil de una percepción directa. Y si estos límites de la representación son instituidos como convención, tal vez sea porque la habitualidad a una cierta forma de pintura representativa, la perspectiva monocular, desde principios del siglo xv, y la perspectiva fílmica es la continuación de esta tradición representativa.

La cámara fotográfica y luego la cinematográfica provienen de un dispositivo simple, la cámara "oscura" (Barthes)<sup>8</sup> que permitía obtener una imagen que respondía a las leyes de la perspectiva monocular. Son entonces, pequeñas cámaras oscuras, en las que la abertura que recibe los rayos luminosos está provista de un aparato óptico más o menos complejo.

De allí que el dispositivo de representación cinematográfica está históricamente asociado, por la utilización de la perspectiva monocular, al resurgimiento del humanismo, es decir que la representación fílmica supone un sujeto que la mira, a cuyo ojo se asigna un lugar privilegiado.

---

<sup>7</sup> Dondis, D.A. 2002. *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Gilli, Barcelona.

<sup>8</sup> Barthes, Roland. 1995. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós, Barcelona.

A su vez, la profundidad de campo de una característica técnica de la imagen, que se puede modificar haciendo variar el foco del objetivo. Lo que se define como profundidad de campo es la distancia, medida según el eje del objetivo, entre el punto más cercano y el más alejado que permite una imagen nítida (Aumont, op.cit) La distancia focal es una condición que depende de la construcción del objetivo. La cantidad de luz que entra depende de la abertura del diafragma y de la cantidad de luz emitida por el objeto.

Estos aspectos técnicos refieren a la estética lo expresivo, ya que a través de ellos es posible dar cuenta del artificio de profundidad, ampliamente utilizado por los hermanos Lumière. A través de la luminosidad de los primeros objetivos y de la elección de temas en exteriores muy iluminados que producía

una nitidez uniforme de la imagen, este "primer cine" se asemejaba también según Godard (1969) a la representación pictórica. Las transformaciones técnicas posteriores también implicaron cambios en la credibilidad de los films, pero transferidas, para Comolli<sup>9</sup> a formas de narración, al verosímil psicológico, a la continuidad espacio-temporal de la

---

<sup>9</sup> Comolli, Jean Louis. 1971. "Technique et Idéologie". En: *Cahiers du Cinéma* 230, París

escena clásica. Sin embargo, estos films han dado lugar a la elaboración de un discurso teórico sobre la estética del realismo (Bazin, op.cit.) tal como desarrollaremos más abajo.

Por otro lado, la imagen fija se transforma en el film ya que producida por un encadenado muy rápido de fotogramas sucesivamente proyectados, se define por una cierta duración, y está en movimiento, tanto interno al cuadro como de la cámara. Todo este conjunto de condiciones: dimensiones, cuadro, punto de vista, pero también movimiento, duración, ritmo, relación con otras imágenes, es lo que forma la idea más amplia de «plano». Se trata también de un término que pertenece al vocabulario técnico, y que es de uso corriente en la práctica de los films<sup>10</sup>.

Durante el montaje, la definición de plano es más precisa, se convierte en la verdadera unidad, el fragmento mínimo que, ensamblado con otros fragmentos, producirá el film. Generalmente, este segundo sentido domina sobre el primero. Plano que es definido en el montaje como todo fragmento de film comprendido entre dos cambios de plano, cuando en el rodaje el plano designa

---

<sup>10</sup> Ver Aumont, Jacques y/o (op.cit)

el fragmento de film que corre ininterrumpido entre el inicio y la detención de la cámara.

La aparición del cinematógrafo en 1895 como dispositivo desprovisto de sonido sincrónico, pero también el que hubiera que esperar más de treinta años hasta el primer film sonoro (cuando desde 1911-1912 los problemas técnicos estaban resueltos en lo esencial), se explican en buena medida en función de las leyes del mercado (Comolli, 1971). Los Lumière comercializaron su invento adelantándose a Edison, que no quería explotar el kinetoscopio, sin haber resuelto la cuestión del sonido. La emergencia de los primeros films sonoros se explica por determinantes económicas, en particular, acercar un público al que la crisis de la preguerra amenazaba con alejar del circuito comercial. Los films mudos se acompañaban de un fondo musical, generalmente interpretado por un violinista presente, para sugerir la atmósfera buscada por el realizador.

Esta imperfección de la técnica se expresa con fuerza, antes de 1915, en el caso de la profundidad de campo, existente sólo en los films rodados en exteriores, a causa de films poco sensibles (que obligan a grandes aperturas) y de lentes 35 y 50 mm ofrecen menos profundidad de campo que los grandes angulares seleccionados, porque los 35 y 50 mm

se aproximan a la visión humana normal y permiten así la impresión de realidad necesaria para la puesta en marcha del cine. Por otro lado, esta débil profundidad de campo respondía perfectamente a la individualización de los personajes inherentes a los escenarios de los dramas y comedias burgueses. La técnica permitirá el pasaje de la ideología: aquí, y en otros casos (sonido, iluminación), ella juega claramente un papel ideológico. El desarrollo técnico del cine que le sigue, color, sonido, grandes pantallas, sonido sincrónico, marca esta tendencia sobre el mayor realismo posible, traducido como un rol de sostén ideológico. Esta evolución ha sido suficientemente determinada por la evolución de las conyunturas económicas en las que jugaba el cine. (Comolli, op.cit ).

Estas determinaciones técnicas, económicas e ideológicas, se han plasmado en posiciones diferenciadas respecto a la representación filmica, que para André Bazin estarían representadas entre los que creen en la imagen y los que creen en la realidad, es decir quienes hacen de la representación un fin artístico en sí mismo, y los que la subordinan a la restitución lo más fiel posible de una verdad, o de una esencia, de lo real. De allí que estas dos posiciones se expresaban, durante los '20 por un lado en un cine mudo que reclamaba una técnica



de reproducción sonora que reforzara la imagen en su analogía con lo real, y por otro, un cine que exploraba en las imágenes la expresividad máxima de esos medios<sup>11</sup>. Estos últimos identificados con las grandes escuelas en la época de apogeo del mudo, durante los '20, la vanguardia francesa, la soviética, el expresionismo alemán.

Una vez más, la técnica, determinante para este modo de representación profundizará estas posiciones a partir del cine sonoro. Así, será considerado como la culminación del "lenguaje", que por falta de la técnica no podía ser completado, y determinando que el cine comenzaba con el sonido. El cine clásico y sus sub-productos, hoy dominantes, ha tendido a espacializar los elementos sonoros, ofreciéndoles una correspondencia en la imagen y, por tanto, a asegurar la relación entre imagen y sonido. En esta posición se destaca Bazin.

Para otros, por el contrario, el sonido se recibió como un auténtico instrumento de degeneración del cine, como una incitación a hacer justamente del cine una copia, un doble de la realidad a expensas del trabajo sobre la imagen o sobre el gesto. A fines de los '20 aparecieron los manifiestos sobre el cine sonoro, como el presentado en 1928 por los

---

<sup>11</sup> Ver desarrollos en Sel, S y Gasloli, L (op.cit)

soviéticos Alexandrov, Eisenstein y Pudovkin<sup>12</sup>, en el que insistían en la no coincidencia del sonido y de la imagen como exigencia mínima para un cine sonoro que no estuviera sometido al teatro. Por su parte, Chaplin rechazó con vehemencia aceptar un cine hablado que atacaba "a las tradiciones de la pantomima, que hemos conseguido imponer con tanto trabajo en la pantalla, y sobre las que el arte cinematográfico debe ser juzgado".<sup>13</sup> De forma menos negativa se pueden citar las reacciones de Jean Epstein o Marcel Carné, al aceptar como un progreso la aparición del sonido, pero insistiendo en la necesidad de devolver a la cámara, lo más rápidamente posible, su movimiento perdido.

Actualmente, y a pesar de todos los matices que se podrían agregar a este juicio, parece que la primera concepción, la de un sonido fílmico que se orienta en la dirección de reforzar y acrecentar los efectos de lo real, se ha impuesto y el sonido, a menudo, se considera como un simple apoyo de la analogía escénica ofrecida por los elementos visuales.

De todos modos, desde un punto de vista teórico no hay ninguna razón para que sea así, dado que la representación sonora y la visual no son de

---

<sup>12</sup> Eisenstein, S; Pudovkin, V y Aleksandrov, G. 1928. "Contrapunto orquestal", en *Zhizn i Iskusstva*, n° 32, Leningrado. Reproducido en Romaguera y Ramio, Textos y manifiestos del cine, Cátedra 1993.

<sup>13</sup> Chaplin, Charles Spencer. 1928. "El gesto comienza donde acaba la palabra o ¡los talkies!", en *Motion Picture Herald Magazine*. Nueva York

la misma naturaleza. Esta diferencia, que proviene lógicamente de las características de nuestros órganos de sentido correspondientes, se traduce en un comportamiento muy diferente en relación al espacio. Si la imagen filmica es capaz de evocar un espacio parecido al real, el sonido está casi totalmente desprovisto de esta dimensión espacial. Por tanto, y siguiendo a Aumont (op.cit), ninguna definición de «campo sonoro» podría igualarse a la de campo visual, aunque no fuera más que en razón de la dificultad de imaginar lo que podría ser un fuera-campo sonoro (es decir, un sonido no perceptible, pero sugerido por los sonidos percibidos: lo cual no tiene sentido).

### **Tendencias**

Las innovaciones técnicas referenciarán los aportes teóricos en el ámbito del cine de los primeros veinte años (1895-1915), a través tanto de realizadores como David W.Griffith<sup>14</sup>, en particular filmando Dickens; como lo que dió en llamarse el primer texto de la estética del cine, el *Manifiesto de las Siete Artes*, de Ricciotto Canudo (1914). Texto que, más que teoría que implica descubrir algún principio fundamental, es una intención de deseos sobre la transformación comercial del cine en arte, y

---

<sup>14</sup> Un artículo determinante de Griffith fue publicado el 3/12/1913 en "*The New York dramatic mirror*", donde por primera vez explica la técnica del "close up", primer plano, al que seguirían en 1916 sus textos sobre montaje paralelo. (Cfr. Eisenstein, 1966).

define el cine como "arte de síntesis total", concepción que será muy resistida por Vertov unos años más tarde<sup>15</sup>.

Uno de los primeros intentos de sistematización teórica lo produce en 1913 Lukács (1989)<sup>16</sup>, en el que reclama un nuevo tratamiento para un medio capaz de dar cuenta de su carácter artístico a través de la técnica y cuya potencialidad y limitaciones se reconocen. En la línea que luego retomarán y profundizarán Noël Burch y Jean Louis Comolly, prefigura al cine como arte surgido de la impronta capitalista, sujeto a la búsqueda de utilidades, y por su posibilidades técnicas, a suplir las "carencias" del espacio teatral, dado que el cine europeo acusaba el peso de una gran tradición teatral en la técnica de sus films.

Para Lukács, el cine es metafísica y los sucesos están lejos de lo empíricamente vivo. Esto genera una vida falsa o fantástica, de ahí que las imágenes, en el cine aparecen similares a la naturaleza, "fieles a la

---

<sup>15</sup> "Afirmamos que el futuro del arte cinematográfico es la negación de su presente. La muerte de la "cinematografía" es indispensable para que viva el arte cinematográfico. Protestamos contra la mezcla de las artes que muchos califican de síntesis. Se llegará a la síntesis en el cenit de los logros de cada arte y no antes. Depuramos el cine de los intrusos música, literatura y teatro; buscamos nuestro propio ritmo que no habrá sido robado en ninguna parte y lo encontramos en los movimientos de las cosas" (Vertov, 1974).

<sup>16</sup> Lukács, György. 1989. "Reflexiones sobre una estética del cine". En: *Sociología de la Literatura*. Barcelona

vida", *parecen* la vida, mientras que en el teatro suelen aparecer como una representación de la vida.

Después de la fallida revolución rusa de 1905 se desencadenó un fuerte movimiento esteticista que defendía el arte por el arte y atacaba violentamente el naturalismo y el realismo académico. Es en medio de esta problemática teatral que aparece el cine, y algunos piensan en él como la solución: *hacer aparecer la vida en el escenario*.

Recién a los veinte años de su creación aparecen las primeras formulaciones como medio de expresión artística, en el contexto de las dificultades de representación de la profundidad, movimiento, iluminación. La falta de una teoría no permitía fijar sus estructuras, y deslizarlo, en términos de Aumont (op.cit) del nivel del lenguaje al de la gramática, a fin de conocer el funcionamiento del cine como medio de significación en relación con los otros sistemas expresivos.

El cine que analiza Lukács expresaba la ideología burguesa de la representación, sobre la base de la ilusión del movimiento figurativo se recreaba una relación dialéctica entre ciencia e ideología.

La idea del cine como arte no surgió en la imaginación de sus creadores. Ni Edison, ni los Lumière, ni siquiera Méliès, tenían una concepción estética durante los primeros años del nuevo invento. Para ellos, como para buena parte de la humanidad, el cine podía ser un registro de la realidad superficial (documentales Lumière), o un ingenioso dispositivo para el entretenimiento (Méliès). Pero creían que más allá de ese nivel no había mayor futuro. El cine aparecía como hijo ilegítimo del teatro y la fotografía.

Lukács expresa que en el cine la forma de representación de los acontecimientos tiene una fuerza que domina todo lo demás. Por primera vez lo vivo de la naturaleza recibe forma artística: el murmullo del agua, el viento entre los árboles, el silencio de la puesta del sol y el bramido de la tormenta como procesos naturales se convierten en arte (no como en el arte, a través de valores adquiridos en otros mundos) *El hombre ha perdido su alma, pero en compensación gana su cuerpo* (Lukács, op.cit) En el cine se olvidan esos momentos culminantes del gran drama, el niño vivo en toda persona queda en libertad y se convierte en dueño de la psique del espectador, la verdad natural del cine no está ligada a nuestra realidad (trucajes del cine primitivo) generan cuadros y escenas de un mundo como lo fue el de Hoffman o Poe

Estas limitaciones lo definen como espectáculo, un producto mas cercano al artefacto mecánico que al de una creación artística. Para Lukács “el cine como espectáculo se realiza a través de la mediación técnica de signos y señales que finalmente materializan un ideal abstracto” (Lukács, op.cit).

Guy Debord, años más tarde, situará el nacimiento de ese espectáculo en la modernidad urbana, con su necesidad de brindar unidad e identidad a las masas a través de la imposición de modelos culturales y funcionales a escala total<sup>17</sup>. Las primeras décadas del siglo fijan el lugar de emergencia tecnológica e institucional del espectáculo, en términos de Debord, en el momento en que la mercancía ha logrado la colonización total de la vida social.

Un espectáculo tiende a la identificación de los bienes con las mercancías y a la satisfacción con la supervivencia que aumenta según sus propias leyes. Pero si la supervivencia consumible es algo que debe aumentar constantemente, es porque no deja de contener privación; si no hay nada más allá de la supervivencia aumentada, ningún punto en el que pueda dejar de crecer, no es porque ella se encuentre más allá de la privación,

---

<sup>17</sup> Debord, Guy. 1995. *La sociedad del espectáculo*. Ed. La Marca, Buenos Aires.

sino porque es privación enriquecida. El espectáculo, como la otra cara del dinero, el equivalente general abstracto de todas las mercancías. *Espectáculo*, para Debord (op.cit), como el advenimiento de una nueva modalidad para disponer de lo verosímil y de lo incorrecto mediante la imposición de una representación del mundo de índole tecnoestética.

Lukács aborda la cuestión de la temporalidad, y señala que la ausencia de la situación presente es la característica esencial del cine. No cree que los films fuesen incompletos, ni porque los protagonistas aún se han de mover mudos, sino porque son movimientos y acciones de hombres, pero no hombres. No se trata de un defecto del cine, sino de su límite, su principio estilístico.

El cine sólo representa acciones, pero no su fondo y sentido, sus personajes sólo tienen movimientos, pero no alma, y aquello que les ocurre sólo son acontecimientos, pero no fatalidad. Debido a ello y sólo debido a la actual imperfección de la técnica, las escenas del cine son mudas: la palabra hablada, el concepto sonoro, constituyen el vehículo del destino: la continuidad obligatoria en la psique de las personas dramáticas sólo se forma en ellos y debido a ellos. La sustracción de la



palabra y con ella de la memoria, lo hace frívolo y alegre cuando la falta de palabra se convierte en totalidad.

En cierto modo también Lukács prefigura en este texto el papel del montaje, en tanto “la ley fundamental de la asociación”, que representa para el cine la posibilidad no limitada por nada. Define, al mismo tiempo “los instantes aislados” como las unidades de montaje, planos caracterizados por una cierta duración y un cierto movimiento, y por tanto como equivalente de la expresión “unidad empírica del montaje” (Aumont, 1995).

Los instantes aislados, cuya asociación origina la sucesión temporal de las escenas del cine, sólo están unidos entre sí por el hecho de que se siguen en forma inmediata y sin transición. No existe causalidad que los una. Todo es posible: ésta es la intuición del mundo del cine, y puesto que en cada instante aislado su técnica expresa la verdad absoluta (aunque empírica) de este momento, la vigencia de la “posibilidad” queda suprimida como categoría contrapuesta a la “realidad”: ambas categorías son equiparadas, se convierten en una identidad. Todo es verdadero y real, todo es igualmente verdadero y real: esto nos lo enseñan las secuencias de imágenes del cine.

“Reflexiones sobre una estética del cine” contribuye a una sistematización teórica del cine como arte, sobre la base de su consideración como un arte nuevo totalmente diferenciado del teatro y a partir de la necesidad de una dramaturgia propia (montaje). Estos aportes, posteriormente desarrollados por teóricos reconocidos como Pudovkin, Eisenstein, Balázs, Bazin, entre otros, constituyen las bases de la estética cinematográfica.

Balázs (1929)<sup>18</sup> continúa los desarrollos lukácsianos, y enuncia el montaje como uno de los principios que caracterizarían el lenguaje cinematográfico, que asegura la inserción de los planos en una serie ordenada.

Previo a su academización, durante los '60, las teorías cinematográficas tendieron a justificar y legitimar su objeto mediante la búsqueda de una especificidad, centrándose en el esencialismo (Ricciotto Canudo, 1911)<sup>19</sup>, ó en la metáfora cinematográfica y la posibilidad del montaje (Eisenstein, Balász).

---

<sup>18</sup> Balázs, Bela. 1977. *L'esprit du cinéma*. Payot, París

<sup>19</sup> En referencia al cine como Séptimo arte, “síntesis de todas las artes”, en el “Manifiesto de las Siete Artes”, R.Canudo, 1911. En Romaguera y Ramió. 1993. *Textos y Manifiestos del cine*. Cátedra, Madrid.

Es sobre este montaje que la historia del cine, desde fines de la década de 1910, y la de las teorías cinematográficas, expone dos grandes tendencias bien diferenciadas. Por un lado, la de aquellos cineastas y teóricos para quienes el montaje como técnica de producción es considerado como el elemento dinámico del cine. Los films soviéticos de la década de 1920 son paradigmáticos de esta postura. Para Eisenstein el montaje representa el papel que toda obra de arte se señala a sí misma, "la necesidad de la exposición coordinada y sucesiva del tema, el contenido, la trama, la acción, el movimiento, dentro de la serie fílmica y su acción dramática como un todo"<sup>20</sup>.

La propiedad del montaje consiste en que dos trozos de film de cualquier clase, colocados juntos, se combinan inevitablemente en un nuevo concepto, en una nueva cualidad que surge de la yuxtaposición. Es decir que cada toma relacionada existe ya como una representación particular del tema general, que en igual medida penetra todas las imágenes, las organiza en un todo, en una imagen generalizada mediante la cual tanto realizador como espectador experimentan el tema.

---

<sup>20</sup> Eisenstein, Sergei. 1974. *El sentido del cine*. Siglo XXI Ed. Bs.As.

La otra tendencia, ampliamente dominante en la mayor parte de la historia del cine, está descrita por la idea de transparencia del discurso fílmico, desvalorizando el montaje y sumiéndolo en la representación realista del mundo o instancia narrativa. Ambas dominan los modos ideológicos y filosóficos del propio cine, como arte de la representación y de la significación masiva. Serguei Eisenstein y André Bazin son los mayores representantes de ambas tendencias.

En los '30, la Escuela de Frankfurt<sup>21</sup>, aportará, a través de la formulación de la

Teoría Crítica, en relación tanto a la teoría como a la praxis, al abordar el análisis cultural desde la perspectiva de la alienación en la sociedad capitalista de masas.

Teoría que se planteará el análisis crítico-dialéctico, histórico y negativo de lo existente en cuanto "es" y frente a lo que "debería ser", y desde el

---

<sup>21</sup> en referencia al Instituto de Investigación Social de la Universidad de Frankfurt, creado en 1921. La obra paradigmática de la escuela será la Dialéctica del Iluminismo, de Adorno y Horkheimer en 1948.

Los momentos históricos que prefiguran la emergencia y el desarrollo en etapas de la Escuela, definirán también el carácter de las investigaciones, si bien aquí serán considerados autores y temáticas de la primera etapa. Ver: Muñoz, Blanca. *Escuela de Frankfurt: 1ª generación*. en Diccionario Crítico de Ciencias Sociales, on line, <http://www.ucm.es/info/eurotheo/d-bmunoz7.htm>

punto de vista de la razón histórico-universal. Por tanto, la conjunción Hegel-Marx se hace evidente. Pero, a la vez, el "es" de lo existente en cuanto "status quo" conlleva una investigación central de la escuela: los principios de dominación colectivos. Aquí, Freud será la referencia necesaria y precisa. Lo irracional, lo racionalizado o convertido en un principio de dominación, pasa a convertirse en el gran problema y tema de investigación de la Teoría Crítica.

Para comprender el rumbo y la dinámica de la sociedad burguesa que se organiza económicamente a través del capitalismo, se hace indispensable la síntesis de las tres grandes concepciones críticas anteriores a la Escuela: Hegel-Marx-Freud aplicados dialécticamente en el examen de las direcciones de la relación entre racionalidad-irracionalidad y sus efectos sociales e históricos.

Walter Benjamin será quien formule el lenguaje en tanto capacidad nominativa para establecer y fundar el mundo, por su carácter de percepción originaria y mediación entre lo real y sus representaciones, que Benjamin trata de recobrar mediante una lengua que vuelve a su etapa originaria, antes de la manipulación y de la consolidación de la confusión. Y es aquí en donde el arte restablece el concepto de tiempo

mesiánico y utópico como acción representativa única. Pero, ese "tiempo estético" frente al "tiempo histórico" se ve extinguido ante el rumbo de la creación en las sociedades de masas<sup>22</sup>.

Frente a la otra línea de análisis cultural frankfurtiana que se centra en la cultura industrializada de masas, Benjamin reconsidera la cultura y sus manifestaciones a partir del polémico concepto de aura. El aura es la singularidad de la creación, la esencia que ensambla tradición con contexto y determina su "signo de verdad", en palabras de Benjamín (op.cit). El "aura", entonces, es unicidad como manifestación irrepitible de una lejanía, y ese valor cultural que se ha alterado en las sociedades de masas, tiene en la reproducción técnica el fundamento último de su distorsión. La mercantilización aparece no sólo como la autoalienación de la creación sino, ante todo, como su dispersión en un falso esteticismo cuyo fin es político, explicando, no desde la alienación como pérdida de sentido del sujeto-consumidor -que ya analizaron Horkheimer y Adorno- sino la enajenación del objeto estético y la decadencia de la gran cultura.

El surgimiento de los nuevos medios de comunicación provoca un efecto, por un lado, positivo y que es la difusión y el acceso de millones de

---

<sup>22</sup> Benjamin, Walter. 1934. "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica", en *Walter Benjamin, Discursos interrumpidos I*, Ed. Taurus, 1984.

personas al conocimiento del arte. Por otro, el efecto negativo resulta ser la fetichización de lo creado. La obra de arte deviene en consumo y en él desaparece esa singularidad creativa que Benjamin había definido como aura.

Pero al mismo tiempo, genera nuevas condiciones para la revelación de una sensibilidad y conciencia aún no experimentadas. Este es el caso del cine. Según Benjamin (op.cit) el cine amplía el poder perceptivo del ojo. La imagen cinematográfica revela un inconciente visual, habitualmente no percibido de numerosos perfiles y ángulos de los objetos y de los seres. Los primeros planos restituyen ese universo físico no percibido. Benjamin habla de un inconciente óptico como equivalente de un inconciente pulsional psicoanalítico. Las secuencias filmadas son el ámbito de la conciencia donde lo aún no visto abandona su penumbra y se muestra .

El cine sería así potencia artística que estimula el trascender de la percepción, que no sólo devuelve a las masas la agudeza perceptiva sino también la posibilidad de una actitud crítica. En el ensayo benjaminiano, el cine cristaliza un salto superador del "mundo carcelario" de la percepción cotidiana.

“Nos resulta más o menos familiar el gesto que hacemos al tomar el encendedor o la cuchara, pero apenas si sabemos algo de lo que ocurre entre la mano y el metal, cuanto menos de sus oscilaciones según los diversos estados de ánimo en que nos encontremos. Y aquí es donde interviene la cámara con sus medios auxiliares, sus subidas y sus bajadas, sus cortes y su capacidad aislativa, sus dilataciones y arrezagamientos de un decurso, sus ampliaciones y disminuciones. Por su virtud experimentamos el inconciente óptico, igual que por medio del psicoanálisis nos enteramos del inconsciente pulsional

Los presupuestos y consecuencias de esta tesis fueron cuestionadas por Adorno, amigo de Benjamin y uno de los principales pensadores de la Escuela de Frankfurt. Estos aportes de Benjamín, si bien desde otro ángulo, retoman la consideración del cine como lenguaje propuesta por los formalistas rusos, en tanto movimiento precursor de la semiótica contemporánea<sup>23</sup>, como estudio de los signos, significación y sistemas basados en el lenguaje.

---

<sup>23</sup> El formalismo ruso rechazaba las aproximaciones críticas y eclécticas de los estudios literarios precedentes, planteando una aproximación científica, con eje en las propiedades inmanentes de la literatura, sus estructuras y sistemas, considerados como independientes de otros órdenes de la cultura y la sociedad. Focalizaban en aquellas características que hacen de un texto un trabajo literario, y que influye en modos característicos de estilos y convenciones. Consultar: Jameson, Fredric. 1972. *The prison-house of Language. A critical account of structuralism and russian formalism*. Princeton University Press



---

Los primeros estudios, previos a la revolución rusa de 1917 y los trabajos posteriores de Jakobson y Tynianov, aportaron ciertas formulaciones de Saussure en tanto construcción del arte como sistema de signos y convenciones más que como el registro de fenómenos naturales. Sin embargo, la estética formalista era, en términos de Jakobson<sup>24</sup> "antigramatical", aún cuando acentuaba un uso poético del cine análogo al uso literario del lenguaje de los textos verbales. Esa característica, no sólo permitió luego extrapolar las categorías a teorías filmicas estructurales como en Christian Metz, sino que además permitía ciertos vínculos con las vanguardias. Estas tendencias serán retomadas en los '60, en particular por Julia Kristeva y Tzvetan Todorov.

La así llamada "escuela" ó "círculo" de Bajtín<sup>25</sup>, de fines de los '20, logra superar las limitaciones de la lingüística estructural y del formalismo ruso, a partir de focalizar tanto en la diacronía y acentuar la "parole", el habla tal como es compartida en la interacción social<sup>26</sup>.

Bajtín (op.cit) se opone a la consideración de Saussure de signo y sistema , ya que no es la estabilidad del signo (que vá a considerar en

---

<sup>24</sup> Jakobson, Roman. 1971. "The dominant". *En Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, Cambridge, MIT Press.

<sup>25</sup> Bajtín, Mijail. 1992. *Marxismo y filosofía del lenguaje*. Aza. Madrid

<sup>26</sup> Las dicotomías fundantes en Saussure que Bajtín desafía, refieren a diacronía-sincronía y langue-parole

tanto objetivismo abstracto) sino un dinamismo social e históricamente generado lo que dá variabilidad al signo y al mismo tiempo una multiplicidad de significados como características de la lengua. El signo, entonces, considerado como objeto de lucha y de apropiación de discursos entre clases sociales y grupos, permite rechazar la visión idealista del texto en sí y del arte como expresión de un artista, considerando las relaciones históricas y diferenciales con otras esferas ideológicas.

La incidencia del lenguaje en el pensamiento y la vida social, tendrá su expresión más acabada durante los '60, con el estructuralismo, y recuperará a Ferdinand de Saussure y Charles Peirce, en tanto los fundadores de las ciencias de la semiología y la semiótica. Saussure<sup>27</sup> focalizará en el lenguaje como el sistema semiológico más complejo y universal de todos los sistemas de expresión y el más característico, y define la semiología como la ciencia de los signos, basada en la lingüística en tanto modelo

---

<sup>27</sup> Saussure, Ferdinand de. 1993. *Curso de lingüística general*. Madrid, Alianza. Es de notar que el libro fue editado post-mortem por alumnos de Saussure, que recopilaron 3 series de conferencias dictadas.

---

“Una ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de una sociedad es concebible; sería una parte de la psicología social y consecuentemente de la psicología general; yo la llamaré *semiología* (del griego semeion, “signo”). La semiología mostrará qué es lo que constituye signos, qué leyes los gobiernan. Ya que tal ciencia no existe todavía, nadie puede decir lo que será, pero tiene derecho a existir, a ocupar un lugar ya delimitado de antemano”

Ferdinand de Saussure (1915)

Esta preocupación por el lenguaje y los signos, tendrá en Charles Pierce, al mismo tiempo, desde la semiótica<sup>28</sup>, el acento en la investigación filosófica de los símbolos que representaban el sentido y la suma de la experiencia humana,

“..La palabra o signo que el hombre usa es el hombre mismo... así mi lenguaje es la suma total de mí mismo”“..El signo es algo que representa para alguien algún sentido ó capacidad..”

Charles Pierce (1931)<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Si bien los términos semiótica y semiología han sido utilizados en forma similar, y en los últimos años asociados a semiótica en tanto connotación de una disciplina menos estática, para Kristeva las diferencias radican en el objeto de estudio, el significante para la semiótica y el significado para la semiología. Kristeva, Julia. 1981. *Semiótica 1 y 2*. Fundamentos, Madrid

<sup>29</sup> Al igual que en Saussure, los escritos de Pierce fueron editados post-mortem por sus alumnos. Pierce, Charles. 1931. *Collected Papers*. Cambridge, Harvard University Press.

La clasificación de Pierce (op.cit) de los signos al alcance de la conciencia humana en íconos, índices y símbolos, aporta determinante en la semiótica filmica. El signo icónico representa sus objetos por medio de la similitud<sup>30</sup>, el indicial implica un nexo causal, una relación real entre signo e interpretante y el simbólico en tanto nexo convencional, como la mayoría de las palabras que forman parte de las lenguas "naturales". De ahí que la representación de objetos estará en directa relación con las convenciones lingüísticas.

Si bien será Saussure quien constituya la figura más importante del estructuralismo y la semiótica, y por tanto de la semiótica del cine, en su separación del historicismo del siglo 19, formulará la lingüística sincrónica en términos de .."relaciones lógicas y psicológicas que unen términos coexistentes y forman un sistema en la mente colectiva de los hablantes.." (op.cit)

---

<sup>30</sup> Si bien los signos fotográficos son icónicos en la medida en que funcionan por verosimilitud, según Bazin (op.cit) son indíexicos en su nexo causal, existencial, es decir ontológico entre el hecho pro-filmico y la representación fotográfica. De ahí que se varios autores relativizan la clasificación exclusiva de los signos en categorías cerradas.

Barthes<sup>31</sup> definía al estructuralismo como “un modo de análisis de los artefactos culturales que tiene su origen en los métodos de la lingüística contemporánea”.

Si bien Saussure no utilizó el término estructuralismo, su propuesta refería al estudio de la lengua como una unidad estructural, cuya estructura crea las unidades y sus interrelaciones. Para Stam<sup>32</sup> es un “entramado teórico a través del cual la conducta, las instituciones y los textos son vistos como analizables en términos de una red de relaciones subyacentes, y lo fundamental es que los elementos que constituyen la red obtienen su significado de las relaciones que mantienen con los otros elementos”.

A pesar de las variaciones teóricas del modelo estructural asociado a la semiótica, el acento estará puesto en las reglas y convenciones básicas de la lengua más que en las configuraciones del intercambio del habla. A diferencia del pensamiento lingüístico que hacía de la lengua una enumeración de nombres que designaban cosas, personas y hechos, para Saussure (op.cit), el lenguaje era

..”una serie de diferencias fonéticas combinadas con series de diferencias conceptuales. Los conceptos, por tanto, son puramente

---

<sup>31</sup> Barthes, Roland. 1990. *La aventura semiológica*. Paidós, Barcelona.

<sup>32</sup> Stam, Robert y o/. 1999. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Paidós, Barcelona.

diferenciales, definidos no por su contenido positivo, sino por su relación con otros términos del sistema, su característica más precisa está en ser lo que otros no son..”

Los avances de Saussure fueron transferidos a los estudios literarios por los formalistas y luego por el llamado “círculo lingüístico de Praga” desde los ‘20<sup>33</sup>, y esos esfuerzos centrados en la lengua proporcionaron el paradigma para el desarrollo del estructuralismo en las ciencias sociales y las humanidades.

Lévi Strauss utilizó el método saussuriano en la antropología, fundando el estructuralismo como movimiento.<sup>34</sup> Al considerar las relaciones de parentesco como un lenguaje susceptible de los tipos de análisis aplicados por Jakobson y otros a cuestiones de fonología, dio un impulso fundamental en la prolongación de la lógica de la lingüística estructural a todos los fenómenos y estructuras sociales, mentales y artísticas. Este ítem será desarrollado en el Capítulo III de este trabajo.

---

<sup>33</sup> Jakobson participó también de este movimiento, impulsado con Tynianov, que veía la teoría semiótica de la literatura como parte de una conjunción social más amplia, dando lugar a lo que sería denominado como “socioformalismo”. Las nueve tesis formuladas por Tynianov y Jakobson en *Problemas del estudio de la literatura y la lengua* en 1928, pueden ser consideradas tanto como última fase del formalismo como portadoras de las ideas fundantes del estructuralismo checo, extendiendo el aporte de la literatura a teatro, cine, música y pintura. Ver Stam y o/ (op.cit)

<sup>34</sup> Lévi Strauss, Claude. 1988. *Antropología estructural*. Paidós, Barcelona.

La aplicación del estructuralismo lingüístico al modelo narrativo de Vladimir Propp, desarrolló la semiótica narrativa ó narratología, con fuerte incidencia de Lévi-Strauss y Greimas, y que diera como resultado la incorporación de dominios no lingüísticos en este paradigma. Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Humberto Eco y Gérard Genette adhirieron fervorosamente al estructuralismo literario.

Entre los '60 y principios de los '70 el estructuralismo deviene paradigma hegemónico, la "cima del imperialismo semiótico" en términos de Stam (op.cit), cuando la disciplina anexiona amplios territorios de fenómenos culturales para su análisis.

La semiótica del cine surge a principios de los '60 en Europa, como parte de este proceso, intentando dar cuenta desde la ciencia de la totalidad y vá a ir transformándose por cuestionamientos internos, por otros modelos metodológicos y sobre todo por los desarrollos políticos que generara el mayo francés del '68.

La orientación política de gran parte de la teoría fílmica contemporánea, tiene sus orígenes en el giro político y cultural de los '60, que tuvo consecuencias importantes para los estudios de cine, marcada en Francia

por el giro a la izquierda de Cahiers du Cinema y la labor de la revista marxista de cine Cinétique. En estos desarrollos Luis Althusser fue una figura clave, por su aplicación del estructuralismo al marxismo, en particular en su teoría sobre la ideología.

El concepto para Marx y Engels<sup>35</sup>, refiere a aquella ideología generada por una sociedad de clases, a través de la cual la clase dominante proporciona el marco conceptual para los miembros de la sociedad, fomentando los intereses económicos y políticos para esa clase. La relectura estructuralista de Althusser cuestionaba la definición marxista, para él, la ideología era un sistema que poseía su propia lógica y rigor de representación (imágenes, mitos, ideas ó conceptos) que existen y desempeñan un papel histórico dentro de una sociedad dada<sup>36</sup>. La ideología, era además, para Althusser (op.cit) " una representación de la relación imaginaria de los individuos con las condiciones reales de su existencia", que funciona desde la interpelación, es decir a través de las prácticas sociales y las estructuras que los individuos "aceptan" y que los dota de identidad social constituyéndolos como sujetos que sin reflexionar aceptan su rol en el sistema de relaciones de producción.

---

<sup>35</sup> Marx, Karl y Engels F. 1985. *La ideología alemana*. Ed. Pueblos Unidos, Buenos Aires.

<sup>36</sup> Althusser, Louis. 1981. *La revolución teórica de Marx*. Siglo XXI, México



De ahí que la posición de Althusser sobre la ideología fue su consideración no como una forma de falsa conciencia derivada de unas perspectivas parciales y deformadas generadas por las distintas posiciones de clase, sino como una característica objetiva del orden social que estructura la misma experiencia.

En el contexto de los acontecimientos de mayo del 68, las revistas de cine francesas *Cahiers du Cinéma* y *Cinéthique* intentaban extrapolar las prácticas teóricas de Althusser para alcanzar una comprensión científica del cine como aparato ideológico. Cuestionaban la idealización de las capacidades del cine en tanto representación de la realidad, partiendo de la idea que la ideología burguesa estaba construída en el interior del mismo aparato.

Así la especificidad del aparato cinematográfico en tanto modo de representación y práctica material, consistía en su forma de realizar los mismo procesos mediante los que el sujeto se construye en la ideología, en una ilusión de centralidad que reforzaba el idealismo burgués<sup>37</sup>. La ilusión también refería a la convención de representación pictórica del Quattrocento, ya desarrollada en este capítulo.

---

<sup>37</sup> Baudry, Jean Louis. 1970. "Effets Ideologiques de l' appareil basic cinematographique". En *Cinéthique* Nº 7-8, Paris.

Uno de los aportes más importantes en la defensa althusseriana de la articulación de ideología y cine fue el desarrollado por Comolli<sup>38</sup>

"..Lo que la cámara registra en realidad es el mundo vago, no formulado, no teorizado, no meditado, de la ideología dominante mediante la reproducción de las cosas no como realmente son sino como aparecen cuando son refractadas a través de la ideología. Esto incluye cada fase en el proceso de producción: sujeto, "estilos", formas, significados, tradiciones narrativas; todas subrayan el discurso ideológico general."

Jean Louis Comolli (op.cit)

Estos discursos teóricos, como parte de una corriente política, fueron retomados a partir de los '70 por la revista británica *Screen* y luego se incorporaron en los programas de estudios cinematográficos que se expandían en Estados Unidos .

El objetivo era enfrentar el carácter atemporal y ahistórico del estructuralismo, que privilegiaba lo espacial y lo sincrónico. Considerados por Stam (op.cit) como el "ala izquierda" de la semiótica, intentaban

---

<sup>38</sup> Comolly, Jean Louis. 1971. "Technique et Idéologie". En: *Cahiers du Cinéma* N° 230, Paris.

desmitificar la representación cinematográfica, mostrándola como un sistema de signos socialmente contruídos, así como desnaturalizar las producciones sociales y artísticas para distinguir los códigos sociales e ideológicos que operan en ellas.

El estructuralismo semiótico fue influenciado asimismo por el psicoanálisis. Durante los '70, tanto nociones como la de voyeurismo, como el esquema de Lacan de la fase del espejo, lo imaginario y lo simbólico<sup>39</sup>. El foco de interés se desplazaba desde lo filmico y la realidad al aparato cinematográfico, no sólo en su funcionamiento interno sino también en el sentido del espectador.

Así la teoría psicoanalítica del cine tuvo en Metz uno de sus principales defensores, a partir del estudio de la relación entre el modo en que la psique humana en general y la representación cinemática en particular funcionan

“Tanto los estudios lingüísticos como los psicoanalíticos son ciencias del hecho mismo del sentido, de la significación” Christian Metz (1977)<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> La utilización del psicoanálisis por parte de la teoría filmica está basada fundamentalmente en la reformulación a cargo del psicoanalista francés Jacques Lacan de la teoría de Freud, en particular su relación del deseo y la subjetividad en el discurso, lo cual permite al psicoanálisis ser entendido como una ciencia social. Ver: Lacan, Jacques. 1981. *El seminario. Libro II. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Paidós, Barcelona.

<sup>40</sup> Metz, Christian. 1977. *Essais Sémiotiques*. Klincksieck, París.

Su ensayo sobre el significante imaginario<sup>41</sup> focaliza en la incidencia del cine, más que otros medios, en los procesos del inconciente. Diferenciados de la literatura ó la pintura, cuyos significantes preexisten al trabajo imaginativo del

espectador, los films sólo llegan a existir a través del trabajo ficcional del espectador. Es decir, no es la película, que preexiste al visionado, sino que su modo de producir significado (significante) se activan al ser vista. De ahí que las imágenes y los sonidos del cine no son significativos sin el trabajo inconciente del espectador y por ello formula que todo film es una construcción del espectador. (Metz, op.cit).

La teoría psicoanalítica del cine basa su descripción en una equivalencia entre el espectador del film y la fantasía inconciente (sueños), que en tanto realización simbólica de deseos inconcientes, serán considerados como textos estructurados que pueden ser analizados en su contenido.

---

<sup>41</sup> Metz utiliza el "término imaginario" en tanto ficcional (el film como historia imaginaria), irrealidad (imágenes y espectadores no comparten el mismo tiempo ni espacio) y en tanto núcleo inicial de lo inconciente (tomado del imaginario lacaniano). Ver: Metz, Christian. 1979. *Psicoanálisis y Cine. El significante imaginario*. G.Gilli, Barcelona

---

Durante estos años (fines '60), emergerá el post-estructuralismo, en términos de Stam (op.cit) más definido como un modo de investigación que una teoría, que con acento en la deconstrucción de Derrida<sup>42</sup>, consideraba que el giro típico del estructuralismo hacia la sistematicidad se debía confrontar con lo que esa sistematicidad excluía. El movimiento, que incluyó figuras como Lacan, Kristeva y Barthes, desconfiaba de cualquier teoría totalizadora, y escépticos ante la posibilidad de construir un metalenguaje que pueda explicar los otros

discursos, propondrá la lengua como un lugar semiótico indeterminado, con infinitos desplazamientos y sustituciones<sup>43</sup>. De allí que los conceptos refieren tanto a la *huella* dejada por una cadena infinita de resignificaciones inestables dentro del contexto ilimitado de la *intertextualidad*, que para Derrida (op.cit) evoca la dependencia de cualquier texto con una gran cantidad de figuras anteriores, convenciones, códigos y otros textos.

---

<sup>42</sup> Derrida propone una deconstrucción (si bien no empleó ese término) en tanto actividad crítica que extrae del interior de los textos filosóficos o literarios las lógicas contradictorias del sentido y la implicación. Deconstrucción que reduce las estructuras binarias en las que se basa el pensamiento. En Derrida, Jacques. 1989. *La escritura y la diferencia*. Anthropos, Barcelona.

<sup>43</sup> El concepto de diseminación lingüística y textual condensará para Derrida el proceso de deslizamiento semántico mediante el cual los signos se mueven incesantemente hacia fuera, al interior de nuevos contextos de significación, resistiéndose a la clausura mediante un proceso de continua reescritura, perdiendo su estabilidad como nombres propios para convertirse en simples términos significantes en el interior de una espiral de referencias alusivas de texto a texto. En Derrida, Jacques. 1975. *La Diseminación*. Fundamentos, Madrid.

Para Derrida, el lenguaje está siempre inscripto en una compleja red, más allá del entendimiento del hablante individual. De ahí que la mayoría de los términos no pueden ser fijados claramente en el léxico, ya que no permiten una autodefinición correcta.

La incidencia de Derrida en los estudios fílmicos contemporáneos, han sido determinantes en la consideración del análisis textual, escritura e intertextualidad. Los analistas semióticos prefieren hablar de textos, no de films. El debate semiótico sigue abierto, en particular acompañando los procesos de los años '70 y '80 y el avance de la hegemonía posmoderna.

Entre la tendencia actual identificada como "cubismo teórico" (Stam, op.cit) que propone parámetros múltiples de interpretación a partir de la semiótica<sup>44</sup> y las teorías esencialistas, las últimas 3 décadas asistieron a una academización de la teoría cinematográfica. Así pueden plantearse los estudios de Bazin (op.cit) como la repercusión de la filosofía sobre la teoría, el estatuto del objeto-lengua (Metz, op.cit) ó el posmodernismo que asentado en las coordenadas teórico-interpretativas y los estilos

---

<sup>44</sup> De acuerdo al texto de Stam y/o, la semiótica se extiende relacionándose con otras disciplinas y en la constante redefinición de su objeto la disciplina pierde especificidad y base teórica. Y es desde distintas perspectivas teóricas vinculadas a ortodoxias greimasianas y pragmáticas que ubican el análisis de sentido de los discursos o de los lenguajes centrados en la descripción de sus rasgos internos, se excluye el conflicto de los significados y las distintas formas de reconocimiento social de un mismo discurso, ignorando los procesos de significación social.

discursivos (semiología, psicoanálisis, feminismo, postestructuralismo, teoría poscolonial) intentan dar cuenta de cambios paradigmáticos, ya no se puede hablar de una "teoría del cine" sino de enfoques micro.

Dos tendencias se visualizan en ésta historiografía del cine desde los '70, por un lado estudios como el neoformalismo estético de David Bordwell y fundamentalmente la narratología de André Gaudreault<sup>45</sup>, y por el otro el enfoque sociocultural de Michéle Lagny, Pierre Sorlin<sup>46</sup> (socio-historia de las mentalidades) y fundamentalmente de Noel Burch, quien se relaciona más con una concepción clasista de la historia, marco elegido para nuestro caso.

Bürch (op.cit) plantea que el cine no puede ser considerado como lenguaje en tanto competencia de lectura gracias a una experiencia de los films universalmente precoz en nuestros días en el interior de las sociedades industriales. De allí que sustituir el término "lenguaje" por el de "modo de representación" no es sólo por la carga ideológica (naturalizante) que el primero implica, sino por que este sistema de representación es demasiado complejo y demasiado poco homogéneo,

---

<sup>45</sup> Gaudreault, A. y Jost, J. 1995 *El relato cinematográfico*. Paidós, Barcelona. La narratología de Jost y Gaudreault, si bien critican las concepciones estructuralistas respecto del lenguaje cinematográfico, a través de ciertos pragmatismos que no dan cuenta de la pluralidad y conflictividad de las posibilidades de lectura social de los distintos discursos.

<sup>46</sup> Sorlin, Pierre. 1985. *Sociología del cine*. Fondo de Cultura Económica, México.

tanto en su funcionamiento global como por los sistemas que construye, desde el código indicial del espacio hasta el sistema de representación perspectiva, para que lenguaje sea el término apropiado. Sobre todo, Burch establece que este modo de representación, del mismo modo que no es ahistórico, tampoco es neutro, y el sentido que produce no deja de tener relación con el lugar y época que vieron cómo se desarrollaba: el occidente capitalista e imperialista del primer cuarto del siglo XX.

El propósito de Burch es desnaturalizar, a través de la crítica a los discursos teóricos e históricos que tendían a naturalizar el sistema de representación "hollywoodense" que servía para desinformar y adormecer a las masas populares. Modo que es enseñado desde hace más de 50 décadas como el Lenguaje del Cine. Y que tiene una influencia muy importante en los millones de hombres y mujeres que leerán en las imágenes y los sonidos y recibirán esos discursos como naturales. Su objetivo es construir bases históricas para prácticas contestatarias.

En particular analizando el cine de los primeros momentos, "primitivo", a fin de demostrar que el "lenguaje" del cine no tiene nada de natural ni de eterno, tiene una historia y está producido por la historia, en particular en la época en que éste lenguaje no existía realmente (1895-1929), y a la



que Burch denominará como la de la constitución de un Modo de Representación Institucional (MRI).

Para Burch (op.cit), la naturaleza construída (diégesis) que caracteriza al cine institucional será definida como

.."En primer lugar utilizo el término diégesis únicamente como abreviatura de producción diegética, porque me parece demasiado vaga, ó demasiada mecanicista (la diégesis como cosa). Hoy prefiero referirme a la experiencia general que, en mi opinión, caracteriza el cine institucional como *producción diegética* en el nivel del emisor (la película y su confección ), como *efecto diegético* en el nivel del receptor (el espectador-sujeto) y como *proceso diegético* que engloba a ambos niveles.

En el capítulo siguiente se dará cuenta de su funcionamiento en el cine documental.

## Capítulo II.

### El documental en las teorías de cine.

Durante décadas asociado a la representación realista, el documental inscribe al cine desde las primeras producciones Lumière de fines del siglo 19. Desde 1896, George Méliès introduce la ficción en el cine. Dando la espalda al realismo, utiliza decorados fantásticos y trucos varios para realizar numerosos films de aventura, comedias fantasiosas y actualidades pastiches. Sus films obtienen un gran suceso: fascinan sin importar si lo que está en la pantalla es o no real; la impresión de realidad fija y refuerza la fascinación. Méliès innova, no solo a causa de la novedad de sus films, sino también y sobre todo porque fascina mejor que los hermanos Lumière.

Entonces, la ficción permite vender y fabricar mejor que el documental, y no tardará mucho tiempo en asegurar su dominio<sup>47</sup>. Desde 1900, el documental deviene un género menor y las actualidades ocupan escaso tiempo en la pantalla por comparación relación con los dramas y las comedias. Aquí, aún, es la economía la que determina una vuelta en la historia del cine. Esta presión económica juega sobre el desarrollo de los

---

<sup>47</sup> Burch, Noël, op.cit.

géneros cinematográficos, pero influye también en la técnica: cómo es la impresión de realidad que vende todo el desarrollo de la técnica cinematográfica, a fin de obtener mayor rendimiento.

Durante el siglo 19 se asiste a la apertura de una gran aspiración: la ideología burguesa de la representación. Del Diorama de Daguerre al proyecto de kinetofotografía de Edison, cada una de las tecnologías que la tecnología positivista verá como pasos convergentes al cine, fue querida por sus artesanos y concebida por sus publicistas como un nuevo paso hacia la Re-creación de la Realidad, hacia la realización de una ilusión perfecta del mundo perceptual.

Daguerre y Niepce, entonces representan la extensión ideológica del pictorismo, ó pintura de decorados. Luego cada nueva adquisición será percibida por la ideología dominante como "llegada para superar una carencia". Para Burch (op.cit) así se inscribe en 1851 la presentación en la exposición del Londres del estereoscopio (250.000 ejemplares vendidos en 3 meses)

Baudelaire, enemigo jurado de la ideología naturalista de la representación, se burlaba de "estos millares de ojos ávidos que se

inclinaban sobre los huecos del estereoscopio como sobre los tragaluces del infinito". (Burch, op.cit)

Esta aspiración al relieve responde, a partir de 1910 aproximadamente, la eclosión del Modo de Representación Institucional (desarrollado en el capítulo anterior) y éste continúa respondiendo a ella hace más de medio siglo antes de todos los efímeros regresos a las gafas polarizadas. Similar fue la acogida reservada a esta otra "serie" constituida por la sucesión de procedimientos de animación gráfica, del fenakistiscopio de Plateau al praxinoscopio de Reynaud<sup>48</sup>.

La constitución del MRI se hizo bajo el signo de cambios de modos de representación teatrales, pictóricos y literarios que en 1915 y desde hacía más de un siglo, apreciaba la burguesía de Europa y América.

La fotografía fue inventada en el momento en que, especialmente con Turner, la pintura "cambia de espacio" ó en palabras de Francastel, deja de dar al mecenas "la vista de una parte de la tierra por dominar"<sup>49</sup>. Esta dimensión propietaria del sistema de representación surgido del Quattrocento es sustituido por la fotografía durante toda la segunda mitad

---

<sup>48</sup> Sadoul, Georges. 1960. *Historia del Cine. Tomos I y II*. Ed.Nueva Visión, Bs.As.

<sup>49</sup> Francastel, Pierre. 1965. *Peinture et Société*. Gallimard, París

del "siglo burgués" mediante estos retratos, paisajes, naturalezas muertas, cuadros de género que denuncia Baudelaire, incluso en el caso de que la fotografía haya contribuido a la progresiva destrucción del sistema de representación legado por el Renacimiento<sup>50</sup>.

Pero no es posible reducir la diacronía de este sistema, por muy ligada que esté a la ascensión del poder burgués, a una simple instrumentalidad simbólica e ideológica.

Panofsky, a través de la experiencia de Leonardo como anatomista, ha mostrado los lazos dialécticos que comienzan a tejerse entre prácticas artísticas y científicas en la Italia del Renacimiento, y ha sugerido para los siglos siguientes "la anatomía en tanto que ciencia (y la afirmación es válida para las otras ciencias de observación y descripción), era impracticable sin un método que permitiera registrar los detalles observados, sin un dibujo completo y preciso en 3 dimensiones. A falta de tales elementos, la mejor observación se perdía, dado que no era posible separarla de las demás y poner así a prueba su validez general<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup> Sadoul, op.cit

<sup>51</sup> Gubern, Román. 1989. *Historia del Cine*. Ed.Lumen, Barcelona.

En la historia de la ciencia moderna la introducción de la perspectiva marcó el principio de un primer período, la invención del telescopio y del microscopio, el principio de un segundo período y el descubrimiento de la fotografía, el de un tercero. En las ciencias de la observación o descriptivas, la imagen no es tanto la ilustración de lo expuesto como lo expuesto mismo.

En sus comienzos, las series fotográficas de estudio del desnudo femenino, tomadas en los '80 por el fotógrafo Muybridge, eran proyectadas por el zoopraxiscopio, con el cual hizo demostraciones en la Exposición de Chicago de 1892, creando una ilusión de movimiento. Luego Edison, entre 1888 y 1893 extendió rápidamente la importancia del cine como complemento de la fotografía, desarrollando con otros, un sistema de proyección con el kinetoscopio de su invención y embarcándose en la producción comercial de films.

Pero no fue sino hasta 1895 en que los hermanos Lumière inventaron el cinematógrafo, un aparato que presentaba un considerable progreso con respecto al kinetoscopio de Edison, que servía para verse por una sola persona, y dado que no sólo se podían tomar vistas animadas en cualquier lugar, sino proyectarlas en una pantalla. Luego de la primera

exhibición el 28 de diciembre de 1895 en el Gran Café de París, tuvo tanto éxito que en Francia y otros países nació un nuevo tipo de espectáculo y una nueva industria.

El cinematógrafo Lumière refleja una actitud más cercana de la de Marey (en tanto el paso a la imagen en movimiento)<sup>52</sup> que de Daguerre. Será percibido universalmente como el resultado de esta larga búsqueda de "lo absoluto", del secreto de la simulación de la vida. Será un éxito de la ciencia aplicada.

La primera banda que se rodó sobre película de celuloide con el nuevo aparato en 1895, fue *La sortie d'usine* (La salida de la fábrica) que consiste en una vista (plano) única. Lumière registró la salida de los obreros de su propia fábrica. Lyon, 1895. En el encuadre, los personajes ocupan la mitad de la altura de la pantalla en el momento en que se dirigen al borde del encuadre para salir del campo.

La sensación de espacio, profundidad, que hará impacto en los primeros espectadores de las películas Lumière, está presente en la oposición de una pared que llena el fondo a la izquierda y el movimiento de la multitud

---

<sup>52</sup> Ver Marey, *El movimiento*. En Sadoul, *op.cit.*

que desemboca desde el sombrío interior, cuya perspectiva es subrayada por un encuadre que pone en evidencia las muy visibles vigas del techo. Será rodada durante el minuto que duraba la película (17 metros a 16 imágenes por segundo)<sup>53</sup>.

Los films Lumière son una experiencia de observación de lo real: se trataba de atrapar una acción, conocida en sus grandes líneas, previsible casi al minuto, pero aleatoria en todos sus detalles, y cuyo carácter aleatorio se intentará concientemente respetar escondiendo la cámara.

Todas estas características, contribuyeron a darle a Lumière la reputación de primer documentalista, de primer campeón de un cine de testimonio directo.

Las características de la cinta son, a causa de la distancia entre el aparato y los personajes filmados así como de la longitud focal del objetivo utilizado, de una determinada amplitud del campo, del tamaño de los figurantes y de una determinada frontalidad rigurosa.

---

<sup>53</sup> Sadoul, op.cit.



Estos rasgos aparecerán a lo largo de los años siguientes, marcarán casi todo el cine entre 1900 y 1905 y acabarán por ser vividos por los pioneros más concientes del MRI como obstáculos a franquear.

Los criterios que presidieron estas vistas procedieron de las prácticas dominantes en la fotografía del momento. Además, Lumière era un fotógrafo amateur, que creó en Europa el mercado de la fotografía de aficionados con el lanzamiento de las célebre placa "Etiquette Bleue"<sup>54</sup>.

Lo cierto es que desde aquí van a predominar las escenas de calle en los sucesivos catálogos profesionales de la sociedad, popularizadas por la tarjeta postal ilustrada. Este "paisaje urbano" sólo podrá ser posible por el lanzamiento al mercado de emulsiones rápidas (a diferencia del paisaje rural, accesible a las placas de colodio húmedo que sobredeterminaron los retratos "congelados" y los cuadros de género de la "primera generación" de fotógrafos). Y una vez más la técnica determinará a este paisaje urbano animado caracterizado por un mayor policentrismo de imagen fuera de las reglas centrípetas de la pintura académica.

---

<sup>54</sup> Burch, op.cit.

Ni las escenas de calle, ni las otras vistas de conjunto que les suceden, proporcionan la clave de una lectura que permita recoger, detallar, su complejo contenido, especialmente en una primera versión.

Era práctica corriente en las primeras sesiones de proyección (especialmente las que realizaron los Lumière por el mundo) pasar las películas varias veces seguidas, esta práctica no puede reducirse a un simple deseo de un público nuevo de ser "sorprendido" una vez más: estas imágenes llevan inscriptas la necesidad de ser vistas una y otra vez. He aquí una de las contradicciones fundamentales entre el cine primitivo y el MRI

Si se consideran ciertos factores subjetivos (la ideología, la formación, el conjunto de las prácticas de Louis Lumière y de su hermano Auguste), así como los factores objetivos ya descritos, se pueden relacionar la producción y la influencia de esta imagen-modelo con la tendencia "cientificista" que se había manifestado en Muybridge, Marey, y que parece haber insensibilizado a todos estos grandes investigadores del último período "arqueológico" a las seducciones de la representación total, a causa de su espíritu espiritualista.

Los Lumière se consideraron hombres de ciencia. Se trataba de investigación aplicada, ya que Auguste consagró la mayor parte de su vida a la investigación médica y Louis a descubrir el procedimiento de fotografía en colores (autocromía), entre 1891 y 1907. En actitudes opuestas a Edison, presenta su film en una conferencia sobre la Industria fotográfica, la sociedad que dirige y las tentativas de industrialización de color.

El encuadre de sus films ofrece un amplio espacio para el desarrollo de la acción en todas direcciones, en una actitud casi científica. La escena se desarrolla ante su cámara un poco como el comportamiento de un organismo microbiano bajo el microscopio del biólogo o el movimiento de las estrellas en el telescopio del astrólogo.

La sortie d'usine, fue vuelta a filmar 5 meses más tarde para controlar una mejora técnica, en las mismas condiciones que la primera vez, en un plano reproducido tan exactamente como fuera posible, hecho con cámara oculta. Pero no todos los films fueron rodados así. En el Debarquement du Congrès de la Photographie, los congresistas saludan a la cámara. Y en las diferentes versiones de l'arrivée d'un train en gare,

Lumière le pidió a su esposa que efectuara determinando trayecto en cada "toma"

Pero estas películas y todos los demás "cuadros-documentos" que participan en la constitución del modelo Lumière, revelan escoger un encuadro tan apto como sea posible para "atrapar" un instante de realidad y filmarlo luego sin ninguna preocupación de controlar ó centrar la acción. No hay "puesta en escena".

Lumière representa para Burch, la práctica y una ideología más cercanas a las del cine aficionado (como se desarrolló a partir de la llegada al mercado, hacia 1900, de aparatos y películas sub-standard),

### **Documental y Vanguardia**

Desde entonces, la intención documental ha sido una constante en el cine, no solamente por el simple registro de hechos ocurridos (como sería el caso de los noticieros), sino por el respaldo de objetividad que el cine ha dado a muchos géneros, desde los cortos educativos hasta el neorrealismo italiano. Inevitablemente, el cine documental estructura una intención determinada, sin olvidar que el espíritu documental ha llevado

incluso a la reconstrucción de hechos alejados en el tiempo o en la distancia, como ocurriera con todo el cine histórico.

El término documental es aplicado indistintamente a noticieros, films educativos, turísticos, programas de televisión, entre otros. Su significado ha sido ampliado por movimientos de cineastas y grupos, como asimismo por directores, críticos e historiadores.

En principio el documental refiere a la realización de films no ficcionales.

Así en 1948, la Unión Mundial de Documentalistas definió los films documentales como

“..todos los métodos para grabación en celuloide, de cualquier aspecto de la realidad, interpretado por filmaciones de los hechos o por una sincera y justificable reconstrucción de los mismos, que interesen ya sea a la razón o a la emoción, con el propósito de estimular el deseo y ampliar el conocimientos y la comprensión humanas, planteando problemas verdaderos así como las vías para

resolverlos en el campo de la economía, la cultura y las relaciones humanas".<sup>55</sup>

El término documental fue utilizado por primera vez por John Grierson, desde la Sociedad Cinematográfica de Londres, para describir el film *Moana* (1926) de Robert Flaherty. Para Grierson los documentales son un "tratamiento creativo de la realidad"<sup>56</sup>

Los miembros de la Sociedad Cinematográfica de Londres, formada en 1925 y que impulsaba el movimiento de los cineclubes, tendían a identificarse con la izquierda y esa tendencia se acentuó aún más durante los años de la depresión, al igual que en los cineclubes en otros países.

A partir de 1929, con la exhibición de la versión del *Acorazado Potemkin* (Eisenstein, prohibida en salas públicas) y a la deriva de Grierson, hay un cambio de orientación, y comienzan a verse películas prohibidas, generalmente de izquierda, a veces rusas.

---

<sup>55</sup> Rotha, Paul. 1952. *Documentary Film*. Hasting House, Nueva York. El texto se incluye en una colección de críticas, ensayos y artículos recopilados por Jacobs, Lewis. 1971. *The Documentary Tradition: from Nanook to Woodstock*, Hopkinson and Blake, N.York.

<sup>56</sup> Grierson, John. 1966. *Grierson on Documentary*, Faber and Faber, London.

Para Grierson, el cine y otros medios populares de comunicación influían en las ideas y acciones representadas antes por las iglesias y las escuelas. La participación ciudadana, a menudo inexistente, devenía superficial, apática, carente de sentido. Grierson pensaba que el autor de películas documentales, al dramatizar situaciones conflictivas y sus implicaciones de manera que tuvieran sentido, podía contribuir a cambiarla. Estaba determinado a hacer que los "ojos del ciudadano se apartaran de los confines de la tierra para fijarse en su propia historia, en lo que ocurría ante sus narices... el drama de lo cotidiano" y en ese sentido se sentía atraído por la cinematografía rusa, de los '20/'30.

Grierson exhortaba a su equipo del EMB Film Unit (Unidad Cinematográfica de la Empire Marketing Board), creado con 2 personas en 1930 y que aumentara a 30 en 1933, a evitar todo "esteticismo". En primer lugar ellos debían ser propagandistas de la promoción de la educación de la ciudadanía y en procura de una vida mejor y en segundo lugar, autores de películas.

"Todas las películas que hacíamos tendían a dar una imagen del trabajador muy ajena a la forjada por la actitud capitalista, victoriana y eduardiana" (Harry Watt). Al enfocar los conflictos desde el punto de vista

del obrero, algunas películas parecían una nota de protesta que mostraba la urgente necesidad de una reforma. Vivían perseguidos y pese a no ser todos comunistas, sí lo eran socialistas y sabían que tenían expedientes policiales”

La politización del documental no constituía una innovación de Grierson; era una tendencia mundial, en un momento histórico complejo.

Desde la URSS, Alexander Medvekin había comenzado su trabajo en 1927, con el propósito de buscar nuevas formas revolucionarias que le permitiesen utilizar el cine para la causa de la Revolución, para la lucha política. El cine en tanto medio eficaz para la educación del pueblo.

Procedía del ejército, donde trabajó en la sección política. Tuvo varias etapas en el trabajo fílmico, comenzó a filmar comedias satíricas agudas que criticaban y descubrían los errores en el trabajo y sus responsables, se trataba de un cine que fiscalizaba.

Los enviaban a los lugares donde había dificultades, no se trabajaba bien, no habían medios y se necesitaba ayuda. Para ser más operativo, desmontó el estudio del edificio y lo montó en los vagones de un tren de



pasajeros<sup>57</sup>, armando talleres básicos que permitieran filmar y procesar las películas, editar y luego transportar y proyectarlas al pueblo. En 1932, podían procesar 2000 m. de película todos los días en el laboratorio.

Rechazaron el concepto del noticiero como crónica que se ocupaba de incendios, etc. Y que se presentara con un acompañamiento musical junto a los films de largometraje. Utilizaron el documental, la crónica no como información pasiva, sino en tanto intervención activa y crítica en el esclarecimiento de las problemas que afectaban el cumplimiento del plan. Tenían un promedio de 5 grupos de filmación que recorrían las fábricas, las minas ú otros lugares, y descubrían que el plan no se cumplía en su totalidad, por problemas con los obreros, jefes, equipos.

El primer plan quinquenal fue complejo, no tenían experiencia ni cuadros. El enemigo estaba fuerte, los kulaks, expulsados de las aldeas, se dirigieron a las nuevas construcciones para impedir el proceso. Se presentaban problemas y enemigos permanentemente. La tarea era llegar a esos lugares, encontrar las causas, filmarlas y denunciarlas.

---

<sup>57</sup> La experiencia fue reconocida como "El tren cinematográfico".  
Medvekin, Alexander. 1987. *El cine como propaganda política. 294 días sobre ruedas*. Siglo XXI, Méjico.

Los problemas del presente y cierto abordaje propagandístico conformarán la propuesta de Paul Rotha<sup>58</sup> sobre la temática documental. Así propone el film documental de tesis, para abordar un campo de percepción más amplio que el del film descriptivo, pues la propaganda exige unas exposiciones persuasivas y unas implicaciones susceptibles de penetrar profundamente el campo de la experiencia moderna.

Para Rotha, "El campo de los medios de argumentación aportados por la técnica del film convierte al documental en un instrumento admirable para clarificar y coordinar todos los aspectos del pensamiento moderno, con la esperanza de alcanzar un análisis más completo que podría culminar, a su vez, en unas conclusiones más precisas" (op.cit)

Según Rotha (op.cit), el documentalista "idílico"<sup>59</sup> se interesa sobre todo en la conquista de los elementos de la naturaleza que realiza el hombre para someterlos a sus fines.

Desde ese lugar reconocerá el valor del trabajo del hombre, para utilizar la potencialidad del mar en las comunicaciones ó la extracción de

---

<sup>58</sup> Rotha, Paul. 1936. "Los problemas y las realidades del presente". *Documentary Film*, Hastings, N.York.

<sup>59</sup> en referencia, sobre todo, a la línea esencialista de Robert Flaherty.

minerales. Una producción humana suficiente para satisfacer las necesidades de la sociedad.

Pero el éxito de la ciencia y de la industria mecanizada han culminado, obedeciendo a los efectos del sistema económico actual, en una distribución desigual de los placeres de la existencia. Junto a la riqueza y el confort existen también la desocupación, la pobreza y la inquietud social.

De allí que prefigura que el problema esencial del momento consiste en equilibrar las necesidades del individuo y la producción, estudiar las posibilidades de un sistema económico satisfactorio y fijar las relaciones sociales de la humanidad en una ordenación más lógica.

Pese a su aspecto arrojado, el combate del hombre contra la furia del mar, la realización por parte del hombre de un esfuerzo monstruoso para afirmar su virilidad, la lucha del hombre contra la nieve, el hielo y los animales sólo presentan un interés secundario en un mundo en el que tantos problemas más importantes y más urgentes exigen nuestra atención.

El método del documental, para Rotha el más valiente de todos los tipos de film, no debiera desconocer las cuestiones sociales más vitales del tiempo que vivimos, no debiera pasar en silencio los factores económicos que rigen el sistema actual de producción y, por consiguiente, condicionan las actitudes estéticas, culturales y sociales de la sociedad.

"La tarea primordial del documentalista consiste en encontrar los medios que le permitan aprovechar el dominio que posee de su arte de persuasión de la multitud para enfrentar al hombre con sus propios problemas, trabajos y condiciones. La tarea de presentar media humanidad a la otra; de realizar un método de análisis social más inteligente y más profundo para ofrecer una representación total de la sociedad moderna; examinar sus puntos débiles, referir sus acontecimientos, mostrar el aspecto dramático de su experiencia y suscitar una comprensión más amplia y más cargada de simpatía por parte de las clases dirigentes de la sociedad. Considero que no debe proponerse sacar unas conclusiones, sino más bien enunciar el problema de manera que éstas puedan deducirse. Su universo son las calles, los hogares, las fábricas y los talleres del pueblo.

Por encima de todo, el documental debe reflejar los problemas y las realidades del presente. No puede derramar lágrimas sobre el pasado, y

le resulta peligroso vaticinar el futuro. Puede, en cambio (y no se priva de hacerlo), excavar en el pasado para estudiar las herencias que nos ha dejado, pero únicamente para hacer más evidente la significación de una argumentación moderna. En ningún caso el documental es una reconstrucción histórica, y cualquier esfuerzo encaminado en este sentido está condenado al fracaso. Se trata, al contrario, de hechos y de acontecimientos contemporáneos mostrados en su relación con los grupos humanos”.

Paul Rotha (1936)

En Alemania, esa politización asumió una forma diferente con resultados muy distintos. Hitler llegó al poder en 1933 y a través de Goebbels como su ministro de Propaganda, comenzó a controlar todos los medios de comunicación. Diezmó los cineclubes y desarrolló una eficaz tarea propagandística a través, en particular, de los documentales realizados por Leni Riefenstahl<sup>60</sup>.

En tanto modo de representación, la construcción documental puede describir e interpretar el mundo conflictivo e historizado de la experiencia colectiva. Tal como es tratado en el capítulo I, el cine documental será

---

<sup>60</sup> Barknow, Erik. 1996. *El documental. Historia y estilo*. Gedisa, Barcelona.

considerado en tanto "modo de representación" histórico y parcial, complejo y heterogéneo, y diferenciado, en el sentido de Burch<sup>61</sup>, de la carga ideológica y naturalizante de la categoría "lenguaje".

El análisis de esas representaciones enfoca en las teorías presentes articuladas en la praxis, ya que el cine, y en particular el documental en tanto práctica, directa o indirectamente, opera en la sociedad. Abordar su producción, como parte del conjunto de las representaciones dominantes, permite analizar también cómo se definen comportamientos en términos de normativas y los recortes producidos en la sociedad a partir de ellos<sup>62</sup>.

En el caso de la imagen documental, existe siempre el deseo de sustituir a su referente real por la simple razón de que su representación se le parece<sup>63</sup>. Aún en los casos en que esa producción icónica incluya tergiversación, según Bettetini<sup>64</sup> mantiene cierta relación con la realidad.

En paralelo con los empirismos que desde la ciencia construyeron ciertas representaciones documentales, la tendencia ampliamente dominante en

---

<sup>61</sup> Burch, Noël. 1995. *El tragaluz del infinito*. Cátedra, Madrid

<sup>62</sup> Sel, Susana. 2001. "Teoría crítica en antropología visual". *Revista Chilena de Antropología visual*.

<sup>63</sup> J.P. Colleyn analizando el punto de vista documental expresa que no se trata de una simple mimesis, sino un medio de traducir la percepción a partir de un punto de vista. En *Le regard documentaire*, Centre G. Pompidou, París, 1993.

<sup>64</sup> En Giancarlo Bettetini, *VVAA*, 1992

la mayor parte de la historia del cine está descrita por la idea de transparencia del discurso fílmico, desvalorizando el montaje y sumiéndolo en la representación realista del mundo o instancia narrativa. Los cineastas soviéticos de los '20 y '30, en particular Sergei Eisenstein y Dziga Vertov dieron al montaje otra significación, para ellos el montaje deviene ideológico y se funda sobre la teoría de la contradicción para dar cuenta de los fenómenos sociales.

Estas tendencias contrapuestas, tal como se desarrolla en el Capítulo I dominan los modos ideológicos y filosóficos del propio cine, como arte de la representación y de la significación masiva. André Bazin y Serguei Eisenstein son los mayores representantes de ambas tendencias.

En la ficción, el montaje permite subrayar los aspectos importantes de la puesta y construir un ritmo. Para Eisenstein <sup>65</sup> el montaje representa el papel que toda obra de arte se señala a sí misma, "la necesidad de la exposición coordinada y sucesiva del tema, el contenido, la trama, la acción, el movimiento, dentro de la serie fílmica y su acción dramática como un todo". Cada toma relacionada existe ya como una

---

<sup>65</sup> Eisenstein, Serguei. 1966. *Teoría y técnicas cinematográficas*. Rialp. Madrid. Define la propiedad del montaje como la combinación de dos trozos de película de cualquier clase, que colocados juntos, se combinan inevitablemente en un nuevo concepto, en una nueva cualidad que surge de la yuxtaposición.

representación particular del tema general, que en igual medida penetra todas las imágenes, las organiza en un todo, en una imagen generalizada mediante la cual tanto realizador como espectador experimentan el tema.

Es esta capacidad del montaje para la ficción, que Dziga Vertov explotará para construir el documental de carácter político y científico. A través de una metodología del montaje, demostrará que el mundo no está dado, que la realidad no se explica por ella misma, y que debe ser cuestionada y organizada para su comprensión. Las cosas no son aprehensibles en su esencia (como en *Nanook de Flaherty*) sino en las relaciones que construyen entre ellas. La propuesta dialéctica de Vertov se testimonia en su teoría de los intervalos:

“..la escuela del cine-ojo exige que el film sea armado sobre los intervalos, es decir sobre el movimiento entre las imágenes. Sobre la correlación visual de las imágenes relacionadas entre ellas. Sobre las transiciones de un impulso visual al siguiente. Encontrar el itinerario más racional para el ojo del espectador permite todas esas interacciones de las imágenes, reducir toda esa multitud de



intervalos (movimiento entre las imágenes) a la simple ecuación visual, a la fórmula visual que explica mejor el tema esencial del film, tal es la tarea más difícil y capital que se presenta al autor-montajista" (1929)<sup>66</sup>

En ese movimiento, en esa puesta en contradicción, el método de Vertov se convierte en una reflexión sobre las modalidades de explicación cinematográfica de la realidad. Toma distancia de las trampas del empirismo, de la representación y del espectáculo. Devela el proceso de producción de sus films sobre la pantalla. Vertov no muestra, él desmonta y demuestra, construye su decodificación y logra dar la primera concepción materialista del trabajo cinematográfico como productor de sentido en documental.

En "El hombre de la cámara", de 1929, pone a prueba estas ideas a través del trabajo del camarógrafo documentalista y su rol en la sociedad, dramatizando las teorías que había expuesto en manifiestos y polémicas. En una época en que se condenaba la experimentación técnica por considerársela mero "formalismo" y en que la concepción stalinista del

---

<sup>66</sup> Vertov, Dziga. 1974. *Memorias de un cineasta bolchevique*. Labor, Barcelona.

“realismo soviético” favorecía explícitamente la doctrina social, la nueva película, con sus pirotecnias intelectuales, fué un verdadero desafío. Se trataba de una idea inflexible.

El film presenta hasta cierto punto un caleidoscopio de la vida cotidiana soviética: un tiempo para el trabajo, luego el ocio, el juego. La nueva vida que se construye a partir de la revolución. Un día, desde el alba hasta la noche, en una gran ciudad. Y al mismo tiempo el espacio, el cine donde el público se ubica para ver el film, así como la figura constante del camarógrafo en acción, un hombre que registra todos los aspectos de la vida soviética. Lo vemos trepando por puentes, chimeneas, torres, techos, andando en auto, trenes, motos; lo vemos tendido en el suelo para tomar desde abajo vista de trenes, del tránsito, de hombres en marcha, en planos y movimientos de cámara diferenciados y urgentes.

Muestra cómo se elabora una película y al mismo tiempo la película que se está haciendo. Los dos planos se entretajan constantemente y su combinación resulta estimulante y desconcertante. A través de la cámara percibimos a un transeúnte, vemos cómo éste reacciona ante la cámara y luego cómo la ve él mismo mientras su figura se refleja en la lente. La

película nos recuerda incesantemente que se trata justamente de eso. Y Vertov a veces se permite que la sombra de la cámara invada la toma.

En una secuencia, la acción se resuelve súbitamente en un cuadro inmóvil. Ese cuadro se convierte en una serie de figuras inanimadas. Luego vemos que éstas son los segmentos de celuloide de 35 mm. Y que un montador cinematográfico, probablemente Svilova, las examina imagen por imagen. Durante un rato contemplamos las imágenes tal como se ven individualmente en la mesa de montaje y luego en secuencias en movimiento, según aparecen en el film acabado. Ocasionalmente vemos también un público que mira la película acabada. El autor se lanza a digresiones a fin de señalar paralelos.

A medida que avanza la película se hacen frecuentes las tomas que son verdaderas imposturas y que recurren a complicados ardidés técnicos. En un momento vemos una cámara que se maneja por sí sola y el trípode que la acompaña en su marcha. Quiere aquí Vertov hablarnos nuevamente de las facultades sobrehumanas de la cámara?

Como buena parte del film muestra a Mijail Kaufman en acción filmado por ayudantes, la película implica escenificación y artificio en una medida

que antes Vertov rechazaba. Pero aquí lo artificioso es deliberado: se trata de una determinación vanguardista de suprimir la ilusión para favorecer una percepción profundizada. La película representa un ensayo de verdad filmica henchida de atormentadoras ironías.

Pero ¿qué significa todo esto para el público? ¿Había demostrado Vertov la importancia del reportero como documentalista? O sugería -con intención o sin ella- tantos artilugios cinematográficos que no podía confiarse en ningún documental? Nunca se dudó de la brillante realización de *El Hombre de la cámara*, obra deslumbrante. Eisenstein, que generalmente apoyaba a Vertov, pensaba que éste había incurrido en una "inmotivada travesura cinematográfica" y hasta en "formalismo"

Pero este film es más que el registro de un día en una gran ciudad. El montaje, la repetición regular de las mismas imágenes, las sobreimpresiones y los ritmos inhabituales de los fotogramas (acelerados, ralentis, congelados sobre las imágenes) demuestran, un discurso más implícito construido con una dualidad, más allá de la pluralidad de formas utilizadas. Para Devaux<sup>67</sup>, el film que Vertov realiza es un trabajo en

---

<sup>67</sup> Devaux, Frédérique. 1990. *L'homme a la camera*. Edit. Yellow Now. Bélgica.

proceso, que las miradas sucesivas del realizador, del operador, de la montajista y del público en el film y fuera de él llegan a construir.

La obra de Vertov y la de aquellos influenciados por él, sirvió incuestionablemente de propaganda para el sistema soviético a principios y mediados de la década de 1920. Sin embargo Vertov no se consideraba un propagandista; creía que era un reportero y que su misión consistía en encontrar y comunicar hechos reales. En la primera época de Vertov a nadie se le ocurría todavía que pudiera haber un conflicto real o potencial entre las obligaciones de un periodista y las exigencias doctrinarias. Pero ese dichoso momento pasó rápidamente.

Los precursores del cine directo: Dziga Vertov (El hombre de la cámara, 1929, URSS), Jean Vigo (A propósito de Niza, 1929, Francia), John Grierson (A la deriva, 1929, Inglaterra) Joris Ivens (Tierra de España, 1937, Holanda) proponían una práctica documental social y política en consonancia con su propio compromiso con las transformaciones sociales.

El documental social ó el punto de vista documentado de Jean Vigo se diferencia de los noticieros de actualidades y de otras estéticas

documentales, (aplicable también a la "autorreflexividad" individualista de los '70), por la toma de posición del realizador:

"Si no implica un artista, por lo menos implica un hombre. Una cosa vale la otra" .(1929).

Para Vigo, era fundamental recuperar a Buñuel y "El perro andaluz", ya que mostraban una mirada no habitual. "Poesía salvaje"<sup>68</sup>. Dirigirse hacia un cine social significa proveer al cine de un tema que suscite interés.

Un cine social más concreto, del que se halla más próximo: el documental social ó el punto de vista documental, en el cual la cámara de cine es todopoderosa. Y que será cine, aunque no llegue a obra de arte. Cine, en ese sentido de que ningún arte, ninguna ciencia, puede desempeñar su función.

Un documental social que esté en todas partes, y que exige se tome postura. Una cámara de cine que estará dirigida a lo que debe ser considerado como un documento y que, a la hora del montaje, será interpretado como tal documento.

---

<sup>68</sup> Vigo, Jean.1929. "El punto de vista documental. A propósito de Niza". En *Premier Plan*, n°19, París, 1961.

“El juego conciente no puede permitirse. El personaje deberá ser sorprendido por la cámara, de lo contrario hay que renunciar al valor “documento” de este tipo de cine. Y el fin último podrá darse por alcanzado si se consigue revelar la razón oculta de un gesto, si se consigue extraer de una persona banal y captada al azar su belleza interior o su caricatura, si se consigue revelar el espíritu de una colectividad a partir de una de sus manifestaciones puramente físicas. Y esto con tal fuerza, que a partir de ahora la gente que antes pasaba a nuestro lado con indiferencia, se ofrece a nosotros a pesar suyo y más allá de las apariencias. Este documento social tiene que hacernos abrir bien los ojos. À propos de Nice es sólo un modesto borrador para un cine de este tipo”

Jean Vigo (op.cit.)

En este film, apenas indicados la atmósfera de Niza y el espíritu de la vida que allí se lleva, el documental tiende a la generalización de groseras diversiones situadas bajo el signo de lo grotesco, por mediación de una ciudad cuyas manifestaciones son significativas de una sociedad

"abandonada a sí misma hasta darnos náuseas y hacernos cómplices de una situación revolucionaria" (Vigo, op.cit).

El documental trabaja una mordaz sátira. Comienza con un expediente característico de las películas sobre sinfonías de ciudades. En un tablero de ajedrez hay unos muñequitos en traje de etiqueta, algo así como los que se emplean en las tortas de casamiento. De pronto el rastrillo de un croupier los barre.

A este movimiento sigue inmediatamente otro semejante con el que un barrendero barre la basura en la calle: en Niza cada tanda de turistas se convierte en la basura de mañana.

Adictos al kino-pravda de Vertov<sup>69</sup> si alguien se daba cuenta de que lo estaban filmando, interrumpían el rodaje. Pero al mismo tiempo Vigo deseaba un tipo de filme personal, punto de vista documentado.

En el mismo sentido se manifiesta John Grierson sobre la producción del propio movimiento documental

---

<sup>69</sup> Mijail Kauffman, hermano de Dziga Vertov, fue el camarógrafo de este documental, realizado con método del "cine verdad" tal como desarrollaremos en Vertov.



“El movimiento documental fue desde sus inicios una aventura consistente en la observación de la vida cotidiana. Podría haber sido como principio un movimiento periodístico, de radio ó pintura. Su fuerza fundamental es social no estética”. (1939)

Manifiestos que plantean una relación entre la realización cinematográfica y la base material, cuya característica es el desplazamiento del espectáculo y del esfuerzo por no devenir una realidad más cinematográfica, más cooptable por el mercado del cine. Esa relación expresada en el compromiso que es parte también de una vanguardia histórica<sup>70</sup>, que pretende desmontar la cultura burguesa y su ideología y planteando la unidad arte-vida, utilizar la tecnología para involucrarse en una revolución política y cultural

En términos de Bürger (op.cit)

“El concepto de los movimientos históricos de vanguardia que aquí aplicamos se ha obtenido a partir del dadaísmo y del primer surrealismo, pero se refiere en la misma medida a la vanguardia rusa posterior a la Revolución de Octubre. Lo que tienen en común estos movimientos,

---

<sup>70</sup> Bürger, Peter. 1997. *Teoría de la vanguardia*. Península, Barcelona.

aunque difieren en algunos aspectos, consiste en que no se limitan a rechazar un determinado procedimiento artístico, sino el arte de su época en su totalidad, y por tanto, verifican una ruptura con la tradición. Sus manifestaciones extremas se dirigen especialmente contra la institución arte, tal y como se ha formado en el seno de la sociedad burguesa. Esto se aplica también al futurismo italiano y al expresionismo alemán, con algunas restricciones que podrían descubrirse mediante investigaciones concretas.

El cubismo no ha perseguido el mismo propósito, pero cuestionó el sistema de representación de la perspectiva central vigente en la pintura desde el Renacimiento. En esta medida, puede considerarse entre los movimientos históricos de vanguardia, aunque no comparta su tendencia fundamental hacia la superación del arte en la praxis vital.

Estos planteos son retomados y reformulados en la heterogénea producción del documental social de Fernando Birri y la Escuela Documental de Santa Fé en Argentina de fines de los '50, el periodismo cinematográfico de Santiago Alvarez a partir de los '60 en Cuba, y durante los '70 por el documental político del Nuevo Cine Latinoamericano, que en Argentina tenía su expresión, entre otros, en los grupos Cine Liberación (Solanas y Gettino) y Cine de la Base (Raymundo Gleyzer)

“Todo cine al ser vehículo de ideas y modelos culturales, e instrumento de comunicación y proyección social, es en primer término un hecho ideológico y, en consecuencia, también un hecho político” (1973)<sup>71</sup>

### **La posguerra**

Luego de la 2ª. guerra mundial, el surgimiento del neorrealismo italiano, un “cine de atención social” acuñado por Zavattini<sup>72</sup>, puso el acento en temas sociales, en particular los problemas colectivos de la guerra y de los años inmediatos, pobreza, desocupación, vejez, y otros. Importantes realizadores de esta corriente como Luchino Visconti, Rossellini, entre otros encontraron en la producción documental un medio para concienciar y denunciar estas situaciones.

A mediados de los '50, en Londres, surge el movimiento del “Cine Libre” (Free Cinema). Karel Reisz, Lindsay Anderson y otros realizadores y

---

<sup>71</sup> Solanas Fernando y Gettino, Octavio. 1973. *Cine, Cultura y Descolonización*. Siglo XXI, Bs Aires.

<sup>72</sup> Zavattini, Césare. Reconocido como el promotor e ideólogo del movimiento. En Romaguera y Ramió, op.cit.

críticos proponían transformaciones, los realizadores debían ser observadores, aprovechando los

equipos más ligeros, que habían surgido por la necesidad de dar informes desde el frente, la propuesta apuntaba a registrar ciertos espacios y situaciones no habituales, con utilización de ciertas técnicas de yuxtaposición, sin comentarios impuestos, a fin de lograr ambigüedades y medir las reacciones de los espectadores<sup>73</sup>.

Estas experiencias de documental de observación, vá a imponerse en Francia, y en particular a través de Jean Rouch (que será desarrollado en el capítulo siguiente), que acuñara la expresión *cinéma vérité* a lo que otros llamaban "cine directo", el cine del documentalista-observador.

El nuevo enfoque distaba mucho del cine directo, aunque ambos estilos procedían de los mismos avances técnicos producidos en la sincronización del sonido<sup>74</sup>.

El documentalista del cine directo llevaba su cámara ante una situación de tensión y aguardaba a que se produjera una crisis; el *cinéma vérité* de

---

<sup>73</sup> Ver: Romaguera y Ramió (op.cit)

<sup>74</sup> Ver: Barknow (op.cit)

Rouch trataba de precipitar una crisis. El artista del cine directo aspiraba a ser invisible, el artista del cinema verité de Rouch era un participante declarado de la acción. El artista del cine directo era un circunstante que no intervenía en la acción; el artista del cinéma verité hacía la parte de un provocador de la acción

El cine directo encontraba su verdad en sucesos accesibles a la cámara. El cinéma verité respondía a una paradoja: la paradoja de que circunstancias artificiales pueden hacer salir a la superficie verdades ocultas.

Con la preocupación puesta en cómo, cada vez más, promover momentos de revelación, producen "Crónica de un verano" en 1961<sup>75</sup>, con la colaboración de Edgar Morin y fotografía de Michel Brault, un veterano de los experimentos realizados con la sincronización del sonido en Canadá<sup>76</sup>.

En las calles de París y frente a la cámara se detenía a la gente, se le presentaba un micrófono y se le preguntaba: "Díganos, es Ud. Feliz?". Pregunta curiosa, pero en la Francia de 1960 era una pregunta llena de sentido.

---

<sup>75</sup> Rouch, J y Morin, E. 1962. *Chronique d'un été*. Interspectacles, París.

<sup>76</sup> El National Film Board de Canadá, creado por Grierson en los '40, será quien desarrolle el sonido sincrónico.

La guerra de Argelia que había enfermado y dividido a la nación, que había agravado las crisis en la economía, en las relaciones raciales y en la educación, parecía por fin terminar, lo cual representaba el abandono de antiguos conceptos relacionados con la gloire. Era aquel un momento con muchas significaciones personales. Algunos parisienses hacían a un lado la pregunta, otros se detenían para considerarla y en general la mera consideración provocaba crisis emocionales y hasta lágrimas.

De manera que Rouch se estaba lanzando a una especie de antropología de la ciudad, a un estudio de "esa extraña tribu que vive en París"- A diferencia de los documentalistas-observadores, Rouch y Morín participaban en las acciones que captaba la cámara y desarrollaron procedimientos que parecían servir como "estimulantes psicoanalíticos", lo cual permitía a la gente hablar de cosas que antes había sido incapaz de discutir.

Los participantes del film eran luego invitados a ver las tomas en una sala de proyecciones y a discutir las; además las discusiones se filmaban y se convertían en partes de la película, como lo fueron las conversaciones de

Rouch y Morín sobre las deducciones a que habían llegado partiendo de la experiencia de la película.

Todo esto presentaba ciertos aspectos de psicodrama, también con ciertas connotaciones ligadas a las discusiones del estructuralismo, como se desarrollará en el capítulo siguiente.

Crónica de un verano era una película difícil de comprender y tuvo una distribución limitada. Pero sus principios fueron ampliamente discutidos en publicaciones cinematográficas e hicieron nacer incontables proyectos similares. Para algunos autores, será el primer producto de la tendencia reconocida como "nouvelle vague", que se impondrá en los '60.

Ecos de esta tendencia pueden hallarse en (Le joli mai, 1963), de Chris Marker, que era también un estudio de París, sólo que se hizo poco después de terminar la guerra de Argelia; la película reflejaba el optimismo de aquel momento. Marker era un ex-periodista que - como Rouch- había realizado su primer trabajo cinematográfico en el extranjero, pues había filmado los juegos olímpicos de Finlandia en 1952 y luego Domingo en Pekín, 1955. Carta desde Siberia, 1957. Cuba, sí!, 1961.

En su pintura de París, *Le joli mai*,<sup>77</sup> Marker no se limitaba a tratar un pequeño grupo, como hiciera Rouch, sino que enfocaba un amplio espectro social y político. Ciertas partes de la película están hechas según el tradicional estilo de la voz en off, con comentarios que son por turno ingeniosos, irónicos, líricos, estadísticos. Pero todo esto alternaba con numerosas y animadas entrevistas de conformidad con el estilo de la película. *Fué el mes de mayo importante para ud? Le ocurrió algo interesante en mayo? Qué significa el dinero para Ud.? Le parece que vivimos en una democracia?*

La aplicación de ciertos estilos ligados a desarrollos tecnológicos ó innovaciones como la utilización del plano secuencia y sonido sincrónico a fin de restituir el "tiempo real" de la escena, tal como desarrollara Rouch<sup>78</sup> en su *cinéma vérité* no alcanzan la consideración de vanguardia. Volviendo a Bürger (op.cit), y en relación a lo desarrollado asimismo en el *Capítulo I*,

"El concepto histórico de movimiento de vanguardia se distingue de tentativas neovanguardistas, como las que se dieron en Europa durante los años

---

<sup>77</sup> *Le Joli Mai*, 1963. "El bonito mes de mayo", en Barknow (op.cit)

<sup>78</sup> Rouch, Jean. 1979. *La camera et les hommes*. París, Mouton.



cincuenta y sesenta. Aunque la neovanguardia se propone los mismos objetivos que proclamaron los movimientos históricos de vanguardia, la pretensión de un reingreso del arte en la praxis vital ya no puede plantearse seriamente en la sociedad existente, una vez que han fracasado las intenciones vanguardistas. Cuando un artista de nuestros días envía un tubo de estufa a una exposición, ya no está a su alcance la intensidad de la protesta que ejercieron los ready made de Duchamp. Al contrario: mientras que el Urinoir de Duchamp pretendía hacer volar a la institución arte (con sus específicas formas de organización, como museos y exposiciones), el artista que encuentra el tubo de estufa anhela que su "obra" acceda a los museos. Pero, de este modo, la protesta vanguardista se ha convertido en su contrario".

Al mismo tiempo, la falsa superación de la dicotomía arte-vida en el fascismo con su estetización de la política, en la cultura occidental con su

ficcionalización de la realidad, y en el realismo socialista con su exigencia de un status de realidad para la ficción, problematizan la restauración del proyecto vanguardista.

En términos de Huyssen<sup>79</sup>, fenómenos históricos que incidieron en el fracaso de la vanguardia en su proyecto de reorganizar una nueva praxis vital a través del arte y la política.

---

<sup>79</sup> Huyssen, Andreas. 2002. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Adriana Hidalgo, Bs.As.

### **Capítulo III**

#### **El documental en antropología.**

Una mirada sobre la representación visual en antropología, remite al análisis del producto clásico de la antropología "visual": el film etnográfico, reconocido desde el "Cambridge Anthropological Expedition" a las "Torres Strait" de 1899 hasta nuestros días, y en menor medida a ciertas experiencias críticas, referidas en particular al movimiento "Mass observation", originado en 1937, con participación de la antropología británica y escasamente registrado, si bien se lo considera como un estudio pionero en la unidad de Estudios Culturales y Antropología.

Sin embargo, la escasa emergencia y difusión de "alternatividades" en un contexto visual hegemónico por el film etnográfico se debe, fundamentalmente a una disciplina que no expresa un orden fijo de la naturaleza, sino producto histórico que refleja hábitos y preferencias humanas (Kohler, 1982)

Desde su propia aparición, a fines del siglo 19, la antropología fue impulsada por la necesidad de conocimiento en un contexto de dominación colonial, perfeccionando, al igual que el cine (producto de la ciencia y la tecnología) la observación en terreno. En términos de Frankenberg para "cambiar el modelo imperial de enfrentamiento a la aceptación y el control social"<sup>80</sup>.

Una antropología que nace justificando el racismo y debatiendo el monogenismo de la especie humana, que sirve a la causa de la expansión colonial. Luego civilizadora, debe justificar su superioridad y teorizar una evolución social que la produce. Pero a comienzos del siglo 20, el empirismo reducido a etnografía devendrá dominante, reforzando la separación del trabajo científico de las prácticas sociales.

Lo visual ganaba primacía como una manera de organizar la sociedad por tipologías. La manipulación de categorías humanas reforzaba la diferencia de los colonizadores al mismo tiempo que su poder. Las fotografías fueron parte importante de las monografías hasta 1930, pero se vuelven progresivamente más escasas en los trabajos posteriores, si bien, según

---

<sup>80</sup> Frankenberg, Ronald. 2000. Seminario doctoral, Fac. Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Pinney (1992)<sup>81</sup>, la decadencia misma no anula la aparición temprana de la antropología visual y su vigencia.

Luego continuaron desarrollos más centrados en la metodología (filmación etnográfica y fotografía etnográfica), como lo destacan Murphy y Banks<sup>82</sup>, en parte porque esos intereses fueron tempranamente excluidos de los estudios de arte primitivo, tecnología y folklore, y también por el cambio de actitud frente a lo visual, a fines del siglo XIX, en el que la asumida coherencia y superioridad de la visión del mundo de la civilización europea fue ensombrecida por la Primera Guerra Mundial.

Mientras esta modificación cambió el rol de lo visual en antropología, no lo disminuyó inmediatamente. La visión panóptica de la humanidad fue gradualmente reemplazada por la noción de que la vida de cualquier persona podía ser expresión de sí misma a través de las imágenes, como en las primeras películas de Lumiere y en la "Cambridge Anthropological Expedition" a las "Torres Strait" de 1989. Estos filmes enfatizan el simple "mostrar" sobre el "contar".

---

<sup>81</sup> Pinney, C. The Paralell Histories of Anthropology and Photography, in Anthropology and Photography, E.Edwards ed. Yale University Press, London, 1992.

<sup>82</sup> Morphy,H/Banks, M. Introduction: Rethinking Visual Anthropology. In Rethinking Visual Anthropology, Banks y Morphy, Yale University Press, London, 1997.

Disciplina científica como multidimensional, "institución política que demarca un área del territorio académico a partir de la construcción y recorte de un sistema de ideas, distribuye privilegios y responsabilidades de experticia sobre un campo de conocimiento y estructura las pretensiones sobre los recursos" (Kohler, 1982).

Sus fuentes teóricas, difusionismo, estructural-funcionalismo y estructuralismo se expresan como representaciones de procesos sociales alejados de las condiciones reales de existencia, y el film etnográfico ha desempeñado un rol central en la difusión de estas teorías, en períodos coloniales y post-coloniales.

El análisis del film etnográfico implica reconocer la existencia de una producción contradictoria y diversa, pero aún dentro de esa diversidad es posible establecer tendencias narrativas que proveen de lecturas naturalizantes, recortadas e incompletas de la sociedad humana.

### ***Film etnográfico***

Uno de los aspectos más relevantes ha sido la denominación de "etnográfico" a todo film que refiera a una temática más que a la

aproximación disciplinaria sobre la misma. El film etnográfico forma parte de la industria cultural en la sociedad occidental y se constituye como representación científica occidental sobre el "primitivo" ú "otro".

Desde su origen como crónica de viajeros, ha acumulado un vasto archivo de material sobre pueblos indígenas en el mundo.

El archivo visual "salvava" el evento en algún sentido reificado, una visión enunciada por Margaret Mead cuando escribió que el comportamiento era capturado y preservado" por el filme "por siglos". Importaba salvar los datos y armar un gran archivo de estas culturas en desaparición.

"La Antropología, como conglomerado de disciplinas –con variedad de denominaciones y constituida en diferentes países como antropología cultural, antropología social, etnología, arqueología, lingüística, antropología física, folklore, historia social y geografía humana- ha aceptado implícita y explícitamente la responsabilidad de llevar a cabo y preservar registros de las costumbres y los seres humanos en vías de desaparición de esta tierra,

fueran estas poblaciones endogámicas, poblaciones preliterarias aisladas en una selva tropical o en la parte más recondita de un cantón suizo o en las montañas de un reino asiático. El reconocimiento de que estas formas de comportamiento humano todavía existentes, inevitablemente desaparecerán ha sido parte de nuestra entera herencia científica y humanística. Nunca hubo suficientes trabajadores para recolectar los remanentes de estos mundos y así como cada año varias especies de criaturas vivientes dejan de existir, empobreciendo nuestro repertorio biológico, también cada año algunas lenguas habladas por solo uno o dos sobrevivientes desaparecen para siempre con sus muertes. Este conocimiento aportó una dinámica que ha sostenido al trabajador de campo tomando notas en el frío, con los dedos entumecidos en climas árticos, o preparando sus propias placas de colodión bajo las difíciles condiciones de un clima torrido”<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> Mead, Margaret. 1975. “La antropología visual en una disciplina de palabras”, en *Principles of Visual Anthropology*, P.Hockings ed. The Hague, Mouton, EU. Traducción Ficha de Cátedra Susana Sel, OPFyL, UBA, 2000.



En su realización y publicaciones ha influido más la crítica cinematográfica que las teorías sociales. El marco disciplinario ha sido el de "captar la realidad" por sobre su examen. Esta perspectiva enfatiza en el estilo de observación del cineasta, en la metodología cinematográfica de la filmación y en la creatividad del realizador para interpretar la realidad del fenómeno a una audiencia, formulando soluciones metodológicas a problemas teóricos<sup>84</sup>, más que contextualizar la representación e interpretación de esas percepciones en el marco de referencia.

Así como la investigación antropológica y etnográfica no es la recolección de lo que dicen o hacen los seres humanos, el cine etnográfico no es simplemente su registro, sino la interpretación de estos, incluyendo el proceso total de filmación, en el marco de la disciplina.

Si etnográfico refiere en sentido amplio al estudio, descripción y presentación de grupos humanos, a través de una semiótica del cine etnográfico se indica un método de análisis de signos y reglas de implicación e inferencia que se ponen en juego al utilizarlos en films que intentan describir y presentar modos de vida. Desde ese punto de vista,

---

<sup>1</sup> Rollwagen, Jack. 1992. "The role of anthropological theory in ethnographic filmmaking". *Anthropological Filmmaking*. Harwood Academic Publishers. London.

todo film que revela patrones culturales sería etnográfico y quienes lo realizan, etnógrafos<sup>85</sup>

El film etnográfico, entendido como aparato e institución altamente especializada de la industria cultural, en correspondencia con el paradigma positivista, es sintetizado en el discurso de los Estudios Culturales como el legado de la mirada colonial. Reconocido como modalidad de representación expositiva (Nichols, 1997)<sup>86</sup> en tanto estructura clásica de un problema y su solución, se ha equiparado a una clausura narrativa clásica. La etnografía muestra su "autenticidad" a través de los íconos representados en los rituales, atuendos, discursos y comportamiento cotidiano del "otro".

En ese marco es posible identificar varias corrientes representacionales en la mayoría identificadas como (Martínez 1990)<sup>87</sup> representaciones mitopoéticas de grandes aventuras épicas en el caso de Nanook<sup>88</sup>, ó bien descripciones observacionales y objetivizantes de pueblos indígenas con

---

<sup>85</sup> De Brigard, Emile. 1975. "The history of ethnographic film", *Principles of Visual Anthorpolology*, Mouton, La Haya, 1ª.ed.

<sup>86</sup> Nichols, Bill. 1997. "La representación de la realidad". Paidós. Barcelona

<sup>87</sup> Martínez, W. 1990. "Critical studies and visual anthropology: aberrant versus anticipated reading of ethnographic film". *Commision for Visual Anthropology Review*. Montréal (Spring)

<sup>88</sup> En referencia al film "Nanook of the North", de Robert Flaherty, bahía de Hudson, 1922. Primera experiencia de observación participante y también diferida y compartida, llevada a cabo por un no-antropólogo.

representaciones incontaminadas y deshumanizantes, como el caso de los Yanomanos<sup>89</sup> durante los '70, y también con cierta representación mitificadora, contemplativa y estética del "primitivo" identificada como posición orientalista<sup>90</sup> como en *The Nuer*.

En todas estas formas tradicionales de film etnográfico, que comparten con otras el espacio audiovisual aún en nuestros días, es posible identificar al "otro" como una voz monologada, intermediada por la interpretación del etnocineasta.

En el caso del ingeniero canadiense Robert Flaherty, durante los '20 en la Bahía de Hudson, estableció una forma de colaboración total de los esquimales, filosófica y práctica, sin modificar esta interpretación<sup>91</sup>.

Flaherty incorporó planos y contraplanos, movimientos panorámicos y angulaciones para transmitir momentos reveladores. A diferencia de los documentalistas anteriores, dominaba la "gramática" del filme, tal como ésta se había desarrollado en las películas de ficción.

---

<sup>89</sup> Refiere a la serie "Yanomanos", de Timothy Asch y N. Chagnon, Venezuela, 1971.

<sup>90</sup> Said, Edward. 1990. "Orientalismo". Libertarias, Madrid.

<sup>91</sup> Flaherty, Robert. 1937. "La función del documental." *Cinema. Quindinale di Divulgazione Cinematográfica*. N° 22. Roma.

Dicha evolución no sólo había modificado las técnicas sino que había transformado también la sensibilidad del público. La pericia para representar un episodio desde varios ángulos y distancias, en rápida sucesión - privilegio surrealista que no podía compararse con ninguna otra experiencia humana- había llegado a ser una parte tan esencial del fenómeno cinematográfico que inconcientemente se la aceptaba como "algo natural".

Flaherty había asimilado estos mecanismos de la película de ficción, sólo que los aplicaba a un material no inventado por un escritor o un director, ni representado por actores. De esta manera, el drama, con su posibilidad de producir impacto emocional, se ligaba con algo real, las personas mismas<sup>92</sup>.

Algunos momentos de la película revelaban estilos documentales anteriores. Ocasionalmente los personajes echaban una mirada a la cámara como si estuvieran mirando al autor de la película. Nanook<sup>93</sup>, sonriendo ante un gramófono o probando con sus dientes el disco de un gramófono, mira hacia la cámara como si pidiera aprobación;

---

<sup>92</sup> Flaherty, Robert, op.cit.

<sup>93</sup> Nanook of the North (1922) es el film protagonizado por los esquimales Netsilik, entre los que destaca Nanook como personaje principal.

su hijo, tomando aceite de castor, envía una sonrisa a la cámara. Estas escenas parecen propias de las películas de viajes, con sus personajes que posan ante la cámara para demostrar sus cualidades positivas. Pronto esa clase de tomas desaparecerá del lenguaje documental de Flaherty.

Estos films no explican cómo las culturas tradicionales son desmembradas, las formas tradicionales de subsistencia reemplazadas por la explotación capitalista y el trabajo forzado. Tampoco el contacto con los explotadores blancos o no. Desde el punto de vista de las audiencias, dado que el espectador en general no dispone de los fundamentos teóricos de las ciencias sociales ni de un conocimiento previo de las sociedades representadas, y ya que los hechos no hablan de ellos mismos, estos documentales etnográficos son, en general, simulacros de conocimiento.

### ***Postcolonialismo***

La alteridad construída a partir de la distancia temporal y espacial con la sociedad del investigador, se acorta en los procesos post-coloniales

desde el fin de la Segunda Guerra Mundial, donde investigadores e investigados, ya menos aislados y definidos (Geertz) y aún por encima de sus diferencias étnicas, religiosas, de clase, son resultado de los mismos procesos históricos en lo económico, político y cultural, compartiendo la misma sociedad estatal-nacional.

En este proceso, los avances técnicos de los años '50, determinados por la necesidad económica de conservar un mercado en el que ya compite la televisión, (panavisión, cinerama, sonido estéreo y sincrónico), determinan las formas de representación documental, que incluyen sonido directo y equipamiento más liviano. La modalidad de observación, también considerado como cine directo, tiene como objeto observar y registrar los sucesos que se desarrollan frente a cámara (Barknow, op.cit.)

El sonido directo permitió reafirmar una "temporalidad auténtica"<sup>94</sup> del film, en lugar de construir un marco temporal o ritmo a partir del proceso de montaje. Proceso que, en su variante más extrema, descarta comentarios en off, música ajena a la escena, intertítulos, reconstrucciones y entrevistas.

---

<sup>94</sup> Ruby, Jay. 1971. "Toward an Anthropological Cinema". *Film Comment*, N.York.

El documentalista de cine directo lleva la cámara a una situación tensa y espera la crisis, aspira a la invisibilidad, como un observador distanciado. El campo definido como antropología visual<sup>95</sup> se vá constituyendo a partir de la modalidad de representación asociada al cine observacional, con estilos de filmación asentados en planos-secuencias en intentos de reproducción de los tiempos "reales" de la acción y sonido directo.

En general estas producciones etnográficas son identificadas con el paradigma estructural, lo cual también ha limitado la explicación de los fenómenos socio-históricos.

Este cine asume condiciones particulares en el caso de la realización intervencionista de Rouch en su cinéma vérité, o antropología compartida, como forma de diálogo o participación de los objetos-sujetos de estudio<sup>96</sup>. El documentalista de cinéma vérité intenta precipitar la crisis. Es un participante abierto, en ocasiones un provocador de la acción.

Jean Rouch, ingeniero parisino, había pertenecido a la unidad de construcción de caminos durante la 2da. Guerra Mundial en la colonia

---

<sup>95</sup> Se instituye como tal a instancias de M.Mead, en ICAES, Chicago, 1973

<sup>96</sup> Rouch, Jean. 1979. "La camera et les hommes", Mouton, Paris.

francesa de Nigeria, donde su interés cambió rápidamente al pasar de la construcción de caminos a la observación de la vida en Africa.

Después de la guerra se convirtió en uno de los principales cronistas cinematográficos<sup>97</sup>, pero Rouch gradualmente constituyó una influencia innovadora. Con su base en el Musée de l'Homme de Paris dió un gran impulso en Europa a la filmación antropológica.

Rouch, hombre liberal y amigo de los africanos negros, se sentía turbado porque muchos de ellos estaban disgustados con sus primeros films. Al principio, Rouch se había concentrado en la filmación de prácticas religiosas como *Les maîtres fous*, 1955, en la cual aborígenes poseídos, con las bocas llenas de espuma, dan muerte a un perro y lo devoran. A sus críticos africanos les parecían ejemplificar una postura colonialista, en virtud de la cual los hombres blancos alimentaban suposiciones de superioridad. Esos críticos preguntaban si los realizadores no encontraban en otras partes prácticas horripilantes semejantes, en Europa y en América, por ejemplo. En cuanto a las

---

<sup>97</sup> Sus primeros films, eran informes tradicionales con narración, como *la Caza del hipopótamo* (1946), *Cementerio en el acantilado* (1951), *Los hombres que hacen la lluvia* (1951). Ver: Barknow, op.cit.



eruditas explicaciones, puntillosamente recabadas y dadas por una voz en off, ¿confiaba realmente Rouch en su significación?

Molesto por esas críticas, Rouch comenzó a intentar nuevos enfoques. Mientras trabajaba en una película de ficción que debía llevar el título de Jaguar, mostró las tomas a un africano negro y al mismo tiempo registró sus improvisados comentarios<sup>98</sup>.

El ingenio de dichos comentarios lo deleitaron de tal manera que Rouch utilizó el material en la banda sonora y repitió el experimento en *Moi, un noir* (1958), un documental sobre obreros desarraigados, indigentes, sin empleo fijo de la localidad de Abidjan, sobre la Costa de Marfil.

Esta vez Rouch fué más lejos: hizo que sus principales personajes no sólo lo introdujeran en sus vidas cotidianas, sino que representaran sus fantasías ante la cámara. En Abidjan, los lugares donde se hacían negocios tenían nombres como Hollywood, Chicago, Pigalle; los obreros se llamaban unos a otros Edward G. Robinson, Eddie Constantine, Dorothy Lamour, Tarzán.

---

<sup>98</sup> Ver: Barknow, Eric, op.cit.

Rouch se dió cuenta de que esos hombres sobrevivían a la cercana catástrofe de sus vidas en parte por obra de su singular fantasía. Y consiguió registrar todo esto en varias escenas. El resultado de su empeño fué una extraña película en la que uno rara vez advierte la presencia de un director; los personajes aparecen como "ellos mismos".

Sin embargo, Jean Rouch<sup>99</sup> filmó cada año un episodio de ritual Sigui, pensando que tal vez sería la última manifestación, pero no hizo films sobre las razones de su desaparición. Asen Balicki<sup>100</sup> reconstruyó el pasado Inuit y no mostró que después de la filmación sus actores iban a sus nuevas casas prefabricadas para esperar el cheque de la ayuda social. John Marshall<sup>101</sup> no explicó que los Bosquimanos eran explotados como mano de obra agrícola en la periferia de su territorio.

Se privilegiaba mostrar un buen ritual, colorido, rítmico, a explicar, por ejemplo, la agonía de esos niños que consumían leche en polvo diluída

---

<sup>99</sup> Refiere a films de Jean Rouch sobre prácticas religiosas en Nigeria. A raíz de "Les maîtres fous", en 1955, en los que mostraba un ritual con aborígenes poseídos fue criticado como colonialista, por el uso que de ese film haría el poder "blanco", y se aconsejaba filmar en Occidente prácticas similares.

<sup>100</sup> Asen Balicki y la serie épica "Los esquimales Netsilik", comenzada en 1963 en asociación con varios realizadores como Robert Young y auspicios de los Servicios Educativos de Newton, Mass.

<sup>101</sup> "The hunters", 1958, uno de los films de John Marshall, describe una cacería de jirafas en el desierto del Kalahari. También "Pájaros muertos" de Robert Gardner, 1963, describía, en esta línea, una guerra ritual de tribus de Nueva Guinea, y contaba con los auspicios de la Universidad de Harvard.

en agua contaminada, en particular si la explicación estaba en el contexto de la presencia imperialista en los países de la periferia.

En el análisis, producción y reproducción de la cultura material, el campo de la antropología visual fue construyendo su status en lucha por el reconocimiento académico en reflexiones individuales defensoras de la aplicación de la tecnología (M.Mead, op.cit.) antropología compartida (J.Rouch, op.cit.) observacional (T.Asch<sup>102</sup> y D.Mc.Dougall, op.cit), reflexiva (J.Ruby, op.cit. y K.Kuenhast<sup>103</sup>)

Un lugar menor han tenido ciertas teorías críticas como en el caso de Rollwagen (op.cit) reclamando el tratamiento teórico y crítico, ó Martínez (op.cit.) reconociendo el rol de agente del antropólogo y la función de la ideología en la construcción de significados, y también de P.Biella<sup>104ii</sup>, en su búsqueda de teorías y estilos de filmación críticos.

Para analizar las propiedades de los sistemas visuales, determinar sus propiedades y las condiciones de su interpretación, es necesario

---

<sup>102</sup> Asch, T. y Asch, P. 1974. "Film in ethnographic research". *Principles of visual anthropology*, Chicago, 1º ed.

<sup>103</sup> Kuenhast, Kathleen. 1990. "Gender representation in visual ethnographies: an interpretativist perspective", *CVA Review*, Montréal

<sup>104</sup> Biella, Peter. 1988. "Against reductionism and idealism autoreflexive: the Iparakuyo Massai projet" Temple University Press.

relacionar los sistemas particulares con las complejidades de los procesos sociales y políticos de los cuales son parte. De ahí que la reflexividad se convierte en un componente medular del método antropológico.

### ***Problemas epistemológicas***

Desde el punto de vista epistemológico, la tendencia presente en la mayoría de los escritos sobre teoría de la producción etnográfica fílmica y fotográfica proviene de la perspectiva filosófica identificada como materialismo reductivo (reduccionismo). La más extensa crítica formulada al reduccionismo está basada en la autorreflexividad (idealismo).

En el caso del materialismo reductivo, su limitación se halla en la imposibilidad de teorizar o explicar el cambio y la transformación del hombre de sí mismo y del mundo. Para este materialismo, la ciencia meramente refleja lo que es, ésta no puede crear algo nuevo. La teoría reductiva teoriza inadecuadamente sobre cómo el cineasta etnográfico afecta y es afectado por el mundo en su práctica de la ciencia.

Heider<sup>105</sup> plantea, en esta línea, una forma extrema de materialismo reductivo, "fiscalismo", en que se iguala verdad y conocimiento de realidad solamente con la percepción "natural" del hombre. Sugiere que el cineasta maximice los "atributos de etnograficidad" como técnicas de registro de la "verdad" etnográfica en film. Estos atributos, permitirían al film reproducir la percepción humana con pequeñas "distorsiones" a fin de reproducir la verdad. En esta propuesta, el estilo fílmico maximiza las continuidades espacio-temporales originales de la situación etnográfica filmada, y esos planos-secuencias, largas tomas, sonido sincrónico y cuerpos y actos enteros filmados son la "verdad etnográfica".

La metáfora estilística del film observacional es expresada también en el empleo de imágenes panorámicas, a fin de mostrar más "realidad" u holismo que cualquier otro tipo de visión. La teoría, entonces, se limitaría a seleccionar cuáles de estas "verdades" filmar, formulando así una epistemología hostil a cualquier teoría. Sabemos que todos los formatos, independientemente de su amplitud, limitan la visión, por ello no es posible juzgar una producción fílmica a través de la amplitud angular de los lentes utilizados.

---

<sup>105</sup> Heider, Karl G. 1976. "Toward a definition: the nature of the category ethnographic film", *Truth and ethnographic film*. University of Texas Press.

En Sorenson<sup>106</sup>, el material etnográfico filmado también reproduce la percepción, pero como el film es “percepción natural”, esta visión caótica no tiene sentido sin análisis científico subsecuente. Por eso recomienda que los investigadores realicen muestras programadas en las cuales el tópico de interés etnográfico se filma en el mismo estilo de Heider, maximizando los atributos de “etnograficidad”.

De ese modo, en Sorenson, como en Heider, la infinidad de todos los datos posibles es reducida a una pequeña colección de percepciones espacio-temporales continuas emitidas desde la pantalla del cine, a las que el autor denomina “muestras culturales”.

La tendencia identificada como autorreflexividad surge como crítica al materialismo reductivista en teoría del film etnográfico. Su principal teórico, Ruby<sup>107</sup> rechaza la posición positivista de que el significado reside en el mundo, formulando que el significado es una producción de la conciencia humana en relación al mundo.

---

<sup>106</sup> Sorenson, E. 1967. “A research film program in the study of changing Man”. *Current Anthropology*, N°8

<sup>107</sup> Ruby, Jay. 1980. “Exposing yourself: reflexivity, anthropology and film”. *Rev.Semiótica*, n° 30.

Rechazando el positivismo, Ruby<sup>108</sup> rechaza la idea de que el ser humano debería hacer un gran esfuerzo para descubrir la realidad objetiva, "...estamos comenzando a asumir que los seres humanos construyen e imponen el significado en el mundo. Creamos orden. No lo descubrimos". Desde una teoría de la praxis, Biella (op.cit.) contradice este argumento idealista basado en la unificación epistemológica de "significado" y "orden", ya que "significado" podría no existir independientemente del hombre, sin embargo "orden" sí.

Ruby sostiene que el significado es producido por la aplicación activa de una "estrategia interpretativa" que permite al espectador inferir lo que el cineasta ha implicado. "Ser reflexivo es virtualmente sinónimo de ser científico" (1980, op.cit). El uso de una serie de técnicas de filmación que denomina "reflexivas" otorgarían conocimiento sobre la metodología y producción de un film y así estimular inferencias científicas por parte de la audiencia, .. "un trabajo sobre etnografía fílmica debe incluir una

justificación científica para la multitud de decisiones que uno hace en el proceso de producir un film. El encuadre y la longitud de cada toma, la selección del tema en cuestión, las decisiones tecnológicas (stock de

---

<sup>108</sup> Ruby, Jay. 1977. "The image mirrored: reflexivity and the documentary film", *Journal of Univ.Film Assoc*

películas, lentes, etc), tipo de registro de sonido en campo, uso de sonido en estudio, decisiones de edición, etc..." (1977, op.cit)

Al argumentar que un film reflexivo es virtualmente sinónimo de científico, Ruby confunde dos prácticas científicas distintas, por un lado el proceso histórico que una comunidad de científicos refleja en un trabajo, probando suposiciones, conclusiones y juicios, y por otro, la actuación de un antropólogo en la producción de comentarios científicos sobre su etnografía ó film.

Así, las ideologías del idealismo ignoran el desarrollo histórico de la ciencia, otorgando credibilidad de la práctica científica colectiva a un individuo en particular.

Los argumentos del materialismo reductivista y del idealismo, favoritos del poder durante dos siglos, re-emergen en adaptación a los últimos medios tecnológicos para el descubrimiento y difusión de ideas científico-sociales, que son comunicadas a través de los medios audiovisuales.

Para Sol Worth (op.cit), no es suficiente asociar las metas entre la disciplina antropológica y el film etnográfico sin considerar el contexto y la



forma en que los mismos se utilizan. Al analizar el film ó su código es preciso contextualizar la propia investigación etnográfica, y fundamentalmente en el sistema ó subsistema que lo produce y utiliza.

### **Teoría crítica.**

La realización de films con énfasis sólo en aspectos técnicos y artísticos no es relevante para la antropología. Es pertinente analizar un film en relación a un problema antropológico específico.

El trabajo antropológico implica una ruptura con las definiciones de los fenómenos socialmente admitidas. Comprender la forma cómo un problema social es constituido y el conjunto de las representaciones dominantes en la organización de las prácticas legítimas asociadas a las definiciones permite determinar cómo se definen comportamientos en términos de normativas y los recortes producidos en la sociedad a partir de ellos <sup>109</sup>.

---

<sup>109</sup> Sel, Susana. 2001. "Teoría crítica en antropología visual". *Revista Chilena de Antropología visual*.

De ahí que el "etnocine" para fines analíticos no resulta suficiente si no se incorpora el análisis de las formas de manipulación del film en formas alternativas de análisis desarrollando un cuerpo teórico sobre la teoría existente.

Desde este enfoque, el alcance del cine se vincula con cuestiones de interés más amplio, surgido de la convergencia entre el análisis del film y su difusión. En los procesos comunicativos, interviene decisivamente, además del análisis de la producción y del producto mismo, el proceso de decodificación o interpretación de los signos, en el que la audiencia está activamente comprometida.

En este sentido se inscriben los análisis de recepción, en tanto decodificación de mensajes, los que serán leídos asimismo en función de estructuras sociales<sup>110</sup> Los mensajes recibidos contienen más de una lectura y comprenderlos es parte de una práctica reflexiva compleja, que incluye no sólo una "inscripción" de lectura preferencial sino también la

---

<sup>110</sup> Para Hall , el proceso de intermediación de significados culmina con el espectador, quien decodificará según condiciones sociohistóricas determinadas, generando una identificación que irá desde posiciones decodificadoras hipotéticas o lecturas "preferentes" hegemónica, negociada u oposicional. Hall Stuart, 1997. "Representation. Cultural Representations and Signifying Practices". Sage Pub. London

capacidad potencial de comunicar un sentido diferente, lo que convierte al mensaje en una "polisemia estructurada" en términos de Voloshinov<sup>111</sup>.

Del mismo modo en que los films se definen en relación al contexto, las formas utilizadas y la interacción con sus receptores, en la decodificación intervienen códigos externos al mensaje que varían según los contextos histórico-sociales.

Las estrategias reflexivas eliminan las incrustaciones de la costumbre. La reflexividad política (Nichols, op.cit) elimina las concepciones ideológicas alojadas que apoyan un orden social determinado, en particular aquellas prácticas experimentadas en la vida cotidiana que giran en torno a la significación y lo discursivo.

Si la credulidad y el escepticismo marcan la oscilación habitual del espectador en relación con las afirmaciones de un texto, ya sea de ficción o documental, la forma equivalente de compromiso crítico requiere recelo y revelación, atención al funcionamiento de la ideología, sea cual fuese la modalidad de representación utilizada y atención a la dimensión utópica que significa lo que podría o debería ser (Jameson)<sup>112</sup>.

---

<sup>111</sup> Voloshinov, V. 1973. "Marxism and the philosophy of language". Nueva York Academic Press

<sup>112</sup> Jameson, Fredric. 1989. "Documentos de cultura, documentos de barbarie". Madrid, Visor.

Reflexividad y concientización coinciden porque a través de la conciencia de la forma y la estructura y de sus efectos determinantes se pueden crear nuevas formas y estructuras, no sólo en teoría ó estéticamente, sino en la práctica, socialmente. Como concepto político, la reflexividad se basa en la materialidad de la representación que dirige, ó devuelve, al espectador más allá del texto, hacia las prácticas materiales de poder.

Prácticas materiales que expresan en la actualidad una "privatización " del poder, mas allá del estado (en términos de Glendhill, 1999), estimulando la violencia política, como consecuencia directa del paso a una economía de mercado neoliberal y de la reducción de la capacidad del estado para proporcionar servicios públicos. Wolf, 1999 (p.175)

Prácticas expresadas como determinaciones y elecciones, que se recupera en el texto de Nader<sup>113</sup>, describiendo el impacto que tuvo la "Guerra Fría" sobre la antropología americana.

No sólo los relatos de las audiencias de la Cámara sobre Actividades Antiestadounidenses, el juramento de lealtad de la Universidad de

---

<sup>113</sup> Nader, Laura. 1997. The Cold War and the University. The New Press, N.York

California, los HRAF (Archivos del Área de Relaciones Humanas), la OSS (Oficina de Servicios Estratégicos) que se convirtiera luego en la CIA.

También dá cuenta de la autocensura y el miedo en las universidades, la resistencia a la guerra de Vietnam, la contrainsurgencia y el Proyecto Camelot, más los antropólogos y a quienes ellos estudian, desde los aborígenes estadounidenses, guatemaltecos, esquimales, habitantes de las Islas del Pacífico y la tribu yanomani de Venezuela.

Traducido como eliminación de temas de investigación, cursos de área que no se cubrieron, especialistas de área que no se contrataron, una red de relaciones institucionales relativamente invisible para los excluidos y la expansión numérica de los antropólogos. Se proscribió el discurso crítico "de izquierda", inventando un discurso engañoso, la valoración del orden, la amenaza de la democracia en acción.

Pero así como los momentos políticos influyen decisivamente en temáticas espaciales y temporales, la revolución rusa y el movimiento socialista de la europa entre-guerras, prefiguraron también ciertas tendencias en la disciplina.

En este marco, interesa recuperar el polémico movimiento de los "Mass Observation", en un proyecto que incluyó antropología y documental, contando con el asesoramiento de Bronislaw Malinowsky, y que será desarrollado en el Capítulo VI.

La producción mediática indígena presenta un caso más complejo, ésta es percibida por los antropólogos desde dos marcos de referencia diferentes: primero, como una forma cultural que evoluciona como muchas otras (p. ej. la pintura acrílica de los aborígenes australianos)<sup>114</sup> y segundo, pero más importante, como una expresión autoconsciente de identidad cultural y política, dirigida en parte a confrontar las representaciones de los otros.

Para los pueblos indígenas, los medios visuales pueden servir como un instrumento de acción política (como entre los Kayapo)<sup>115</sup>, reintegración y reestructuración cultural (como entre los Inuit), o como una corrección a la estereotipación, mala representación y denigración (como entre muchos grupos nativos norteamericanos). Para Mattelart, (1988)<sup>116</sup> "Toda película

---

<sup>114</sup> Mc Dougall, David. Op.cit

<sup>115</sup> Turner, T: Representando, resistiendo, repensando. Transformaciones históricas de la cultura kayapo y conciencia antropológica, Colonial Situations. History of Anthropology vol.7.1991

<sup>116</sup> Mattelart, Armand y Michele. Pensar sobre los medios. Ed. DEI, Costa Rica, 1988

funciona como archivo potencial, y, desde una perspectiva de lucha, podemos apoderarnos de esta idea, pasar a una fase más avanzada, cuando la gente organiza su película como el cuerpo del delito y cuando el pueblo pide constituir sus propios archivos".

El modelo de antropología visual al que la producción indígena se opone implícitamente es el film etnográfico canónico, enmarcado por términos interculturales- un filme realizado desde un grupo cultural, (generalmente Euro-Americano) intentando describir a otro (generalmente "Tercer o Cuarto Mundo").

Esta definición se aplica crecientemente a filmes etnográficos realizados dentro de sociedades occidentales, generalmente a una clase o subcultura diferente a la de los realizadores.

Sin embargo Ginsburg<sup>117</sup> argumentó que mucha de la producción mediática indígena tiene un amplio propósito educativo, tanto dentro como fuera de su comunidad. Como un resultado de esto hay un intercambio de lazos culturales entre los protagonistas y los potenciales espectadores, como también un proyecto de mediar en "las rupturas del tiempo y de la

---

<sup>117</sup> Guinsburg, Faye. 1991. Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village?, in Cultural Anthropology, University of New York

historia" en la comunidades mismas. Esto provee de ciertas bases comunes entre la producción mediática indígena y el filme etnográfico.

Por lo tanto las producciones mediáticas indígenas están ingresando en los medios masivos de comunicación y viceversa. Esta expansión tiene implicaciones tanto para lo representado como en su modo de afectar la representación. Efecto paradójico que al desplazar el punto de vista tradicional del filme etnográfico, logra finalmente reforzarlo .

Para Mc. Dougall (1997)<sup>118</sup> si los antropólogos descubren un nuevo sujeto - tanto en las formas establecidas de la cultura visual, como en las formas cambiantes de los usos de los medios visuales- se podría redefinir el terreno de la antropología.

Si los grupos indígenas cobran un mayor control sobre los medios visuales, probablemente modifiquen las representaciones antropológicas tradicionales sobre ellos mismos. Pero en ninguno de estos casos aporta la antropología visual un cambio epistemológico fundamental a lo que se ha llamado "el proyecto antropológico".

---

<sup>118</sup> Mc.Dougall, David. *The Visual in Anthropology*. En *Rethinking Visual Anthropology*, Banks y Morphy, Yale University Press, London, 1997.



Simplemente vuelven a la antropología más sensible a las políticas y responsabilidades de la representación visual. El cambio más sustantivo al pensamiento antropológico no proviene simplemente de ampliar su esfera de acción sino de entrar en sistemas de comunicación diferentes de la "antropología de las palabras".<sup>119</sup>

Las formas de comunicar de la antropología visual se han limitado a usos ilustrativos del film o la fotografía, o aplicación de modelos de periodismo televisivo a temas antropológicos. Es necesario redefinir nuevas modos de comunicación.

Aquí revive la histórica versión acerca de qué hacer con lo visual. Los pocos pasos que se han dado en esta dirección tienen una fuerte tendencia al aislamiento y al ideologismo, como suele ser el caso en una disciplina que se está desarrollando.

Como señala Stoller (1992)<sup>120</sup>, "Jean Rouch es conocido por sus innovaciones técnicas en los filmes, pero no por las contribuciones que sus filmes han hecho a las teorías de la representación etnográfica". Para otros los filmes de Rouch son aceptables solamente porque su contenido

---

<sup>119</sup> Mc.Dougall, David. Op.cit.

<sup>120</sup> Stoller, Paul. *The Cinematic Griot*. University of Chicago Press, Chicago. 1992.

etnográfico existe más allá del diferente tipo de comprensión antropológica cinematográfica que hace posible.

### Perspectivas

Para la antropología académica, lo visual aparece frecuentemente no comunicativo y aún de cierta forma insaciable. Nunca dice nada, pero siempre hay algo más que pueda decirse acerca de él. Aún así, las actividades en antropología visual se están incrementando nuevamente, estudiando, por un lado, las formas culturales visibles, y por el otro usando medios visuales para describir y analizar la cultura.

En palabras de Sol Worth (1981)<sup>121</sup> esta es la diferencia entre usar un medio y estudiar como se usa ese medio. Ambas se superpondrán por momentos: el estudio de los sistemas visibles demanda comunicación visual, pero la primer forma es esencialmente una extensión de las incumbencias de la antropología tradicional en nuevas áreas de interés. La segunda propone un corte mucho más radical con los modos de discurso antropológico.

---

<sup>121</sup> Worth, Sol. *Studying Visual Communication*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press. 1981

Como una antropología de las conformaciones culturales visibles, la antropología visual está ampliando su campo de acción por dos vías.

Se expande para incorporar la producción mediática indígena (indigenous media production) como una vía paralela de producción cultural; y entre los antropólogos académicos se comienza a prestar atención a un espectro de manifestaciones culturales que solo habían recibido una atención retaceada, abreviando cualquiera de los sistemas humanos de expresión de la sociedad humana que comuniquen significados parcialmente o primordialmente por medios visuales.

Recientes desarrollos en la especialidad, en particular Faye Guinsburg desde la Universidad de Nueva York, incorporan el análisis de los medios de comunicación, dado el carácter predominante que los mismos tienen en nuestra sociedad, creando un área de Antropología y Medios. En esta línea se inscribe también este proyecto.

Otro de los aportes proviene de la escuela inglesa de los Estudios Culturales, con desarrollos, desde la década del '50, de una visión crítica de los medios en la sociedad. Stuart Hall y Raymond Williams, entre

otros, han aportado desde el marxismo una visión dialéctica de los procesos sociales.

Ciertos desarrollos incorporan también análisis etnográficos, en particular sobre estudios de audiencias televisivas, como en Morley<sup>122</sup>. También en esta escuela se han expresado tendencias dominantes en el pensamiento posmoderno aún "de izquierda", acentuando el análisis de aquellas identidades "particulares" a costa del casi total abandono de la categoría "lucha de clases" en el proceso histórico y sociocultural. Dicha eliminación constituye, para Gruner<sup>123</sup> un empobrecimiento y una simplificación y no, como se pretende, un enriquecimiento y una complejización- del pensamiento teórico-crítico

Parece claro que la antropología visual necesita reestablecerse dentro de un marco teórico que reafirme objetivos antropológicos. Un uso más completo de las propiedades de los medios visuales ocasionará significativas ampliaciones de lo que los antropólogos definen como sus modos de conocer, que como decir que las categorías del conocimiento antropológico deben ser seriamente repensadas, tanto en relación con la

---

<sup>122</sup> Morley, David. *Televisión, audiencias y estudios culturales*, Cátedra, Barcelona, 1996.

<sup>123</sup> Gruner, Eduardo. Prólogo, en Gruner (comp). *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el Multiculturalismo*, Paidós, 1998

ciencia como con los sistemas representacionales del filme, del video y de la fotografía.

Esto sin embargo es muy probable que introduzca cambios en lo que ha sido considerado antropológico al igual que en cómo se utiliza el filme (o la fotografía, o el video).

Pero antes que rechazar completamente las formas documentales y ficcionales existentes, la antropología visual está más cerca de adaptarlos o de utilizarlos en nuevas combinaciones.

Las formas existentes proveen de una base común de experiencia cultural y puntos de referencia entre realizador y expectador, de la misma manera que la antropología escrita depende de las convenciones de la escritura para discursos y científica, que se desarrollaron durante varios siglos antes de que la antropología apareciera como una disciplina.

Aquí es necesario insistir en que la antropología visual no trata de lo visual per se, sino acerca de un rango de relaciones culturalmente entrelazadas enredadas y codificadas con lo visual.

De la misma manera que la antropología puede leer parte de esto en lo visual, así también puede usar lo visual para construir trabajos que den un sentido más amplio sobre como la cultura permea y modela la experiencia social.

Estos trabajos pueden poner en juego maneras familiares de involucrarse con los medios visuales, tales como estrategias realistas de identificación y descripción narrativas, o menos familiares como la yuxtaposición y el montaje que apelan al espectador en varios niveles.

Esto puede generar mayores demandas en procesos hermenéuticos que los que las audiencias antropológicas están acostumbradas a ejercitar, y maneras de realizar representaciones culturales que ya no sean simplemente declarativas.

Si por un momento consideramos solamente el mundo de los símbolos visuales, se pueden intentar construir conjuntos de relaciones desde el momento que estos complejos culturales deben ser comprendidos como totalidades antes que como conjuntos de piezas.

Si consideramos a lo visual como ofreciendo caminos a los otros sentidos y más en general a la experiencia social, entonces lo que se requerirá del espectador frecuentemente combinará respuestas psicológicas o kinestésicas con otras interpretativas. Por ejemplo, un trabajo que nos invita a entrar en una narración visual como un participante, también nos exige ubicar esa experiencia dentro del contexto de cómo fue creada para nosotros, y qué indicios hay del compromiso del propio antropólogo visual con la situación en ese momento. El antropólogo tal vez nunca esté en condiciones de expresar esto claramente fuera de la matriz del trabajo.

Para el antropólogo que conoce el contexto cultural, la imagen visual expresa volúmenes pero ese poder también era fuente de peligro. Una fotografía sin epígrafe estaba repleta de un potencial sin dirección. A diferencia de las descripciones escritas, que siempre proveían algún tipo de contexto, una fotografía podía ser provista de cualquier tipo de significado por el observador –desde discursos científicos rivales hasta discursos populares no muy bienvenidos como el racismo. Todo ello escapaba muy fácilmente al control profesional. Temores similares pueden oírse hoy en día de antropólogos que consideran ciertos filmes como peligrosos para el público o los protagonistas por lo que omiten mostrarlos o comentarlos.

La misma amenaza de interpretación indisciplinada puede haber sido responsable para los filmes etnográficos de la misma época desarrollándose primariamente como lecturas ilustradas, en las que un texto proveía un marco teórico para las imágenes. Si los antropólogos se sentían suficientemente seguros para contextualizar el contenido de sus películas de alguna otra manera, podrían haberlo hecho así, pero esto era muchas veces considerado sospechosamente como "arte".

Muchos antropólogos aún se sienten atrapados entre la posibilidad de avances conceptuales de la antropología visual y los paradigmas más conservadores de la tradición científica positivista.

Existe un interés continuo en estudiar recursos de archivo prácticamente intactos como el corpus Bateson-Mead y en utilizar medios visuales para educación. Ambos objetivos son reforzados por la interconexión mundial y por las posibilidades de la multimedia. Lo que queda sin resolver es cómo lo visual puede lograr un rol más activo en antropología como un medio de indagación y discurso.



Las implicaciones antropológicas y epistemológicas de una modificación como esa, son sustanciales. A cambio la antropología visual ofrece la posibilidad de nuevos caminos hacia el conocimiento antropológico como en entender la transmisión de cultura y en las recientemente identificadas áreas de construcción cultural. La antropología visual no puede ser ni una copia de la antropología escrita ni un sustituto para ella. Por esta misma razón, debe desarrollar objetivos y metodologías alternativas que beneficiarán a la antropología como un todo.

Los antropólogos visuales mismos han sido notoriamente renuentes a explicar el valor antropológico de sus trabajos, en parte por que no sienten la necesidad de explicarlos pero también porque resultan muy difíciles de justificar en los términos antropológicos usuales. Los filmes de Rouch fallaban como demostraciones del método científico, y si teorizaban acerca de sus sujetos, estas teorías no pueden reducirse a un resumen verbal.

Por otro lado, algunos antropólogos conciben la antropología visual en términos tan altamente ideales y prescriptivos como para considerarlo fuera de la realidad. El trabajo existente, o es colocado en la caja de los "cachivaches de la ciencia naive" (archivos sin teorizar) según

Mc.Dougall (op.cit) o en el de los aficionados naive (impresiones sin teorizar). Otros trabajos visuales que pueden ser considerados como antropología , son considerados como sólo parecidos

## Capítulo IV

### Ferrocarriles y cine en el proyecto nacional. Masificación y nacionalidad

Desde sus primeras imágenes el cine remite al ferrocarril. Así la "Llegada del tren a la Ciotât" de los hermanos Lumière, 1895, resumen esta doble concreción de la modernidad, que vá a constituir el cine y el ferrocarril.

El primer ferrocarril argentino nace en 1854, como Ferrocarril del Oeste, producto de una concesión otorgada por el gobierno de la Provincia de Buenos Aires a un grupo de comerciantes porteños para construir una línea que uniera la ciudad de Buenos Aires con la zona oeste de la provincia, la cual se inaugura en 1857, con 10 Km. de extensión (Ortiz)<sup>124</sup>

Desde entonces, hasta 1948, en que el gobierno de Perón (1945-1955) los nacionaliza, se suceden una serie de políticas, en las cuales el Estado favorece a través de enormes beneficios y garantías la formación de empresas privadas, y, principalmente la radicación del capital extranjero (inglés), para invertir en la construcción del ferrocarril.

---

<sup>124</sup> Scalabrini Ortiz, Raúl. 1983. *Historia de los ferrocarriles argentinos*. Ed.Plus Ultra. Bs.As.

Relevar la importancia del cine y del documental en la etapa populista , entre los '40 y los '50, resulta determinante, ya que sostenemos que el cine plasma en imágenes no sólo un modelo de relato sino también una idea de sujeto<sup>125</sup>. Cine que durante el período analizado en el caso, se conforma como un gran aparato hegemónico controlado por el Estado.

El proceso de constitución de la "nacionalidad" en el país no fue uniforme en las décadas del 30 al 50, pero contó con un elemento estructurante en los medios de comunicación, en particular el cineque, según Morín<sup>126</sup> fue hasta 1950 el medio que vertebra la cultura de masas.

El cine en algunos países y la radio en casi todos proporcionaron a pobladores de diferentes regiones y provincias una primera vivencia cotidiana de la Nación. La radio permitió vivenciar una unidad nacional invisible, una identidad «cultural» compartida simultáneamente por todos (Barbero)<sup>127</sup>. Otra dimensión clave de la masificación en la primera etapa fue entonces la de transmutar la idea política de nación en vivencia, en sentimiento y cotidianeidad.

---

<sup>125</sup> Burch, Noel. Op.cit.

<sup>126</sup> Morin, Edgar. 1972. *El cine o el hombre imaginario*. Seix Barral, Barcelona.

<sup>127</sup> Barbero, Jesús M. 1993. *De los medios a las mediaciones*. Gilli, México.

La eficacia de las políticas estatales en el país durante este proceso se debió a la resignificación de las demandas básicas y modos de expresión de las masas, que se vieron reconocidas en ellas. En esta nueva cultura de masas, básicamente urbana, se combinaba lo económico y el ascenso social con el sentimiento y la pasión.

La interpelación a «lo popular» contuvo en el populismo reivindicaciones salariales y derechos de organización, que, proyectados, fundaron el discurso sobre la constitución del trabajador en ciudadano de una sociedad nacional.

De ahí, a pesar de su ambigüedad, la eficacia de la apelación a las tradiciones populares y a la construcción de una cultura nacional, y también el rol peculiar de los medios masivos que, como el cine, construyen su discurso en base a la continuidad del imaginario de masa con la memoria narrativa, escénica e iconográfica popular en la propuesta de una imaginería y una sensibilidad nacional<sup>128</sup>.

En el período 1940/50, el cine, en particular a través de los films documentales y noticieros fílmicos, juega un papel decisivo en el proceso

---

<sup>128</sup> Barbero, op.cit.

de masificación, entendido como la transformación populista de las masas en pueblo y el pueblo en Nación.

Para Hobsbaum<sup>129</sup> (1992), esa identificación nacional adquirió nuevas formas de expresarse en las sociedades modernas también a través de la tecnología, fundamentalmente a través del auge de los modernos medios de comunicación de masas: prensa, cine y radio, que permitieron estandarizar, homogeneizar y transformar las ideologías populares, que intereses privados y estados las explotaran para hacer propaganda deliberada.

El primer ministerio calificado de propaganda e ilustración pública fue impuesto por Hitler en 1933, considerando la capacidad que tiene los medios masivos de hacer de los símbolos nacionales pasen a formar parte la vida de todos los individuos, rompiendo así las divisiones entre las esferas privada y local, en las cuales vivía la mayoría de los ciudadanos y la esfera pública y nacional.

---

<sup>129</sup> Hobsbaum, Eric. 1992. *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Crítica, Barcelona, 2º ed.

El deporte también tendió un puente sobre el abismo que separaba el mundo privado del público, transformando el deporte internacional en una expresión de lucha nacional. (Hobsbaum, op.cit)

En Argentina, durante el peronismo, la Subsecretaría de Informaciones y Prensa, era quien tenía a cargo, entre otros, el control de los contenidos cinematográficos.

Si bien el cine en Argentina tuvo un temprano inicio con los documentales y noticieros que, bajo la iniciativa privada, importando equipos Gaumont, se filmaron a partir de 1897, el análisis será efectuado sobre los contenidos y formatos de aquellos realizados en 1948, con motivo de la nacionalización de los ferrocarriles efectuada por el gobierno de J. Perón.

Este proceso, producto asimismo de las luchas sociales, en las que se destacaron los gremios Unión Ferroviaria y La Fraternidad, implicó crear bases materiales para la legitimación de la intervención estatal y de la propiedad pública de empresas cuyo destino se ligó a la afirmación de una "soberanía nacional".

La nacionalización de los ferrocarriles en 1948 cobró significado en el desarrollo de un modelo geopolítico y geoeconómico generador de un proyecto nacional (esto en razón de que la gran parte de la vida nacional del interior dependía de ellos, según los manuales escolares de la época, se componía así, "un país comunicado")

El populismo, a partir de 1945, con el movimiento liderado por el Gral. Perón, proponía la nueva alianza de clases entre la clase obrera y los pequeños y medianos industriales, apoyados por una línea nacionalista de las fuerzas armadas (S. Torrado, 1992)<sup>130</sup>, con una interpelación de clase que sólo era percibida por una minoría y una interpelación popular-nacional que alcanzaba a las mayorías.<sup>131</sup>

Si bien en esta etapa, el Estado garantizaba la inserción dependiente en la economía mundial, internamente tomaba a su cargo parte de la reproducción de la fuerza de trabajo, lo cual legitimaba su rol empresarial y como proveedor de servicios de educación, salud, vivienda, seguridad

---

<sup>130</sup> Torrado, Susana. 1992. *Estructura social de la Argentina (1945-1983)*, Ed de la Flor, Bs. As.

<sup>131</sup> Gledhill, John. 2000. *El poder y sus disfraces*. Bellaterra, Barcelona. En este texto, Gledhill plantea que el concepto de populismo es importante en el análisis de la política de América Latina, así como de muchas otras áreas del mundo. Este marca la diferencia entre el tipo de representación política de la "clase trabajadora" ejemplificado por el PTB en Brasil, el peronismo en Argentina ó el APRA en Perú, con una forma de representación política supuestamente más "auténtica", que surge "desde abajo". El populismo se basa en un liderazgo de la clase media que obtiene el apoyo de las masas prometiendo trabajo y programas sociales a las clases trabajadoras, y utilizando un discurso que tiende a ser patriótico y antiimperialista.



social. De este modo lograba el consenso para imponer un orden normativo social, en torno a las ideas de "justicia social" y "soberanía" garantizadas por él mismo

### Representación y control

El cine es determinante a este respecto, ya que al hacer uso de los principios de implicación, resonancia visual, identificación y perspectiva cambiante, involucra al espectador en procesos heurísticos y creadores de opinión muy diferentes del estatuto verbal. Esa identificación se refiere tanto a la "producción" en el nivel del emisor, como el "efecto" a nivel del receptor y el "proceso" que engloba a ambos<sup>132</sup>.

Consideraré la representación social como "preparación para la acción", en términos de Moscovici<sup>133</sup>, dá sentido al comportamiento, y lo integra en una red de relaciones donde está ligado a su objeto. Al mismo tiempo proporciona las nociones, las teorías y observaciones que hacen eficaces estas relaciones.

---

<sup>132</sup> Sorlín, Pierre, op.cit.

<sup>133</sup> Moscovici, P. Psicoanálisis e Imagen, mimeo.

Representación como corte realizado previamente en la sustancia simbólica, elaborado por individuos o colectividades que, tienden a influirse reciprocamente, sobre un fondo de sistemas, de razonamiento de lenguajes, que corresponde a la naturaleza biológica y social del hombre, a sus relaciones con el mundo.

Si bien el concepto de imagen desde la psicología remite a una especie de "sensaciones mentales", impresiones que los objetos y las personas dejan en nuestro cerebro, al mismo tiempo, mantienen vivas las huellas del pasado, ocupan espacios de nuestra memoria para protegerlos del cambio y refuerzan el sentimiento de continuidad del entorno y de las experiencias individuales y colectivas

La memoria colectiva, en términos de Pierre Nora (1978)<sup>134</sup> como "lo que queda del pasado en lo vivido por los grupos, o bien lo que estos grupos hacen del pasado". Esta memoria colectiva para Le Goff<sup>135</sup>, apunta a salvar el pasado para servir al presente y al futuro. En el control de esta memoria, actúan activamente los medios de comunicación, en particular el cine, la radio y la televisión

---

<sup>134</sup> Nora, Pierre. *Memoire collective*, en J.Le Goff, R.Chartier y J.Revel (comps.) París, Retz, 1978.

<sup>135</sup> Le Goff, Jacques. *El orden de la memoria*. Paidós, Barcelona, 1991.

El proceso de legitimación implica estrategias diferentes en las que un poder dominante se puede legitimar por sí mismo. Al ocultar la realidad social de modo conveniente a sí misma, esa "mistificación" adquiere la forma de enmascarar o suprimir los conflictos sociales, de los que se desprende el concepto de ideología como una resolución imaginaria de contradicciones reales (Eagleton)<sup>136</sup>.

En el caso analizado, y ante la gran difusión por la nacionalización ferroviaria, se ocultaba la creación de Vialidad Nacional que tenía como proyecto la construcción de rutas paralelas al ferrocarril, a fin de asegurar la competencia de la industria automotriz originada en Estados Unidos.<sup>137</sup>

En sentido muy general, podríamos definir pues la hegemonía como la variedad de estrategias políticas por medio de las cuales el poder dominante obtiene el consentimiento a su dominio de aquellos a los que domina.

---

<sup>136</sup> Eagleton, Terry. 1997. *Ideología*. Paidós, Barcelona.  
<sup>137</sup>

Según Gramsci<sup>138</sup>, ganar hegemonía significa establecer pautas morales, sociales e intelectuales en la vida social para difundir su propia "concepción del mundo" en todo el entramado de la sociedad, equiparando así sus propios intereses con los de la sociedad en su conjunto.

Esta norma consensual no es, por supuesto, característica del capitalismo; lo que más, podríamos decir que cualquier forma de poder político, para ser sólida y duradera, debe tener un cierto grado de consentimiento de sus subordinados. Pero hay buenas razones para creer que en la sociedad capitalista en particular; la relación entre consentimiento y coacción deriva decisivamente hacia la primera. En tales condiciones, el poder del Estado para disciplinar y castigar (que Gramsci llama "dominación" (1975), permanece inamovible

E incluso en sociedades modernas se hace mayor a medida que proliferan las distintas tecnologías de opresión. Pero las instituciones de la "sociedad civil" (escuela, familia, iglesia, medios de comunicación y otras) desempeñan un papel más importante en el proceso de control social.

---

<sup>138</sup> Gramsci, Antonio. 1975, *Cuadernos de la Cárcel*. Juan Pablos Ed., México

El estado burqués recurrirá a la violencia directa si se ve forzado a ello, pero al hacerlo corre el riesgo de sufrir una pérdida drástica de credibilidad ideológica. Para el poder es mucho mejor, en general, permanecer convenientemente invisible, diseminado por el entramado de la vida social y, de este modo, "naturalizado" como hábito, costumbre ó práctica espontánea. Una vez el poder se muestra como es, se puede convertir en objeto de contestación pública.

El cambio de coacción a consentimiento está implícito en las mismas condiciones materiales de la clase media. Ya que esta sociedad se compone de individuos "libres" y aparentemente autónomos, cada uno de los cuales se mueve por unos intereses propios, cualquier supervisión política centralizada de estos objetos atomizados resulta especialmente difícil de mantener. (Pavarini, op.cit)

Consecuentemente, cada uno debe constituir su propio autogobierno, cada uno debe "interiorizar" el poder y hacerlo espontáneamente propio y llevarlo consigo como un principio inseparable de su propia identidad.

Un orden social, escribe Gramsci, debe ser construido "de modo que el individuo pueda gobernarse a sí mismo sin que su autogobierno entre en

conflicto con la sociedad política, sino que más bien sea su continuación normal, su complemento orgánico. (op.cit). "la vida del estado debe ser "espontánea", de acuerdo con la libre identidad del sujeto individual y si ésta es la dimensión psicológica de hegemonía, es una dimensión con una sólida base material en la vida de los sectores medios.

Es pertinente, por ello, la consideración del film como herramienta política, dado que cualquiera sea la función, el carácter político del film está siempre presente. La metáfora militar del "arma política" para el film está presente en el mismo vocabulario que se emplea para caracterizar las acciones relativas al quehacer fotográfico o cinematográfico. "Disparar" la cámara, "shot" una toma, etc. connotan la idea de estar empuñando un arma. (Sontag, 1996)<sup>139</sup> Si bien es un arma que no mata, lo cierto es que nunca es neutral: así sea para anestesiar conciencias, para despojar a los individuos de su capacidad crítica y de reflexión, como instrumento de agitación –según los revolucionarios soviéticos– o para shockear y despertar el espíritu contestatario. En diferentes contextos histórico-políticos, entonces, el film puede ser una importante arma para seducir grupos e individuos. Su capacidad para vehicular un mensaje principal y otros varios secundarios a la misma vez, su multidimensionalidad (dada

---

<sup>139</sup> Sontag, Susan. "Sobre la fotografía", Edhasa, 4ª.ed, Barcelona, 1981

por la conjuncion de imagen, sonido, montaje, etc) hicieron que esta expresion artistica represente una herramienta politica unica e incomparable

La caracteristica del film es que sus apelaciones estan orientadas directamente hacia una audiencia masiva reunida en el mismo momento y en el mismo espacio. La interaccion del individuo con la masa que lo rodea en el momento de la proyeccion del film, de la representacion teatral o de la presentacion de un discurso es una peculiaridad reservada a estos medios.

Las emociones son compartidas en ese momento particular, como los espectadores de un juego de futbol. Las emociones compartidas estan condicionadas de alguna manera por lo que expresan, experimentan los que rodean al individuo. Pero el film permanece tal y como fuera realizado originalmente (salvo en los casos de censura). En ese sentido, el cine era un medio mas confiable para la difusion de los proyectos y mensajes politicos desde el centro a las regiones.

Un elemento fundamental a la hora de realizar este tipo de cine es la emocion. Por medio del cine pueden transmitirse, a diferencia del

lenguaje escrito, la textura y la sustancia de la vida cotidiana, con sus tonos, sus "tempo", sus vistas. El lector no puede experimentar una sensación basada en la percepción físico-sensual de la realidad.

Cuando se realiza un film se intenta evocar el tono emocional de realidad filmada en el espectador, apelando no solamente al aparato racional, sino también a la estructura emocional del mismo. Es decir, movilizar el aparato físico-emocional en el espectador y así producir una experiencia de lo filmado en el público, esto está estrechamente ligado al fuerte componente emocional constituyente del nacionalismo

Más fuerte es el cine que la radio para plasmar y catalizar el "sentimiento de lo nacional", por su multidimensionalidad en el plano descriptivo y expresivo. En efecto, los contenidos ideológicos son vehiculizados por el discurso hablado, pero también por discursos expresados en otro nivel: el audiovisual.

Y es esta la peculiaridad del cine: gracias a su potencialidad de transmitir distinta información simultáneamente por diferentes canales al mismo tiempo maximiza las posibilidades de recepción del mensaje (uno puede ver la imagen y recibir el mensaje, aunque haya perdido el audio del



mismo), al menos por uno de los canales. Cuanto mas poderoso si puede confluir en el espectador la casi totalidad de la informacion transmitida. Asi, el cine es unico en este respecto.

Otra de las razones por las que el cine fue un medio extremadamente poderoso en esos tiempos, considerado en terminos de las demandas impuestas por esos regimenes, es porque el cine atrae a todos los grupos y clases sociales. Para Taylor<sup>140</sup> ofrece potencialmente la oportunidad de aglutinar a la nacion en un proyecto unico.

En este periodo, se pueden señalar tres generos cinematograficos principales para la difusion politica de los proyectos de nacion correspondientes: los newsreels (o noticieros cinematograficos), los film de ficcion y los documentales.

Cada nacion elegia su genero predilecto. Los noticieros cinematograficos, mostrados conjuntamente con largos de ficcion o con documentales, eran el anzuelo propagandistico de la Alemania nazi, del Imperio japonés y del Populismo latinoamericano. Por su parte, Hollywood apostó al film de ficcion para ofrecer pinturas despreciables de los villanos alemanes o

---

<sup>140</sup> Taylor, Richard. *Film and Propaganda. Soviet Russia and Nazi German*. IB Tauris Publishers. London. 1998

japoneses, mientras que la Rusia Sovietica, despues de la invasion alemana de 1941, rapidamente restringio su produccion de films de ficcion para abocarse a los documentales, los cuales podian ser producidos mas rapidamente y a menores costos.

Fueron los años de guerra, segun Barnow<sup>141</sup>, los que dieron lugar a las grandes circulaciones de los autores de film documental. Los ejercitos, en continuo movimiento, los llevaban a todas partes y esto tuvo efectos en la modificacion del mapa filmico. En estos momentos es cuando el newsreel (noticiero cinematografico) comienza a desplazar definitivamente al formato documental en su popularidad.

Una de las razones por las cuales estos regimenes ponian en primer plano las bondades del film al servicio del estado era que la pelicula podia "mostrar" objetivamente los aspectos relacionados con la necesidad de la reproduccion del "deber ser".

Esa discursividad del "deber ser" esta condicionada por las normatividades que regulan toda sociedad, aunque muchas veces solo en el plano discursivo o en el imaginario pero no en las practicas concretas

---

<sup>141</sup> Barknow, Eric. *El Documental. Historia y Estilo*. Gedisa. Barcelona. 1996

de la gente. Y esto es especialmente desarrollado en regimenes autoritarios.

Es tarea del investigador detectar estas expresiones "construidas sobre la normatividad" y romper con la barrera del sentido comun para procesarlas como "representaciones" pero no relatos de experiencias o habitos. En efecto, serian mas bien expresiones del discurso hegemonico que se intenta implantar en el seno de la sociedad. Estas manifestaciones representadas por el cine se vuelven recursos importantes para legitimar el orden y mostrarlo, justamente, "como deber ser", "lo que corresponde".

Las nociones de poder, coercion y legitimidad se imponen necesariamente, en el curso de esta investigación. El poder político es, según Balandier (1995)<sup>142</sup> inherente a toda sociedad. El poder está siempre al servicio de una estructura social que no se puede mantener por la sola intervención de la costumbre o de la ley, por una suerte de conformidad automática a las reglas. Provoca el respeto de las reglas que la fundan; el la defiende contra sus propias imperfecciones; el limita, en su seno, los efectos de la competición entre los individuos y los grupos. Estas son funciones conservadoras. El poder entonces, como

---

<sup>142</sup> Balandier, George: *Anthropologie Politique*. Quadrige, Presses Universit.de France, 1995

resultante de la necesidad de luchar contra la entropía que la amenace de desorden<sup>143</sup>.

Pero no se puede concluir que esta defensa no recurre más que a un solo medio -la coerción- y no puede estar asegurado más que por un gobierno bien diferenciado. Todos los mecanismos que contribuyen a mantener o a recrear la cooperación interna son también puestos en juego y a considerar. Los rituales, las ceremonias o procedimientos que aseguran una renovación periódica u ocasional de la sociedad, incluido el cine, son, como los soberanos y su burocracia, los instrumentos de una acción política así entendida.

Esa coerción se expresó respecto de la producción filmica durante el período analizado del gobierno de Perón. Se prohibían o retenían para la exhibición cortos, se custodiaban los envíos a festivales en el exterior de aquellas producciones que mostraban rasgos de pobreza o de barrios miserables, ya que se debía cuidar la imagen del gobierno ("del país") en el exterior. Hubo casos de films solicitados por festivales europeos, que de aquí no se enviaban por su "imagen", películas premiadas por su realismo testimonial y crítico.

---

<sup>143</sup> Balandier, George: op.cit.

El mecanismo empleado eran los "certificados de calificación" sin los cuales los films no podían ser exhibidos en el territorio del país, sean nacionales o extranjeros. En la práctica permitía prohibiciones lisas y llanas, a través de funcionarios calificadores. El cine "nacional" debía ser cine de entretenimiento, bien hecho y que mostrara las bellezas de nuestro país, evadiendo todo compromiso. El resto era un cine "extranjerizante".

El poder, necesario por las razones de orden interno consideradas, toma forma y se refuerza bajo la presión de peligros exteriores - reales y/o supuestos. El poder y los símbolos que le son atribuidos dan así a la sociedad los medios para afirmar su cohesión interna y expresar su "personalidad", los medios de situarse y protegerse frente al extranjero. Sutton<sup>144</sup>, en su estudio de las "representaciones políticas", subraya la importancia de los símbolos que aseguran la diferenciación en relación al exterior, así como a los grupos e individuos "representativos"

Son estas herramientas para lograr un orden social inclusivo de las desigualdades sociales (creadas por el proceso histórico) que se

---

<sup>144</sup> Sutton, F.X: Representation and Nature of Political Systems, in Comp.Stud, in Soc. and Hist., vol II, 1959.

naturalizan de diversas formas para ser aceptadas como desligadas de la actividad política humana. Siguiendo a Massimo Pavarini (1995)<sup>145</sup>, el control social está ligado al proceso histórico que fue configurando los estados modernos, a una gestión del estado como ordenador de la vida civil, por lo tanto a un Estado-control social más represor, más limitativo, más correctivo y disciplinador. Pero esa represión dialécticamente constituía a otro, a una alteridad, a un contestatario.

La legitimidad del orden social permite, por momentos, atenuar los controles institucionales y promover los autocontroles y la ampliación de las conductas rutinarias tendientes a regular por sí mismas las formas sociales de convivencia; de tal manera puede reducirse el control coercitivo mientras se mantiene, como amenaza, el monopolio del ejercicio de la coacción física legítima por parte del Estado; así los cálculos de ventaja personal y temor al castigo son los únicos elementos reguladores. El control social es por una parte el aparato coercitivo del estado, un elemento oculto en toda política social.

---

<sup>145</sup> Pavarini, Massimo: Control Social en el Fin de Siglo. *Economía política y delito*, En: Pegoraro, J.: Control social en el fin de siglo; Facultad de Ciencias Sociales; UBA, 1995.

En este sentido se inscribe la visión gramsciana de hegemonía, como estructuras de dominación que incluyen la visión del mundo, la práctica social y la experiencia subjetiva.

También la hegemonía como un sistema vivido de significados y valores, un sentido de realidad para la gente en sociedad. En su sentido más profundo, como una "cultura". Una hegemonía vivida es siempre un proceso histórico y sus estructuras internas altamente complejas y contradictorias. Es relevante considerar, en este marco, a la hegemonía como un proceso dialéctico.

La dialéctica de la hegemonía incluye prácticas transformacionales por las que la elite dominante no tan sólo controla grupos e individuos, sino que también los incorpora y asimila a su propio discurso. El proceso de intermediación de significados culmina con el espectador, quien decodificará según condiciones sociohistóricas determinadas. Para Hall (op.cit) la identificación en ese proceso irá desde posiciones decodificadoras hipótecas o lecturas "preferentes" (hegemónica, negociada y oposicional)

## Junín

La ciudad de Junín, cabecera regional, situada a 253 km de la Capital, tuvo un gran impulso a partir de 1885, con la llegada de las dos líneas del ferrocarril: Pacífico o Buenos Aires al Pacífico y el Ferrocarril Central.

Un trazado que requirió previamente del exterminio de los mapuches alojados muy próximos al Fuerte de la Federación, hoy Junín. En el cementerio local hay un monolito "La Picaza" que, según los jubilados ferroviarios, reconstruye y homenajea a los ingenieros ingleses que eran atacados por quienes sentían peligrar sus tierras.

A partir de 1906, se modificó la estructura urbana de Junín, con la construcción de barrios obreros, avenidas y subcentros institucionales<sup>146</sup>.

Los Talleres del Ferrocarril Pacífico comenzaron a funcionar en 1886 y generaron la gran demanda de mano de obra industrial. Cubrían la formación técnica del personal y extendieron la instrucción a las áreas de escolaridad (escuelas de capacitación)<sup>147</sup>.

---

<sup>146</sup> Tauber, Fernando. 1996. *Junín municipalidad. Reflexiones para una estrategia de desarrollo*. Municipio de Junín, Bs.As.

<sup>147</sup> Materiales entregados por la actual Cooperativa Talleres Junín. Mimeo.



La crisis mundial de 1930 precipitó en Argentina el agotamiento del modelo de acumulación basado en la exportación primaria, hegemonizado por los grandes propietarios terratenientes de la pampa húmeda; así el periodo que vá de 1930 a 1945 estuvo signado por el estancamiento de la actividad agropecuaria tradicional y por el estímulo a la actividad industrial, impulsando la sustitución de importaciones y un mercado interno en el centro del modelo.

Las imágenes de este período, correspondiente a la administración inglesa de los ferrocarriles, son recreadas como una imagen positiva<sup>148</sup>, a través del cual se posibilitaba un salario, pleno empleo y la formación técnica en las escuelas de los talleres ("escuelas de vida" según testimonios de jubilados ferroviarios).

Las anécdotas relatadas acerca de las jóvenes que se paseaban, todas las tardes, por la estación del ferrocarril, con la esperanza de hallar al "ferroviario" que aseguraría su futuro, son indicadores del prestigio con que contaban, en particular, los maquinistas.

---

<sup>148</sup> Remite a la formación de opinión pública. Ver: Santaella López. 1990. Opinión pública e imagen política en Maquiavelo. Alianza, Madrid

Imágenes documentales de los noticieros "Valle", antecesores de "Sucesos Argentinos", mostraban el lugar "privilegiado" que los talleres ferroviarios otorgaban a Junín. Imágenes que incluían el recorrido de "visitantes ilustres" como el príncipe Humberto de Savoia, (heredero del trono), en 1924; las damas de caridad juntando fondos para el Hospital, en 1925 ó para festejar la inauguración del busto de L.Alem, la comunidad marcha a los talleres <sup>149</sup>

Los noticieros cinematográficos, de 10 minutos, comenzaban las funciones de cine, antes de los films ficcionales. Focalizaban en las políticas oficiales que exponían estas líneas de justicia social y soberanía. "Sucesos Argentinos", producido por capitales privados, y luego por Argentina Sono Film (productora de films ficcionales), tuvo el monopolio de exhibición con el apoyo oficial de la Secretaría de Información Pública. Una voz "en off" reforzaba las imágenes, con un discurso de tono militarista en el que se exponían los logros del gobierno, ensalzando las figuras del Presidente y su esposa. En estos films, mejor catalogados como propagandísticos, ocupó un capítulo especial la política de nacionalizaciones de empresas, entre ellas los ferrocarriles.

---

<sup>149</sup> Films "Revista Valle", de Federico Valle, realizados entre 1916 y 1931. Parte de este material se incluye en el video "Memorias en la vía", de Susana Sel, agosto 2000.

Documentales de la época, tales como "Por tierras Argentinas" y "Ya son nuestros", fueron dedicados a esta "gesta de la nacionalidad", que representaba el ingreso del país a la modernidad.

"Ya son nuestros" fue el documental cuya "no exhibición" fue "sugerida" por los sindicatos, ante una asamblea (finalmente no realizada) que iba a debatir el futuro ferroviario en 1999<sup>iii</sup>. Dura 9 minutos, describe en imágenes la pujante actividad ferroviaria y refuerza esas imágenes, otorgando sentido a partir de su texto, como se desarrolla en el capítulo siguiente.

### **Talleres ferroviarios**

Una gran huelga ferroviaria se reconstruye aún en la memoria de los jubilados ferroviarios, en 1961, ante la implementación del plan Larkin (administración Frondizi), principio de la desestructuración ferroviaria.

Duró 57 días y culminó con una gran huelga general de 72 horas. El intento de cierre de los talleres del ferrocarril Gral. San Martín (ex Pacífico), no pudo concretarse, así como el levantamiento de ramales.

Los talleres ferroviarios eran el símbolo del "progreso y convocatoria cotidiana"<sup>iv</sup>, produciendo un crecimiento urbano lo suficientemente armónico hasta 1960, pero en esta etapa el capitalismo desplazaba su eje hacia el proyecto automotriz.

La construcción de rutas y pavimentación de las tres rutas nacionales que pasan por la ciudad en 1960, prepararon la competencia del sistema. Entre 1961 y 1962 se inauguran los viajes directos a la Capital y se instala la Terminal de Ómnibus.

A partir de 1990, durante la administración Menem, se refuerza el proyecto de concesión (privatizador) de las empresas públicas, conocido como Ley de Reforma del Estado. A través de ella, el Estado, como expresión de los sectores más concentrados y parasitarios de la economía, se convierte en liquidador del capital social representado en las empresas estatales, que son puestas a la venta al mismo capital privado.

A su vez, el modo de acumulación dominante acrecienta la exclusión de amplios sectores de la población. Ese mismo año se concesiona una parte del FFCC Gral.San Martín, que pasa al grupo Pescarmona, y es rebautizado como Bs.As.al Pacífico, prestando servicio Retiro-San Juan.

Se crea la Unidad Ejecutora Ferrocarriles de la Pcia. De Bs.As, dependiente de la gobernación bonaerense, que presta un pequeño servicio local de pasajeros (Retiro-Iriarte). El concesionario Nuevo Central Argentino usa el corredor ferroviario.

En 1992 se cierran definitivamente los talleres ferroviarios de Junín, los que son reabiertos en 1994 por un plan de la Unión Ferroviaria, tradicionalmente peronista, que los hace funcionar en cooperativas auxiliadas por el gobierno provincial de Duhalde, del mismo signo político que la dirección sindical. Pasan de emplear a 3000 personas, a sólo 112 que sostienen el bastión histórico de la "nacionalidad"<sup>150</sup>.

El municipio de Junín responde a la UCR, y su intendente reelecto por cuarta vez (5º gobierno desde 1983), Abel P. Miguel, decide implementar en el año 1997 una serie de reformas urbanas condensadas en el llamado "Proyecto Ferrourbano" que incluyen el levantamiento de las vías y traslado de los talleres ferroviarios fuera del ámbito urbano, a unos 5 km de la ciudad.

---

<sup>150</sup> Sel, Susana. 1999. *Imagen y ciudadanía en el documental argentino de los '40'*, Reunión Antropología del Mercosur, RAM, Misiones.

Según el informe del municipio, ya citado, los "hoy problemáticos talleres ferroviarios" mantienen una gigantesca estructura casi inutilizada y atraviesa la ciudad por el medio, generando problemas viales<sup>151</sup>.

Las autoridades del Proyecto Ferrourbano deciden, como forma de presión y de justificación, hacer un video sin detallar los motivos, donde se detecta el grado de deterioro y la falta de mantenimiento de los talleres. La existencia y circulación de ese video terea en el conflicto establecido entre los sectores políticos por el destino del taller<sup>152</sup> y la cooperativa decide no autorizar el paso al interior de los mismos.

### **Imágenes prohibidas**

A la prohibición de mostrar películas de archivo correspondiente al período de la nacionalización ferroviaria, se sumó la imposibilidad de filmar, autorizándose el ingreso a las instalaciones de los Talleres sólo con un grabador.

---

<sup>151</sup> Los talleres abarcan 500.000 m2 de superficie bruta, con estructuras ladrilleras ferroviarias del siglo 19.

<sup>152</sup> El proyecto es reciclarlos en usos "residenciales, recreativos, culturales, educativos, entre otros, para rejerarquizar el centro de la ciudad", Junín Municipalidad, op.cit

Pese a obtener el permiso con antelación, a través de trabajadores "confiables"<sup>153</sup>, presentes durante la estadía en el lugar, las autoridades de la Cooperativa Ferroviaria (ex-Talleres) entregaron una nota en la que se describían los tipos de trabajos/servicios que ofrecían y la importancia de esa fuente de trabajo.

Se explicó que en dicha nota estaba contenida toda la información necesaria sobre el lugar y se destinó un "guía", miembro de la Cooperativa, para recorrer ciertos sectores del Taller, en actividad, y a quien se podía entrevistar durante el recorrido. Fue prohibido expresamente el uso de cámaras de video o fotográficas. Las imágenes se habían utilizado "mal"<sup>154</sup> y eso perjudicaba a los trabajadores.

La palabra del guía era suficiente para aclarar ó profundizar aspectos de la nota entregada.

La estrategia utilizada por el sindicato de la Unión Ferroviaria, que dirigía la Cooperativa, respondía a una estrategia mayor elaborada por la Gobernación de la Provincia, que negociaba en ese momento con las

---

<sup>153</sup> En referencia a la no-vinculación institucional con el Municipio de Junín.

<sup>154</sup> Según lo declarado por los miembros de la Cooperativa.

autoridades locales el usufructo de las hectáreas ocupadas por los Talleres.

En ese marco, un documental, mostrando la "realidad", se convertía en la "prueba" del deterioro y el consiguiente estado actual de los Talleres y, ante la prácticamente inactividad de los mismos, reforzaban la posición del Proyecto Ferrourbano del Municipio, que responde al Partido Radical.

Un equipo del canal local se apersonó hasta la entrada del Taller, para poder filmar las instalaciones a través de la investigadora presente. Dicho equipo debió dejar la cámara en el móvil del canal, pues también se incluía a la televisión local en la prohibición de filmar, no sólo por la difusión dada al video realizado por el Municipio, sino también por la cobertura crítica efectuada sobre incendios y robos ocurridos en las instalaciones.

La consideración de "profesional" a nuestro trabajo implicó la asimilación al trabajo de los "profesionales", en referencia tanto a los arquitectos que elaboraron el video para la Intendencia, como a los medios de comunicación locales que lo difundieron.



Lo "profesional" considerado, en ambos casos, en referencia a la utilización de imágenes. Se incluyó nuestro trabajo como parte de esa lucha por la apropiación de sentido, donde el rol del documental es determinante ya que las representaciones en él contenidas son asimiladas a la "realidad".

Esta capacidad de las imágenes, que intervinieron activamente en plasmar la idea de lo nacional, es indefendible en una situación como la actual. Por lo tanto, mostrar esas imágenes significaría asociar ese proyecto a lo ya inexistente, pero aún mantenido como objeto de su propia práctica política, avalado por la existencia de la Unidad Ejecutora Ferrocarriles Provincia de Buenos Aires, dependiente de la Gobernación de Buenos Aires, como organismo público ligado a la existencia de los ferrocarriles.

### **Fotógrafos locales**

A fines de los '30, y bajo la influencia de Sucesos Argentinos, Aylli compró una cámara de cine, de 16 mm y se dedicó a filmar noticieros sobre los hechos locales, y los fines de semana se proyectaban en alguno de los 3 cines existentes en la ciudad de Junín.

Más adelante, la proyección se hacía en la puerta del negocio que el fotógrafo tenía en el centro de la ciudad. Se filmaban todos los acontecimientos de Junín. Así nació la Cinematografía Aylli, cuya experiencia creo sintetiza los desarrollos del capítulo anterior, en un caso local. La reconstrucción de ese período fue hecha hace unos años por quien fuera su ayudante, luego fotógrafo, Vladislao Arqueta, que también falleciera durante el 2002.

En general, cuando habían acontecimientos especiales como las carreras de autos ó desfiles, revelaban manualmente, para proyectar de noche, sobre la pared en la calle Saenz Peña, frente al negocio, ponían un telón, cortaban el tránsito y proyectaban el noticiero.

El cine era una atracción muy fuerte. También produjeron ciertos documentales "etnográficos", como el de la fabricación del ladrillo, en 1946, donde dan cuenta de todo el proceso de fabricación

Trabajaban con el mismo laboratorio que Sucesos Argentinos, en Buenos Aires, con laboratorios Alex y la voz en off la hacía un famoso locutor de radio.

Trabajaban a pedido, muchas veces del ferrocarril, pese a la complejidad de entrar a la pista del ferrocarril, la que será facilitada luego de la nacionalización de 1948, ya que tanto los terrenos del ferrocarril como el club exclusivo, eran de acceso restringido en el lugar.

Los habitantes de Junín aún conservan un chalet exclusivo para el primer jefe de ferrocarriles del lugar, que se llamaba Mr. York. Algunos coinciden en que con la nacionalización se desorganizó la estructura ordenada inglesa. El ferrocarril gravitó decididamente en la economía del lugar.

En el museo de Junín tienen fotografías de multitudes comprando en negocios que representan el movimiento de los días 7 de cada mes, en que se cobraba y el dinero entraba a la ciudad, con gran repercusión en los negocios.

Lo mismo sucedía con las fotografías que sacaban en blanco y negro en 35 mm. Revelaban y enseguida las publicaban en la vidriera del negocio. La gente se acercaba para verse, en los desfiles, en los actos públicos, u y por eso había que consultar los diarios desde 1940 en adelante.

Luego los tomaron como fotoperiodistas. Y estaban a la "caza" de la noticia. Trabajaron varios años para la prensa local, "La Verdad", y al particularizar en las figuras, éstas van desde ídolos deportivos hasta ferroviarios.

La primera diligencia Junín-Los Toldos , la "galera" Junín-Viamonte, la última actuación de Gardel en el teatro, la salida de Eva Perón desde la estación ferroviaria de Junín para Buenos Aires, sus mateadas con los crotos que le leían a Kropotkin

Los obreros del ferrocarril que iban a las confiterías. Los mejores pagados de la ciudad. La ciudad vivía del ferrocarril.

Sobre las entrevistas, transcribo algunos fragmentos que creo reveladores de la producción y el estilo de los films y fotografías.

Entrevista a Vladislao Raqueta, fotógrafo de Junín, 2001.

Aylli tenía un laboratorio en su casa, en un altillo y entré a trabajar con él y me dió la primera explicaciones para hacer copias, que se hacían las copias con los negativos y se ponían en una prensa y se iluminaban, si el

negativo era muy denso se ponía cerca y si era muy falto se ponía lejos para que le llegara menos luz para imprimirse en los papeles, se hacían copias. Y él sacaba las fotos.

P: El trabajaba para el diario ?

R: No, todavía no estaba ligado al diario, él tenía la inquietud de ir a sacar a los bailes y sacaba a los bailes y después a la mañana revelábamos y yo salía a vender fotos casa por casa. Y un día de tanto... ya se había hecho popular, estaba ligado al diario, se había hecho un hombre popular y dice :”me voy a ir al centro”e hice un famoso aviso que quedó por muchos años : “FENOMENO, AYLLI VIENE AL CENTRO “ porque ya era muy popular, fué el primer tipo que salió a hacer los reportajes, a hacer las fotografías de los actos públicos y así fué. Primero fuimos a la calle Saenz Peña 176...

P: Usted me dijo que empezó a trabajar con Aylli, casi por casualidad.

R: Por casualidad, porque estaba sin trabajo, una miseria espantosa había en el año 1938 fueron años muy malos, después de la depresión en Estados Unidos

R: En esa época sacaba las pequeñas cosas de la calle, siempre con inquietudes, no había tanto movimiento y sacaba los bailes, sacaba mesas y yo iba al día siguiente casa por casa a ver si querían comprar fotos a un peso. Y ahí empezó la actividad y después en 1940 se vino al centro, a la calle Saenz Peña 176, un pequeño local y ahí empezamos a sacar las fotos de todos los acontecimientos que había en la calle y a exhibirlos inmediatamente, hacíamos la revelación en blanco y negro y las fotos y las exhibíamos, los desfiles, los actos, todo lo que hubiera, los pequeños acontecimientos pueblerinos y se exhibían.

P: Qué pasaba con Aylli y la fotografía ? Siempre se había dedicado a eso

R: No, él había sido camionero, pero tenía debilidad por la fotografía. Fué un gran fotógrafo, era un gran retratista, estudioso también de la fotografía, tuvo muchas relaciones en Bs As. con mucha gente de la época, tuvo muchos adelantos, sacaba todos los casamientos que había en la iglesia, yo llegué a entrar a las 4 de la tarde a la iglesia y salir a las 9 de la noche, y sacábamos las fotos con magnesio, con la máquina de magnesio porque no había ni lámparas de magnesio ni aparatos electrónicos, entonces se sacaba todo con magnesio, así que la iglesia terminó llena de humo porque el magnesio generaba humo.

R: Fué un avanzado de la fotografía si. Porque antes de la fotografía había que ir a la fotografía a sacarse y él salió al revés, fué a las casas a sacar fotografías, entonces todas esas cosas fueron de avanzada y entonces se hizo muy conocido, y después fuimos los dos muy conocidos porque andábamos permanentemente en la calle, por eso tienen todas esas cosas no?.

P: Y se acuerda de algo que hayan filmado para el ferrocarril ?. Cuando él filmó para el ferrocarril lo filmó por su cuenta ?

R: No, en el ferrocarril, algunas cosas si, pero otras eran por pedido del ferrocarril, por ejemplo cuando vinieron los trenes diesel , la primera vez que vinieron los trenes diesel al país y vinieron al ferrocarril pacífico, la lanza que tomaba las vías libres de las estaciones que no paraba, la rompía y entonces tuvimos que sacar una película entre Junin y Mendoza para ver donde rompía la lanza para arreglar eso pero esas yo nunca las ví porque hubo que mandarlas inmediatamente.... la sacabamos la película con lo que se llama relantiser, mucha velocidad en la filmadora a 72 cuadros por segundo para que después se pasara lenta para saber dónde daba el impacto, eso tenía el cine no ?,

La filmación de 16 mm ... y después él cuando tenía pequeñas oportunidades, pero más que nada ir a sacar los personajes que pasaban, que todos se movían por tren, los que pasaban por acá, pero adentro del ferrocarril le era muy difícil entrar, los ingleses no daban oportunidad para entrar. Eran jefes todos ingleses, no eran muy integrados a la sociedad, dejaban entrar al club exclusivo que tenían ellos, al club inglés, dejaban entrar a un pequeño grupo, a lo más destacado de Junin, porque acá a Junin también lo visitó el príncipe de Gales, lo llevaron al ferrocarril porque era una gran empresa inglesa, el ferrocarril Buenos Aires al Pacífico fue una poderosa empresa.

P: Usted me contaba antes lo emocionante que era hacer películas...

R: Y las películas tienen mucha atracción, hacer películas tiene mucha atracción, las películas todas tienen principio y fin entonces había que hacerlas para que tuvieran principio y fin, era el argumento de la película, era muy interesante y más que todo cuando había ganas de hacerla o un poco de pasión. Y a lo mejor, a mí se me despertó y lo tenía escondido esas ganas de hacer fotografías que las hice hasta el día de hoy, llevo desde el año 38, así que llevo 61 años.



P: Qué decía la gente que veía las películas que uds. filmaban ?

R: Les llamaba la atención porque se veían reflejadas en la pantalla, por ejemplo las grandes carreras de fuerza limitada, que acá en Junin tuvimos a Mazuqui, a Milanese, a Marcilla, el ídolo del pueblo, todas esas cosas eran una atracción , inimaginable que era ver todo eso, la llegada de Marcilla, las carreras, verlos pasar los caminos, toda la atracción y después la gran contra que hubo contra Marcilla porque aparentemente eran peronistas contra antiperonistas, fué un gran allegado cuando venía Fangio a consultarlo a Marcilla, todas esas cosas fueron reflejadas en el cine. El cine es la vida reflejada en la pantalla no es cierto ?.

P: Y las películas de Aylli dónde se vieron ? . En el club social solamente ?

R: No, no ,no, se veían en la calle y las veía Aylli, muy pocos las veían . Lo único que hacía era proyectarlas él, enfrente de su negocio, los fines de semana. Y después quedaron como un orgullo particular del gordo de hacer las películas. Fué una avanzada de la tecnología porque tuvo buenas máquinas, buenas filmadoras, buenos proyectores...

P: Con qué filmaba ?

R: Con Bellijove, grandes marcas de filmadoras y proyectoras, eran lo mejor que tenían, como las máquinas fotográficas que usaban fueron siempre las mejores. Era toda una avanzada muy importante.

P : Y la comunidad le reconoció este esfuerzo ?

R: No creo que se le haya reconocido, era muy indiferente todo, tal es así que no hubo preocupación tampoco de parte de ... ni de la municipalidad cuando se hizo el centro de cultura, no tuvieron inquietud de ir a comprar, porque todas esas cosas tenían un precio también y el sacrificio humano tendría que haber sido retribuído, pero la municipalidad nunca nunca se interesó en que el gordo Aylli le vendiera las películas, pero así fué, se fué haciendo y así fué quedando y así fueron pasando los años también no ?

R: En blanco y negro, porque se hacía todo en blanco y negro en esa época, le estoy hablando del blanco y negro. Después ya cuando vino el color, fué distinto, pero yo le estoy hablando del proceso del blanco y negro, hasta las películas eran en blanco y negro, no eran películas en colores, lo que sacábamos en cine era en blanco y negro.

---

## Capítulo V – Releyendo noticieros filmicos y documentales.

En Argentina, durante el peronismo, la Subsecretaría de Informaciones y Prensa<sup>155</sup>, era quien tenía a cargo, entre otros, el control de los contenidos cinematográficos<sup>156</sup>. La propaganda oficial incluyó folletos, afiches, panfletos, y especialmente la exhibición obligatoria de filmes documentales y noticieros cinematográficos.

Para la época distintas productoras privadas, como *Sucesos Argentinos*, *Emelco*, *Noticiero Panamericano*, *Sucesos de América* y algunas más trabajan supervisadas y coordinadas por la mencionada Subsecretaría de Informaciones<sup>157</sup> cubriendo la noticia del momento y difundiendo la política del gobierno<sup>158</sup>.

---

<sup>155</sup> La Subsecretaría de Informaciones y Prensa, creada durante el gobierno del Presidente Pedro Ramirez el 21 de octubre de 1943, se convierte con Perón en una herramienta clave para la construcción del consenso. Al frente del organismo, Raúl Alejandro Apold maneja un presupuesto anual de 40 millones de pesos, con un personal de más de mil agentes, distribuidos en varias direcciones generales: de prensa, difusión, publicidad, espectáculos públicos, archivo gráfico, registro nacional y administración. La propaganda se distribuye a través de la Dirección General de Difusión por todo el país y en el extranjero por medio de la Cancillería. En *revista Primera Plana* núm 241, Buenos Aires, 8 de agosto de 1967.

<sup>156</sup> Información del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.

<sup>157</sup> Marrone, Irene y/o. 2003. *La propaganda oficial sobre la inmigración en la filmografía argentina durante el peronismo*. Prohistoria, Bs.As.

<sup>158</sup> *Emelco* nace en 1937, fundada por Kurt Lowe, *Sucesos Argentinos* en 1938 por Antonio Díaz, *Argentina Sono film* en 1940 crea el *Noticiero Panamericano* bajo la dirección de Adolfo Rossi, y durante los años cuarenta Antonio Díaz funda *Sucesos de América*. La mayoría de las productoras realizan documentales de propaganda institucional como forma de financiar el noticiero. Solían exhibir sus noticieros semanalmente en los cines como complemento de funciones habituales, otras veces presentaban películas documentales producidas por varias productoras conjuntamente

Siguiendo a Sigal y Verón<sup>159</sup>, es posible identificar en el discurso filmico ciertos elementos que creemos centrales para el análisis.

Por un lado, la construcción del adversario a través del slogan "para un peronista no hay nada mejor que otro peronista". El peronismo reivindica para sí el colectivo lo más amplio posible "los argentinos", (Sigal y o/, op.cit), pero que no abarca al enemigo.

Por el otro, la composición del movimiento, de ese colectivo, de ese nuevo actor social, a partir de la configuración de pares: ejército-soldados, pueblo-trabajadores, patria-argentinos, Perón-peronistas.

Entre los dispositivos técnicos utilizados por los films de propaganda y que pueden ser identificados en las producciones propuestas, nos referiremos tanto a la *repetición* a fin de fijar construcciones ideológicas y estereotipos, como a la *simplificación* para reforzar la solución única que propone, como a la *simbolización* apelando a connotaciones patrióticas,

---

con la Subsecretaría de informaciones y prensa - SIP- debido a la gran centralización de la propaganda oficial.

<sup>159</sup> Sigal, S. y Verón, E. 2003. *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Eudeba, Bs.As.

como a ciertos *slogans*, *consignas*, que impulsen a la acción en la línea propuesta.

Se relevará la relación entre la construcción del discurso documental fílmico institucional, las representaciones que elabora y el sentido de sus prácticas en la configuración de un nuevo tipo de ordenamiento social y político, potenciando la pertenencia a la nación. Considerando como punto de partida la cuestión del poder, se relevarán las estrategias del estado de clase que, a través de la propaganda y la mitificación, oculta la política real, en tanto periferia capitalista dependiente.

Algunos autores, reconocen que la propaganda política ejercida a través del cine, la prensa y publicaciones en general y la radiofonía parecen haber jugado un papel esencial. Sin embargo, algunos indicios estudiados en trabajos previos (Lettieri, 1999)<sup>160</sup> permiten poner en duda las afirmaciones respecto de la existencia de una política de prensa racional y programada, a semejanza de los regímenes totalitarios europeos.

---

<sup>160</sup> Lettieri, Alberto. 1999. *Repensando el peronismo clásico (1943-55)*. On line

Por el contrario, en el caso peronista las contradicciones, los cambios en las reglas de juego y la escasa coherencia de las iniciativas publicitarias habrían sido la norma, antes que la excepción.

El Noticiero Cinematográfico "Sucesos Argentinos" tuvo gran importancia en la época porque construyó a través de un conjunto de estrategias retóricas, políticas y éticas, una visión oficial del mundo funcional a los gobiernos de turno. Los discursos e iconografías que creó, tuvieron un importante valor instituyente por su alcance masivo, su continuidad temporal (duró 30 años) y su gran volumen de producción. Entre 1938 y 1949 "Sucesos Argentinos" produjo 580 noticieros de una duración de 6 a 10 minutos cada uno. Fueron exhibidos todas las semanas, varias funciones por día en las salas de cine de gran parte del país.

Los noticieros cinematográficos, de 10 minutos, comenzaban las funciones de cine, antes de los films ficcionales. Focalizaban en las políticas oficiales que exponían estas líneas de justicia social y soberanía.

"Sucesos Argentinos", producido por capitales privados, y luego por Argentina Sono Film (productora de films ficcionales), tuvo el monopolio de exhibición con el apoyo oficial de la Secretaría de Información Pública.

Una voz "en off" reforzaba las imágenes, con un discurso de tono militarista en el que se exponían los logros del gobierno, ensalzando las figuras del Presidente y su esposa.

En estos films, mejor catalogados como propagandísticos, ocupó un capítulo especial la política de nacionalizaciones de empresas, entre ellas los ferrocarriles. El documental "Ya son nuestros", Documentales de la época, tales como "Por tierras Argentinas" y fueron dedicados a esta "gesta de la nacionalidad" , que representaba el ingreso del país a la modernidad.

Estas imágenes exaltaban el heroísmo en la constitución de la nacionalidad, una nación representada en el pueblo. Identificadas como "realismo documental", ligaban su estética, inscripta en los films de propaganda política, a la apelación emocional del público, unificando las voces en pos del proyecto nacional .

### **Análisis de documentales y newsreels**

---

#### **YA SON ARGENTINOS**

Tiempo: 9 minutos

Origen: Sucesos Argentinos, Noticiero Panamericano y Emelco

Música: Inicio anuncia comienzo del film con el tema de la Sinfonía del Nuevo Mundo de A. Dvorjak

**1. (Edición – Prefacio al documental)**

Ante la trascendental importancia que para la vida económica de la nación tiene la adquisición de los ferrocarriles

**SUCESOS ARGENTINOS**

**NOTICIARIO PANAMERICANO**

**Y NOTICIERO EMELCO**

lanzan una edición única sobre los actos motivados por el patriótico acontecimiento.

...Ya son Argentinos!

**2. (Discurso del locutor)**

Por los campos yermos, sobre la tierra virgen de progreso, el sueño de los Hombres que nos dieron la Patria se materializó en las paralelas de acero portadoras de la civilización.



Era un ideal en marcha y por las ventanillas del primer ferrocarril, aquellos próceres vieron una aurora nueva sobre las pampas todavía desiertas.

Nuestra riqueza, sangre de la tierra trabajada por argentinos, se encauzó en las arterias de acero que llevaron por todo el país su mensaje de progreso.

Las cosechas dieron su bendición de abundancia. El campo, otrora maldito por el malón, se abrió en surcos tras las puntas de lanza de las locomotoras, y las ciudades surgieron a la vera de los rieles.

Pero el sueño de los próceres fue desvirtuado por la realidad. No teníamos potencialidad económica y los ferrocarriles no pudieron ser patrimonio nacional.

Hoy, como símbolo de resurgimiento, como índice de una nueva Argentina, esa riqueza vuelve a la fuente que le dio origen. ¡Los rieles son del pueblo!

“La Porteña” deja el claustro donde se la venera fervorosamente, y como una reliquia de nuestro pasado es emplazada en Retiro, para que asista también a la Fiesta de Recuperación.

En todo el país el júbilo es unánime. Bahía Blanca vive un día de entusiasmo indescriptible. Desde todos los corazones sube a los labios, las palabras pletóricas de emocionada gratitud: ¡Ya son Nuestros!, y las manos temblorosas por la emoción, colocan los colores patrios en el acero que hoy es argentino.

Es un canto a nuestra nacionalidad. La conciencia de nuestro propio valer resurge viril como reafirmación de independencia económica.

En Tucumán, la dulce tierra del 16, en un ambiente pleno de recuerdos de nuestro pasado, de la casa histórica, se realiza una solemne ceremonia.

Se descubre una placa que recordará eternamente este día de gloria para todos los argentinos.

En Tafí Viejo, la metrópoli de ferroviarios, sede de los talleres más grandes de la Nación, la fiesta es de caracteres de apoteosis.

Los trabajadores del riel ven como el sueño de varias generaciones es llevado a la realidad. Los trenes que construyeron merced al sacrificio, ya son patrimonio de la Nación.

Desde ahora, no trabajarán más para un dueño residente allende los mares. El esfuerzo de cada uno, se ofrendará solamente frente al altar de la Patria.

En la Plaza del Retiro, más de un millón de personas, asiste a esta Fiesta Magna de Nacionalidad, sin distinción de credos ni banderías políticas. Hombres, mujeres y niños se agrupan bajo el estandarte único de la Patria.

Es el pueblo de la República, que jubilosamente festeja el triunfo de uno de sus más caros ideales.

La Enseña Patria es izada como refirmación de soberanía.

La campana que hace más de 90 años dio la señal de partida al primer tren que surcó nuestra tierra, señala el momento de la nacionalización de todos los ferrocarriles. El silbato de La Porteña despierta un eco en miles

de locomotoras, en fábricas y barcos de ultramar. Las campanas de todos los templos son echadas a vuelo.

El pueblo festeja el acontecimiento.

Porque como dijo el Primer Mandatario: "La incorporación de ferrocarriles al activo de nuestro país, constituye la piedra de toque en la que podrán contrastarse todas las demás realizaciones que materializan nuestra ambición de hacer una Argentina socialmente justa, económicamente libre, y políticamente soberana".

El General Pistarini lee el discurso que no pudo pronunciar el General Perón. Desde el sanatorio donde pocas horas antes ha sido operado, se dirige al pueblo.

Lo antecede su Señora esposa, Doña María Eva Duarte de Perón, que dice: "Mis queridos descamisados en profundo (...), les traigo un mensaje del General Perón que por haber sido intervenido quirúrgicamente esta mañana no ha podido estar presente en este magnífico acto (...)"

Y haciendo un esfuerzo extraordinario, habla el General Perón "¡Buenas Noches a todos! Yo les digo solamente que festejen esto que nos ha

costado mucho. Y que estén esta noche muy alegres y muy felices.  
¡Hasta pronto!”.

Es esta la Fiesta de la Argentinidad.

El comienzo de una nueva era de la trayectoria de un pueblo viril consciente de sus derechos, y firmemente decidido a ser dueño de su destino.

Finaliza así, un día de alborozo para todos los argentinos, unidos sin distinción de ideas políticas, y bajo el cielo feliz de la Argentina, en la histórica plaza del Retiro, un millón de labios y de pechos proclaman estentóreamente:

¡Perón Cumple! ¡Los ferrocarriles ya son argentinos!

Desglose de imágenes por planos:

Imágenes

1 – Campos Yermos.

2 – Dibujo de una formación ferroviaria primitiva (podría ser La Porteña).

3 – Retrato de Alberdi.

4 – Retrato de B. Mitre.

5 – Foto de la vieja Estación del Ferrocarril Oeste.

6 – Imagen de un tren surcando la Pampa, viene desde el horizonte (derecha de la pantalla) hasta salir de escena por encima del hombro desde la vision de un espectador.

7 – Campo al atardecer o amanecer, imagen en el horizonte de cosechadoras.

8 – Cámara encima de una cosechadora trabajando la tierra, en primer plano las espigas que son levantadas por la maquina.

9 - Imagen de Ciudad, techos de casas, cúpulas de iglesias y otras.

10 – Imagen fotográfica de distintas estaciones de FFCC (texto: no eran patrimonio nacional)

11 – Imágenes de locomotoras y chimeneas humeantes, rieles que vuelven a ser surcados por convoyes que vuelven a ponerse en movimiento (texto: los fcc vuelven a ser del pueblo)

12 – Trenes que vuelven a ponerse en acción, y ahora parecen que se modernizaran.

13 – Paseo de la Porteña desde el Museo de la ciudad de Lujan hasta la Plaza del Retiro para que asista a la fiesta de la repatriación de los ferrocarriles.

14 – La Porteña pasa por frente de la Iglesia de Lujan, y también como una procesión la gente que la acompaña hacia Retiro.

15 – la fiesta de la repatriación ocurre en todas las ciudades del País, fotos e imágenes que nos muestran a Bahía Blanca y otros lugares.

16 – Imágenes cambiantes de primeros planos, sucesivamente, un maquinista asomándose por la ventana de la locomotora.

17 – Chimenea humeando y expulsando el vapor de la locomotora.

18 – Obreros orgullosos colocando una escarapela con los colores argentinos a la locomotora. Imágenes de obreros y empleados ferroviarios aplaudiendo la nacionalización.

19 – Las autoridades izan la bandera argentina.

20 – Obreros aplauden.

21 – La algarabía es en todo el país, manifestaciones frente a la casa de Tucumán (texto: un nuevo hito en la independencia del país igual que en 1816)

22 – En el interior de la Casa se inicia la ceremonia imponiéndose dentro de ella una plaqueta que se intercala entre los próceres que juraron la independencia de la Argentina en 1816, la plaqueta tiene la fecha de 1 de Marzo de 1948.

23 – Lo mismo sucede en Tafi Viejo sede de los mas importantes talleres ferroviarios del país, llegan trenes repleto de pueblo y al bajar festejan



con los pobladores y continúan su marcha, se ven carteles de Perón, y dirigentes sin sacos

24 – Plaza retiro, la gente empieza a llegar, se diagraman los lugares de circulación.

25 – Multitud de gente sin carteles partidarios

26 – Aparecen banderas argentinas y carteles.

27 – Abanderados de distintos sectores sociales.

28 – Se iza la bandera de guerra, con el sol en el medio.

29 – Desfile de fuerzas armadas terrestres y aéreas. Como es a fines de Febrero principios de Marzo, verano todavía, los uniformes de gala de ejercito son blancos y se confunden con los de la marina, y el de algunos funcionarios.

30 – Un miembro de las fuerzas armadas hace sonar la campana de la vieja Portefña, lo que da inicio a la celebración, junto a él se encuentra el

Vicepresidente del Gobierno Argentino, totalmente de Blanco, parece un militar mas.

31 – Se ve el palco de autoridades cantando el Himno Nacional, y en el una joven luciendo a lo Eva Perón.

32 – Plano en picada de la multitud que puebla la Plaza del Retiro, felices los argentinos presentes agitan banderas, a lo lejos se ve un cuadro enorme de Perón cruzado por una Bandera.

33 – En el documental aparecen dos tipos de imágenes de altura de la multitud, cuando la voz del locutor habla de: la multitud sin banderías políticas se juntan en la plaza., etc. las imágenes son de una multitud sin banderas ni pancartas políticas, en otras oportunidades aparecen banderas de los sindicatos peronistas y alguna que otra foto de Perón.

34 – Hacia la Noche se inician los discursos, el general Pistarini lee un discurso que hubiera dicho el Gral. Perón, quien se halla en el hospital militar aquejado de una repentina enfermedad, antes habla Evita directamente desde el lecho de enfermo del Gral. Las voces llegan desde el alto parlante, no es una voz del palco, como la del Gral. Pistarini, en el

documental ocurre lo mismo, la voz de Pistarini forma parte del conjunto de la película , en cambio la voz de Evita y como sorpresa final, la voz del General desde su lugar de enfermo, despidiendo a la multitud, llamando a que los participantes disfruten del hecho histórico y se desconcentren en calma, han sido incorporadas a la película como la voz del locutor, pero con una textura teatral que recuerda la voz de la conciencia.

Que Evita y Perón no hayan estado en el acto central, ni en ningún acto, tiene un efecto teatral poderosísimo, aun más en esa época. La culpa que genera en todos los participantes, por poder participar, mientras que él, Perón, quien más batalló para que los fcc fuesen nuestros, la suerte se lo impide.

Es más, sus enemigos decían que el acto era para regocijo del Gral. y el Gral. ni siquiera pudo participar, y lo hace todo para felicidad del pueblo argentino. Ahí está la voz de Evita y Perón que les llega desde el cielo para bendecirlos en este día, lejos de la revancha, bendice a todos los argentinos. (en el sentido de Sigal y Verón, op.cit)

36 – El final llega con la Bandera Argentina flameando, en su centro el sol y acogiendo la palabra Fin.

**...Ya son Argentinos!**

La nacionalización de los ferrocarriles es, para los realizadores de los documentales, de doble significación: patriótico y de importancia económica. Es un hecho que hace bien al país, porque aporta beneficios económicos. También progreso, pero para todo el pueblo, y no para una parte de él. El pueblo en tanto trabajador.

Los tres noticieros se *unieron* para realizar esta "edición *única*". Esto implica que no hay división de intereses, sino que hay unidad; la misma que trae al pueblo a unirse en un magnífico acontecimiento de semejantes características.

Ya son argentinos! Son de *todos* y no de una parte de los argentinos. Y los argentinos formamos esa unidad, que es la patria.

El ferrocarril es un **símbolo**. Símbolo de resurgimiento, en la actualidad, como lo fue de progreso, para quienes idearon el país. Pero también es un patrón de medida, el ferrocarril en nuestro activo a una Argentina justa, libre y soberana.

El ferrocarril fue "portador de civilización" por llevar el "mensaje de progreso", a una "tierra virgen". Sus "arterias de acero" *llevaban* dicho mensaje. "Por las ventanillas del primer ferrocarril", permitió ver a nuestros próceres una "aurora nueva". Esta visión fue inmediata.

"Las paralelas de acero", llevaron la civilización, la abundancia, y el trabajo, adonde antes eran tierras yermas, malditas por el malón.

Los indígenas, por tanto, no son argentinos, no trabajan, y son "agentes del mal", porque maldicen el campo. Nosotros somos argentinos, trabajamos las tierras, que nos bendicen con riqueza y abundancia. Ellos portaban lanzas, nosotros locomotras. El ferrocarril fue construido por nosotros, por lo que es argentino.

El ferrocarril, que era nuestro, dejó de serlo por carencias económicas. Hoy se produce un cambio esencial. Tan fundamental que hasta tiene, un momento exacto de nacimiento, que es el de la nacionalización.

Y el cual todos conocimos, porque en ese instante "La Porteña", hizo sonar su silbato. Este silbato, marca el nacimiento de la Nueva Argentina, así, como hace más de 90 años, marcó el nacimiento del progreso.

“La Porteña”, que fue y es argentina, no podía estar ausente en este acontecimiento que todos los argentinos celebran. Su silbato “despierta un eco”, en “miles de locomotoras”, “fábricas” y “barcos de ultramar”. Todos festejan, en *tierra*: el pueblo, hombres, mujeres y niños; locomotoras y fábricas, en *aire* (es parte del discurso visual): los aviones que sobrevuelan, e incluso en *mar*. los “barcos de ultramar”.

La veneración de “La Porteña”, “como una reliquia”, unido a las imágenes de la Basílica de Luján, que se imponen con sus pináculos, nos hablan de un culto, que no puede estar ausente en este magno acontecimiento.

La “historia”, *nuestro* pasado, está presente, con la misma “La Porteña”, la placa colocada en Tucumán, y la fiesta en la “histórica plaza del Retiro”. La historia es lo que hicimos, lo que fuimos, y festeja lo que volvemos a ser.

Los ferroviarios, tienen una fiesta de doble importancia. Como ferroviarios y como argentinos. Así la mención a “los trabajadores del riel”, y la fiesta en Tafi Viejo, –donde llega hasta la apoteosis–, no podían estar ausentes.

En la placa colocada en Tafi Viejo, los que rinden homenaje son los trabajadores, a través de la CGT, y más específicamente, los ferroviarios, a través de la Unión Ferroviaria y la Fraternidad.

La **Patria** está de fiesta. Es la Fiesta Magna de la Nacionalidad, la Fiesta de la Argentinidad. La "Enseña Patria", ratifica el acontecimiento. El acero es argentino, y por ello, lleva los colores patrios.

El culto, la **religión**, está de fiesta. A través de la Basílica de Luján (discurso visual). La religión, –con el significado que conlleva dicha Basílica, que es donde se encuentra la Virgen Patrona de los argentinos– se "asimila" al culto a la Argentinidad, a través de la veneración de "La Porteña", el acto solemne en Tucumán. En donde el trabajo es la ofrenda, y la Patria, el altar.

Hubo ideales, sueños, ahora está la materialización. Esos ideales fueron desvirtuados, como se señaló anteriormente.

Con esta fiesta, se señala una ruptura. Nace una nueva Argentina. Pero la ruptura, no es total, pues, hay un resurgimiento, una vuelta al origen. Al de los Próceres

Es el "canto" de la **unidad** del pueblo de la República. La reconquista, es para todos los Argentinos, sin distinciones. Según se interpreta del discurso, Argentinos son los trabajadores, hombres, mujeres y niños.

Es una fiesta para todos los Argentinos, a los que María Eva Duarte de Perón, refiere con "Mis queridos descamisados". ¿Si era, una fiesta de todos los argentinos, por qué, se dirige sólo a los descamisados? ¿Acaso hay otros que no sean "descamisados", acaso hay otros que no sean argentinos, o será que "descamisados" es un sinónimo de "Argentinos"?

La **unidad**, se asemeja a la **unanimidad**. Todos, en el mismo momento del nacimiento de la Nueva Argentina, –y de su resurgimiento–, con sus labios, pechos, manos y corazones, se agitan de felicidad. Unidos bajo el "cielo feliz de la Argentina", la patria.

---

**Título: NUEVO MATERIAL RODANTE**



Tiempo: 1 minuto

Origen: Sucesos Argentinos y Noticiero Panamericano

La voz del locutor, por lo general Carlos Dagostino, informa de la presentación en la estación del FFCC Gral. Urquiza de un nuevo vagón justicialista construido en el país. La música es la de un carnavalito norteño (podría ser el humahuaqueño) pero orquestado a la usanza de los sectores elegantes de la sociedad.

Desglose de imágenes por planos

Imágenes

1 – Las autoridades hacen la presentación de un nuevo tipo de vagón.

2 – Aprovechando la necesidad de bautizar dos tipos nuevos de locomotoras adquiridas en Alemania, se muestran los nuevos modelos de vagones justicialistas.

3 – Imágenes del interior del vagón, en el se puede ver las fotos de Perón y de un afiche publicitando las Cataratas del Iguazú, en idéntica altura,

pero mas elevada como si fuese la foto de un santo, la de Evita, por lo que demuestra debe ser posterior a la muerte de Eva Perón.

4 – Luego las imágenes pasan al acto de bautismo de la máquina alemana. El acto resume seriedad, se ve la llegada del ministro de Transporte, las autoridades religiosas y las familias de obreros y empleados del ferrocarril, con sus hijos vestidos para la ocasión.

5 – Los participantes estan trajeados, hay compostura, nada de euforia.

6 – A la maquina alemana se le impone el nombre de TATARAVIU (que quiere decir centella en guaraní)

7 – Final

También aquí se repite la tríada gobierno-iglesia y trabajadores (pueblo).

Los símbolos refieren a una omnipresencia de Evita y Perón.

---

**Título: EL TRASANDINO DEL NORTE**

Tiempo: 8 minutos

Origen: Emelco (empresa privada)

Música: La música que se oye mientras aparecen los títulos de la película y de los participantes del mismo es de Jazz.

La locución es de Carlos Dagostino.

La Dirección de la película pertenece al que fuera luego el afamado director y productor de cine Fernando Ayala.

Desglose en imágenes por planos

**Imágenes**

1 – Las imágenes que se nos muestran son de gran factura, se puede ver el norte agreste, y árido, tierra cuarteada y pedregosa.

2 – Un campo raleado de pajonales y espinillos, tierra dura y poco verde.

3 – Luego aparece un pueblito arenoso, desolado, en el que el sol cae a plomo, el texto apoya las imágenes, la música es de Summertime, versión sonora acentuando el calor que ya las imágenes sugieren.

4 – Planos de gente abatida por el silencio, el sol, trabajan sentados en la vereda recostados contra la pared, primero una mujer hilando y luego un hombre tallando madera.

5 – Mapa del norte argentino. Voz: no siempre el norte fue así, el mapa refleja el norte pero durante la dominación española. Voz: cuando salta era el último puerto seco del sur de la dominación española.

6 – Imágenes de casas señoriales de la ciudad de Salta con mayores cuotas de verde.

7 – Ficcionalización de las fiestas de la sociedad salteña de la época feliz (colonial). La voz del locutor informa que la bonanza de la Salta española se irradiaba hacia los cuatro puntos cardinales

8 – La imagen vuelve de la ficción al mapa de época, y un lanzazo se clava en lo que sería el límite entre Jujuy y Bolivia, al tiempo que la voz dice: pero el criollo sintió necesidad de recuperar su territorio y un destino independiente, de la mano de San Martín, los próceres de la epopeya liberadora y el pueblo que ofrendó no sólo sus vidas.

9 – Vuelven a verse imágenes de tierra cuarteada, la voz refuerza la idea de no solo ofrendaron su sangre echando al español, sino también la importancia económica de Salta y de todo el Norte árido

10 – la actividad económica de la gente del norte intenta una salida al mar vía cruce de la cordillera uniendo Salta con Antofagasta, una ruta que se hacía en la marcha, a caballo y mula.

11 – Imágenes de los sufrimientos que significaba llevar el ganado bovino hasta los puertos chilenos, se hacía necesario herrar el ganado.

12 – La música clásica, enmarca las imágenes de la ruta sembrada de cadáveres, y esqueletos del ganado.

13 – La imagen vuelve a la ciudad, se ve en rápida sucesión, un edificio Ministerial, un cartel informando del PLAN QUINQUENAL, y la decisión de construir en la altura una red del FFCC. Explosiones

14 – Las imágenes cambian dando gran pujanza al relato y la acción, son cortas y de un mayor ritmo. Ahora son hombres que palean los restos de la explosión limpiando el área.

15 – Alrededor de una mesa Ingenieros planificando la labor en un mapa, trazan una recta de lo que sería la futura línea férrea.

16 – En el exacto lugar geográfico, dos Ingenieros trasladan sobre el terreno la línea marcada en el mapa.

17 – El capataz avisa a los obreros del riel la proximidad de la explosión.

18 – Imágenes de los obreros bajando de la loma para guarecerse.

19 – Imagen de la mecha quemándose.

20 – corte a la huida.

21 – corte a explosión.

22 – Cientos de obreros trabajando sobre la brecha abierta en la montaña por la explosión.

23 – Trabajo de altura. Imágenes impactantes que mezclan el paisaje, con el trabajo humano, y la maquinaria.

24 – Se funden en el celuloide, las imágenes de la marcha sobre el terreno real del ferrocarril que progresa, instalando rieles, y la locomotora que transporta durmientes y la línea sobre el mapa de la región.

25 – Imágenes del tren llegando a la frontera.

26 – Imágenes de los productos de la zona que llegan vía ferrocarril a los puertos.

27 – El final sobreviene con la imagen del monumento a los héroes de la lucha por el norte.

Este es un documental inhabitual de la producción propagandística. Hay un registro minucioso de la actividad de trazado y armado de las vías en la montaña. El trabajo refiere asimismo a los profesionales, personificados

por los ingenieros. El documental apela, en el más puro estilo einsteniano a una dramaticidad en su construcción e innova con la música, que pasa de Wagner al jazz suave de Summertime.

Tanto desde el punto de vista de la producción, muy cuidada, como de la edición, es un documental atípico, uno de los más significativos de esta época.

---

### **MEJORAS TALLERES, 1949**

Tiempo: 49 segundos

Origen: Sucesos Argentinos

Música: La música habitual de sucesos argentinos.

Imágenes

1 – Las imágenes que se nos muestran son las de una maqueta de la futura estación de trenes a construir en la línea de FFCC Gral. Sarmiento, estación 1 de Mayo.



2 – Y Luego el nuevo modelo de locomotora que se construye en los Talleres de Liniers.

3 – Los obreros accionan sobre el modelo de locomotora ya construido, mostrando sus ventajas en aerodinámica.

4 – Entre varios obreros, la mueven manualmente de manera de que se pueda apreciar la elasticidad de las ruedas que permiten mayor adherencia en las curvas.

---

## **TALLERES FERROVIARIOS, 1950**

Tiempo: 1 minuto 31 segundos

Origen: Sucesos Argentinos

Música: La música habitual de sucesos argentinos.

Imágenes

1 – Obreros trabajando en los Talleres de Remedios de Escalada, en la fabricación de un repuesto en el material rodante de la maquinaria ferroviaria, de invención argentina, una malla que cubre el sistema de

frenado de ruedas y que, de esta manera, evitaría la dispersión de chispas, origen de incendios en las temporadas de calor en el campo argentino.

2 – Imágenes de las locomotoras surcando el campo.

3 – Imágenes que muestran el sistema de mangueras y bocas de agua que poseen los convoyes ferroviarios y que permiten al personal de ferrocarriles argentinos auxiliar a los hombres del campo en el caso de incendios.

4 – Simulacros de incendio y la utilización del material hidrante.

---

## **LOCOMOTORA CONSTRUIDA EN TALLERES, 1953**

Tiempo: 46 segundos

Origen: Sucesos Argentinos

Música: La música habitual de sucesos argentinos. El locutor informa la construcción de una nueva maquina locomotora a sistema Diesel eléctrica construida en la Argentina.

**Imágenes**

1 – Primer plano de obrero asomando por la ventana de la cabina de la locomotora de construcción argentina.

2 – Imágenes de las locomotoras surcando el campo.

3 – La cámara recorre los detalles de identificación del origen de la producción, símbolos de la Argentina Industrial, y de la producción nacional.

4 – La maquina sale de la Estación.

---

**TALLERES DE TAFI VIEJO, 1949**

Tiempo: 1 minuto 04 segundos

Origen: Sucesos Argentinos

Música: La música habitual de sucesos argentinos.

Imágenes

1 – Imagen de una maquina que llega desde Tafi Viejo en Tucumán entrando a Buenos Aires.

2 – La imagen muestra interiores del vagón, comodidad y terminación de las butacas del convoy.

3 – Luego la camara pasa al vagon comedor, se pormenoriza en el detalle de las persianas que protegen al pasaje contra el humo y la tierra del exterior.

4 – Se aprecian los detalles de los servicios complementarios, cocina, refrigeración de alimentos, pasillos, etc.

5 – Vagones destinados a la carga de encomiendas y correo.

6 – El tren arriba a la estación para su utilización

---

**TALLERES ROCA, 1953.**

Tiempo: 1 minuto

Origen: Sucesos Argentinos

Música: La música habitual de sucesos argentinos. El locutor informa de la participación del Ministro de Transporte de la Exposición de Material Ferroviario en Plaza Constitución.

Imágenes

1 – Discurso del ministro ante el personal ferroviario y ante la población en general, las imágenes muestran los diferentes stands de la muestra.

2 – Las maquetas y títulos de la muestra que recuerdan los carteles de publicidad del Plan Quinquenal.

3 – Los participantes de la muestra observan el material rodante, repuestos y detalles del mismo.

---

**LOCOMOTORA ADQUIRIDA, 1952**

Tiempo: 4 minuto 50 segundos

Origen: Sucesos Argentinos

Música: La música habitual de sucesos argentinos. La voz del locutor desgrana todas las tareas que se propone hacer el Gobierno peronista en su 2do Plan Quinquenal, al que llama 2do P. Q. de Perón., en el rubro de desarrollo de los medios de comunicación.

Desglose de imágenes por planos

Imágenes

- 1 – Se ve operar aviones de Aerolíneas Argentina.
- 2 – Obreros ferroviarios trabajan en la reparación de la red ferroviaria, su modernización.
- 3 – Obreros trabajando en la electrificación de la red ferroviaria.
- 4 – Locomotoras importadas que arriban al puerto de Buenos Aires,
- 5 – Trenes de Carga que surcan el país.
- 6 – Imágenes de la creación de nuevos ramales, o extensión de los existentes.

7 – Maquinas atravesando puentes, llegando hasta sectores inhóspitos del país.

8 – Construyendo el futuro de lo que será la Nueva Argentina.

9 – En imágenes cortas se muestra el Sistema de Transporte en su conjunto, y la participación en el crecimiento de la red de transporte subterráneo (4 líneas) y la red de tranvías.

10 – Imágenes de la Flota de Tranvías tipo Libertador.

11 – Lugar de Guardería del Material rodante.

12 – El sistema de transporte por medio de Trolebús.

13 – Imágenes del crecimiento y la extensión desde el centro hacia la provincia de Buenos Aires de la red de alimentación eléctrica de los Trolebuses.

14 – La red aérea.

15 – Garaje de ómnibus.

16 – Estación de ómnibus.

17 – Un avión levanta vuelo.

18 – Se muestra un cartel anunciando el Plan Quinquenal de Perón

Es un claro ejemplo de la propaganda. Se muestra como realización el proyecto del plan quinquenal.

---



## Capítulo VI

### Hacia una antropología de los medios.

La constitución de los contenidos en el campo mediático que aparecen como significativos para una antropología de los medios focalizan en la cultura y la ideología, la(s) tecnología(s) y la representación de los sujetos sociales como "otros" virtuales.

En primer lugar, nos referiremos al lugar de la cultura y la ideología en vinculación con los medios y cómo la antropología ha de reapropiarse del debate cultural en las actuales condiciones objetivas.

Para Adorno, la industria de la cultura y de la comunicación permite el estudio objetivo de las bases materiales de la ideología. La ideología se transforma en industria, pero industria de la conciencia puesto que son las psicologías sociales las que entran como productos en el mercado del ocio y del consumo.

En esta industria ideológica, sin embargo, se hace imprescindible excluir los elementos estéticos e intelectuales que manifiestan un sentido crítico hacia el status quo.

La pseudocultura, en cuanto desvirtuación y debilitamiento de los procesos educativos y culturales, es una consecuencia de esa tecnologización, con métodos de persuasión y manipulación, de las psicologías sociales.

El resultado será la formación de una cosmovisión colectiva en la que la personalidad autoritaria -caracterizada por la sumisión con los poderosos y la humillación y crueldad hacia los débiles- aparece como propia del "ciudadano normal".

La xenofobia y la misoginia, por ejemplo, se fomentarán políticamente en momentos de crisis económicas y sociales a través de los mensajes de la cultura-comunicativa y en función de los objetivos coyunturales del sistema de las corporaciones transnacionales<sup>161</sup>.

---

<sup>161</sup> Blanca MUÑOZ, "Escuela de Frankfurt: primera generación", en *Diccionario crítico de ciencias sociales*, disponible on line en <http://www.ucm.es/info/eurotheo/d-bmunoz7.htm>

De esta manera, en virtud de lo antedicho, el vertiginoso fenómeno comunicacional y mediático presupone para la antropología no sólo el análisis de procesos culturales, sino también socioeconómicos y políticos.

El campo de la comunicación se desarrolló a lo largo de su historia como un espacio fragmentado y plural, cargado de tensiones que incluyeron los más variados antagonismos.

Nacido en una frontera en la que confluyen y se entrecruzan diferentes disciplinas con sus respectivas miradas y herramientas teóricas y metodológicas, el espacio comunicacional albergó en su seno estudios provenientes de la sociología, la filosofía, la psicología, la antropología, la economía, las ciencias políticas hasta la biología, la cibernética o la lingüística.

Al decir de Armand y Michèle Mattelart, el campo de observación científica de los procesos comunicacionales "se ha situado en tensión entre las redes físicas e inmateriales, lo biológico y lo social, la naturaleza y la cultura, los dispositivos técnicos y el discurso, la economía y la cultura, las micro y

macro perspectivas, la aldea y el globo, el actor y el sistema, el individuo y la sociedad, el libre albedrío y los determinismos sociales. La historia de las teorías de la comunicación es la de estos fraccionamientos y de los diferentes intentos de articular o no los términos de lo que con demasiada frecuencia aparece más bajo la forma de dicotomías y oposiciones binarias, que de niveles de análisis<sup>162</sup>.

Sin embargo, es necesario señalar que las dicotomías a las que los autores hacen referencia no sólo incidieron sobre el desarrollo de las teorías comunicacionales, sino que atravesaron (y atraviesan) las ciencias sociales en su conjunto.

Es decir, las ciencias de la comunicación indudablemente forman parte de un campo mayor que las incluye y que es el de las ciencias sociales y sufren sus vicisitudes. No obstante, se puede afirmar que la propia matriz transdisciplinar del campo comunicacional dio lugar a los mayores intentos de articular estas oposiciones.

---

<sup>162</sup> Mattelart A y Mattelart M, *Historia de las teorías de la comunicación*, Paidós, 1997, Barcelona, pág. 10.

Implica un dato no menor inscribir las ciencias de la comunicación como parte de las ciencias sociales. Esto es, si bien como decíamos el campo comunicacional se conforma a partir de tensiones y dicotomías –muchas ellas falsas y que como señalan los autores citados no constituyen más que niveles de análisis donde ciertos abordajes otorgarán mayor énfasis sobre algunas más que otras- es necesario establecer ciertos recortes y precisiones.

Una de ellas, quizá la más importante, se sitúa en reconocer los fenómenos comunicacionales como una parte inextricable de procesos sociales más amplios y por ello más complejos. En otras palabras, desde nuestra perspectiva, la comunicación sólo es pensable como una práctica social.

En tal sentido, todo hecho comunicacional sólo puede ser analizado como un acto que involucra saberes y sentidos compartidos socialmente, por una comunidad dada en un momento dado. La comunicación como un "hecho social" involucra en cada uno de sus fragmentos la totalidad social en la cual se inscribe. Es decir, forma parte de un hacer social que la incluye y la desborda y que funcionará como contexto, como condición de

producción de sus mensajes o, dicho en otros términos, como continuo e infinito interpretante de sus discursos.

Ahora bien, entender la comunicación como una acción social colectiva supone entenderla, al mismo tiempo, como un fenómeno históricamente situado. Es decir, los hechos comunicacionales no pueden ser analizados desde una mirada atemporal. Varias teorías de la comunicación han pensado los fenómenos comunicacionales como procesos pasibles de ser conceptualizados a partir de variables abstractas como emisor, receptor, mensaje, canal, código.

Estas tesis significaron un importante aporte al momento de formalizar ciertos conceptos relacionados con el acto comunicacional, no obstante carecieron de profundidad a la hora de analizar procesos sociales concretos. Deudoras de cierta visión ingenieril de los procesos comunicacionales, estos abordajes, supusieron la comunicación como un mero intercambio de información entre entidades abstractas no necesariamente humanas.

Es así que, tomando de modelo el telégrafo, la interpretaron como la mera conexión de dos puntos idénticos conectados por un canal y portadores

de un mismo código que intercambiaban información con una única posibilidad de distorsión que denominaron "ruido". En este plano, la codificación en la instancia de emisión debía ser, en condiciones óptimas, perfectamente decodificada en la instancia de recepción. Fórmulas matemáticas permitían medir la relación entre la cantidad mínima de información y las operaciones necesarias para que dicha información llegue a destino y sea decodificada correctamente.

La realidad social demostró ser bastante más compleja.

Posteriores estudios de casos concretos demostraron que las instancias de emisión y recepción no pueden ser consideradas como idénticas en la medida que nada permite suponer que quién reciba el mensaje lo "decodifique" en los términos ajustados a la intención del emisor. Muy por el contrario, los receptores más que decodificar, reinterpretan los mensajes de acuerdo a sus propios valores, saberes, necesidades e intenciones y que, por ende, no existe posibilidad de "decodificación".

— Existe más bien una instancia de reinterpretación ilimitada signada por factores variados. La suma de todos esos factores incorporó un elemento nuevo a los estudios en comunicación: la cultura.

Entendiendo a ésta última como “proceso social total”, en términos de Williams<sup>163</sup>. Sin embargo, es posible detectar distintas acepciones del concepto de cultura:

- i) una más antropológica que incluirá el conjunto de prácticas sociales en tanto instancias de producción de sentido y valores simbólicos;
- ii) un concepto más restringido que pensará la cultura desde lo que hoy llamamos arte, para un consumidor cultivado, la “alta cultura” circunscripta a las más excelsas producciones artísticas;
- iii) una tercer mirada que indagará en la cultura de las clases populares como aquella con mayor capacidad de transformación, de producción colectiva y colaborativa que en general no se reconoce a si misma como productora de bienes simbólicos, sino más bien como portadora de tradiciones, valores y experiencias compartidas por una comunidad y iv) finalmente lo que se ha denominado “cultura de masas”, en tanto cooptación mercantil de la producción cultural, tanto de la alta como de la baja cultura, para construcción de un nuevo tipo de mercancía.

---

<sup>163</sup> WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*, Península, Barcelona, 1980.



Desde la tecnología más antigua como la escritura pasando por el telégrafo óptico de los tiempos napoleónicos, la fotografía, la radio, la televisión hasta internet, la comunicación, una vez que superó el umbral de la interacción o la comunicación "cara a cara", estuvo siempre atravesada por el desarrollo tecnológico.

Esto hizo que autores como Marshall McLuhan identificaran medio con mensaje y supusieran que la tecnología implicaba la base y sostén de todo hecho comunicacional.

No obstante, si definimos la tecnología como "la disciplina que investiga el conocimiento científico aplicado a la producción"<sup>164</sup>, veremos que dicha aplicación responde a necesidades sociales dadas en ciertas condiciones materiales, en una estructura social determinada, con características económicas y políticas que preceden y movilizan o no el desarrollo tecnológico en ciertos sentidos y no en otros.

De allí que las necesidades que, en general, primen sean las de los grupos con mayor capacidad para imponer sus intereses. En una

---

<sup>164</sup> KATZ, Claudio, "El culturalismo en los estudios de tecnología" en *Revista Causas y Azares*, N°6, primavera 1997, Buenos Aires.

sociedad capitalista indudablemente el desarrollo tecnológico seguirá los lineamientos impuestos por la necesidad de acumulación de capital.

Luego aparecerán otras funciones de la tecnología que operarán en la esfera del control social o bien en el nivel de asegurar la circulación general de mercancías. Al decir de Williams: "en situaciones económicas particulares, un conjunto de mecanismos técnicos dispersos pasan a constituir una tecnología aplicada y después una tecnología social"<sup>165</sup>.

Por otra parte, la inestabilidad y la evolución rápida de la tecnología, y continuando con este pensamiento, están exigiendo cambios en los enfoques de la misma antropología.

Una antropología de medios debería orientarse al estudio etnográfico y antropológico del impacto de las manifestaciones y tecnologías mediáticas en el ámbito de lo social, atendiendo a las causas y consecuencias políticas, económicas y sociales involucradas en este proceso.

---

<sup>165</sup> WILLIAMS, Raymond, "Tecnología y Sociedad" en *Revista Causas y Azares*, N°4, invierno 1996, Buenos Aires.

En otras palabras, la antropología mediática comprende estudios etnográficamente informados, históricamente determinados y socialmente contextualizados de las formas en que los actores otorgan sentidos y/o hacen uso de esas manifestaciones y tecnologías.

En nuestro país desde la influencia en la integración social ejercida por la casi artesanal prensa "popular" en la última década del siglo XIX hasta las tecnologías actuales, los medios han incidido decisivamente en la constitución de subjetividades y han ido conformando categorías que devienen recortes y normativas sociales.

Tal constitución, particularmente acentuada en esta época digital, abarca un área que incluye de manera poco diferenciable entre sí a los medios masivos, la comunicación, la llamada "cultura de masas" y la publicidad, en términos de Ramonet (2003).

Aunque también sería necesario incluir en este listado las nuevas formas que asumen las llamadas "relaciones públicas", actividad favorita de corporaciones y gobiernos, y otras formas de comunicación -por ejemplo campañas o discursos políticos- que, mediatizadas, asumen formatos

cada vez más complejos y elaborados, en concomitancia con la cada vez mayor sofisticación de los canales mediáticos que las vehiculizan.

Estos fenómenos, ampliamente estudiados desde las ciencias de la comunicación, la sociología o la psicología social, están a la espera de los análisis correspondientes desde las ciencias antropológicas.

La tecnología no es neutral. La simple video cámara, sin ir más lejos, promete un acceso más amplio para los usuarios, pero también puede representar más vigilancia y control. La tecnología trasciende de innumerables maneras la función original para la que ha sido creada, pensada.

Jameson sostiene que:

Si la abstracción histórica –la noción de modo de producción o del capitalismo, por lo menos tanto como la de posmodernismo- no es algo dado en la experiencia inmediata, es pertinente entonces preocuparse por la potencial confusión de este concepto con la cosa misma y por la posibilidad de tomar su “representación” abstracta de la realidad,

“creer” en la existencia sustantiva de entidades abstractas reales tales como la sociedad o la clase”.

Entre estas “representaciones” están comprendidas las mediáticas, las cuales se nos aparecen como “lo real”, teniendo pocas veces conciencia de su rol mediatizador de las relaciones reales.

En la reificación de lo conceptual / lo virtual, pueden tranquilamente legitimizarse las desigualdades, porque se ideologiza y se cree como “real” lo que en realidad es construcción ideal.

Por otra parte, la pérdida o desconocimiento de los conceptos de “totalidad” sirven para correr la atención de los más totalizadores y totalitarios sistemas del mundo contemporáneo, empezando por el “imperio”.

Queda bien demostrado en esta guerra contra Irak que ni los propios mecanismos internacionales, como la ONU, pueden contener estas tendencias.

Los medios, sin duda, colaboran a configurar los imaginarios correspondientes, con la consecuente consolidación de viejos estereotipos, prejuicios, o la formación de nuevos –según las necesidades contextuales- así como de otras definiciones ideológicas interesadas y las prácticas políticas asociadas a éstas.

A medida que los símbolos mediáticos y las formas hiperreales, con sus seductores formas y sonidos, proliferan, el mundo está constantemente siendo redefinido y la realidad está constantemente siendo reconfigurada.

Por otro lado, hasta puede sacarse partido de estas nuevas perspectivas, con el fin de reconsiderar ciertas categorías que no siempre han resultado operativas en nuestros contextos periféricos de producción intelectual.

La misma noción de “otredad” podría ponerse en tela de juicio aquí. La Antropología es un modo de conocimiento occidental y continúa girando en torno a la definición cultural de “otredad” como una no-occidentalidad.

La vieja construcción nosotros-otros no servirá más que para una antropología de la descolonización, argumenta Gledhill.

La continuidad en el uso de los conceptos tan orientados a una determinada pertenencia a una región, aunque se trate de contextos / paradigmas diferentes, siempre remitirá a los paradigmas en los que nacieron.

Es evidente que en el caso de estas categorías o pares de oposición, tales como el nosotros/otros, remiten al colonialismo. Es, asimismo, bastante contradictorio que este par oposicional definido y asaz rígido en su polaridad se mantenga vigente dentro del paradigma que hoy incluye hibridaciones, polifonías y todos esos universos de tanta difuminación y laxitud.

Especialmente en esta etapa postcolonización (pero bajo pleno "Imperio"), la antropología tiene la valiosa oportunidad de replantear su rol, de evitar ser un agente de gobiernos opresores y contribuir con sus habilidades, técnicas y enfoques originales a las causas de los que tradicionalmente fueron víctimas de sus trabajos.

Porque los medios están imbricados en la cotidianeidad y también, como consumidores y productores, ellos mismos están incluidos en los universos discursivos, las situaciones políticas, las circunstancias

económicas, los escenarios nacionales, los momentos históricos y los flujos transnacionales, para nombrar solamente algunos de los contextos relevantes.

En este sentido, la única forma posible de llevar a cabo una evaluación crítica de cómo los medios operan en estos diferentes contextos y niveles sociales deberá hacer referencia a las relaciones sociales de poder planteadas, en gran medida, por las mismas dinámicas económicas y políticas impuestas por las organizaciones de medios y sus alianzas hegemónicas.

Dado que aún no se ha inventado una categoría que permita explicar mejor el modo de producción capitalista que la categoría de "clase" los argumentos que aducen una disolución de las clases, y en particular del proletariado, sobre la base de las transformaciones profundas que ha sufrido el capitalismo en las últimas décadas, son por lo menos irracionales, cuando no directamente reaccionarios: que el contenido específico de la "experiencia de clase" y sus formas de "conciencia" (en sentido thompsoniano) ha cambiado sustantivamente, sería absurdo negarlo.



Si ligamos la existencia de clases sociales a la propiedad privada de los medios de producción, será necesario que las ciencias sociales retomen dicha categoría de análisis.

Jameson<sup>166</sup> intenta demostrar que el capitalismo tardío, y transnacional está generando-junto a modos inéditos de liquidación de la clase obrera industrial tradicional- una suerte de superproletariado mundial, cuya forma no estamos aún en condiciones de prever .

Detrás de ese cuestionamiento a la "lógica de clase" está el incremento que en los últimos años han conocido las reflexiones más o menos foucaultianas sobre la "microfísica del poder", así como la promoción teórica y política -a la cual los Estudios Culturales han contribuido en gran medida- de los llamados "movimientos sociales", articulados según otros intereses y demandas (así como también según otros tiempos y características organizativas) que los de la clase.

No cabe duda de que el interés por la "micropolítica" y por los "nuevos movimientos sociales" es un fenómeno típicamente posmoderno -lo cual, por supuesto, en sí mismo no le quita valor-: debe, por lo tanto, ser

---

<sup>166</sup> Jameson, R. Sobre los Estudios Culturales, en Grüner (comp). Estudios Culturales. Reflexiones sobre el Multiculturalismo, Paidós, 1998

rigurosamente historizado, en tanto producto de la prodigiosa expansión multinacional del capitalismo y la consiguiente “desdiferenciación de identidades”

Este fenómeno tiene su expresión teórica también en los igualmente multiplicados cuestionamientos “postestructuralistas” o “posmarxistas” a toda forma pensable de “identidad” estabilizada o incluso políticamente construible, idea que cae bajo la acusación de pertenecer a un pensamiento de la totalidad, cuando no directamente “totalitario”.

La aparición de los “nuevos movimientos sociales” es sin duda un extraordinario fenómeno histórico que se complica con la explicación que muchos ideólogos “post” creen poder proponer: a saber, que surgen en el vacío dejado por la desaparición de las clases sociales y de los movimientos políticos organizados en torno de ellas.

En estos análisis no queda en absoluto claro –insiste Jameson<sup>167</sup> cómo podría esperarse que *desaparecieran* clases enteras, y ello sin mencionar el peligro que entraña el dejar teórica, política y organizativamente inermes a dichos movimientos ante la conclusión lógica de que también la

---

<sup>167</sup> Jameson, R. op.cit

clase dominante –que sí tiene una “identidad” notablemente sólida, unificada y organizada. Podría haber desaparecido, o al menos podría ver su poder disuelto en la “microfísica” de una cotidianidad fragmentada y atomizada.

Como lo ha visto agudamente Eagleton<sup>168</sup>, esto *no* es contradictorio con las consideraciones pesimistas sobre el carácter todopoderoso del “Sistema”, sino que más bien es la otra cara, llamémosla dialéctica, de la misma moneda: en efecto, “si el Sistema es considerado todopoderoso, entonces las fuentes de oposición pueden encontrarse fuera de él.

Pero si es *realmente* todopoderoso, entonces por definición no puede haber nada fuera de él, de la misma manera que no puede haber nada fuera de la infinita curvatura del espacio cósmico. Si el sistema está en todas partes, así como el Todopoderoso no aparece en ningún lugar en particular y por lo tanto es invisible, puede decirse entonces que no hay ninguna clase de sistema.

En lo que respecta al “momento” estrictamente cultural, simbólico, semiótico-lingüístico o como se lo quiera llamar, que constituiría la

---

<sup>168</sup> Eagleton, T.op.cit

diferencia específica de los Estudios Culturales "post" respecto del marxismo, hay que recordar que existe una larga y profunda tradición marxista que ha hecho del *lenguaje* (y por extensión, del espacio simbólico-cultural o "representacional") un escenario privilegiado, y a veces incluso decisivo, de los conflictos sociales e ideológicos y de la constitución de las "identidades".

Para Žižek<sup>169</sup> esa tradición se remonta a las primeras décadas del siglo 20, y por lo tanto es *contemporánea* de lo que ahora se llama el "giro lingüístico" producido en el pensamiento a partir de pensadores como Saussure, Peirce, Wittgenstein o Heidegger, y por lo tanto es *muy anterior* al descubrimiento de tal giro lingüístico por el estructuralismo y el postestructuralismo.

Piénsese solamente en casos paradigmáticos como el de Gramsci (que mostró el lugar determinante del lenguaje y la cultura en la construcción de hegemonías y contrahegemonías, y en la "guerra de posiciones" en el seno de la sociedad civil) o el de Bajtín-Voloshinov (que con sus nociones de *dialogismo* o *heteroglosia* mostró, de manera complementaria, la

---

<sup>169</sup> Žižek, P. Crítica a los nuevos movimientos. En Gruner (comp). Estudios Culturales. Reflexiones sobre el Multiculturalismo, Paidós, 1998

densidad ideológica y la dramaticidad política del “habla” cotidiana tanto como del discurso literario o estético).

Por supuesto que hay aquí una diferencia esencial con el pensamiento “post”, al menos en sus versiones más radicales: allí donde éste ve el problema de la constitución “indecible” de las identidades y los procesos sociohistóricos como un fenómeno *puramente textual*, Gramsci o Bajtín ( y posteriores desarrollos como los de Benjamin, Adorno, Althusser, etc) nunca descuidan el análisis de la relación –claro está que problemática y cargada de “indecibilidades”, ambigüedades e inestabilidades de todo tipo-de esa *textualidad* con la lucha de clases y con las formas en que los discursos ideológicos o culturales en general se encarnan en instituciones, prácticas, conductas y enunciados “materiales”.

Es precisamente la *tensión* (sí, en principio indecible” y por consiguiente sometida a las contingencias sobredeterminadas de la hegemonía) entre esas “materialidades” y las “abstracciones” ideológico-discursivas, lo que constituye la escena de la lucha por el sentido y las identidades.

“Las formas de los signos -dice Bajtín (1992)<sup>170</sup> (y nótese que no habla meramente de los “contenidos)- están condicionadas por la organización social de los participantes involucrados”

Lo cual incluye, por supuesto, las formas *resistentes* al poder y la dominación . El discurso está por lo tanto, fuertemente condicionado por los modos en que distintos grupos sociales intentan acentuar sus palabras de manera que expresen su experiencia y aspiraciones sociales.

El resultado es que “el mundo de los signos se transforma en un escenario inconciente de la lucha de clases”. Esto no significa que los discursos tengan sentidos estrictamente diferentes para las diferentes clases: Bajtín no es un simple relativista.

Pero el discurso no está sólo compuesto de sentidos, sino también de temas y acentos, que articulan géneros discursivos que expresan tanto como producen experiencias sociales antagónicas: toda sociedad es, en este sentido, *heteroglósica*, (multiacentuada) y sólo porque los discursos existen bajo la hegemonía de la clase dominante es que aparece como

---

<sup>170</sup> Bajtín, Mijail. *Marxismo y Filosofía del Lenguaje*. Ed. Aza. Madrid. 1992

monoglósica; el lenguaje, como cualquier otro "contrato", es el producto de una cierta relación de fuerzas más que de un consenso.

Sin embargo, como hay siempre resquicios para la resistencia, hay ciertos productos culturales (no sólo populares) que desnudan, intencionalmente o no, la polifonía latente bajo la aparente armonía del "consenso".

Son más que obvias las analogías que pueden encontrarse entre estas reflexiones y las de Gramsci, que estaba obsesionado por analizar las formas en que la clase dominante es capaz de construir una hegemonía ideológico-cultural sin que, no obstante, esa hegemonía pueda nunca ser completa.

Si en la perspectiva gramsciana todos los hombres son, en alguna medida, "filósofos", ello es porque en su necesaria inmersión en el lenguaje incorporan de manera inconciente y asistemática "concepciones del mundo" que involucran una amalgama de ideas contradictorias, inevitablemente "heteroglósicas"; especialmente el proletariado y las clases populares –que están sometidos a prácticas materiales y culturales que objetivamente contradicen los enunciados de la ideología dominante-

no poseen, por lo tanto, una conciencia ni una "discursividad" homogénea y fijada.

Una política de resistencia conciente, incluso "revolucionaria", empieza realmente cuando dicho amalgama puede ser *sistematizado* para desnudar sus contradicciones insolubles, lo cual permite la potencial construcción de un discurso "contrahegemónico"

Reflexionar hoy sobre la situación de la teoría (o del teórico o de la disciplina) necesariamente implica una dialéctica, para Jameson, "como la producción de sentido es localizada por la teoría angloamericana de los medios en las actividades y las agencias de audiencias, el mapa de lo social está cada vez más identificado con la topografía del consumo. Esto reproduce en la teoría lo que está ocurriendo en la práctica.

Willis (1993) <sup>171</sup> en su estudio de la cultura juvenil inglesa, establece un trabajo clásico en el marco de una nueva sociología de la cultura, como un texto precursor de la escuela "original" de Birmingham o incluso como una suerte de etnología, un eje que cruza el tradicional terreno de la

---

<sup>171</sup> Willis, Paul.: *Aprendiendo a trabajar*. Editorial Akal, España, 1980.



antropología y el nuevo espacio que hoy reclaman los Estudios Culturales.

Sin embargo lo que aquí enriquece la "problemática" interdisciplinaria es la inevitable impresión de que si los Estudios Culturales constituyen un incipiente paradigma, la antropología misma, lejos de ser una disciplina comparativamente "tradicional", está también en una total metamorfosis y en una convulsiva transformación metodológica.

Andrew Ross ha evocado "una descripción densa" en su trabajo pionero sobre la cultura New Age, "el estudio etnográfico más exhaustivo y profundo sobre las comunidades culturales, el cual ha generado uno de los desarrollos más interesantes de los EC recientes". Fiske no nos conduce tanto por el camino de la antropología como disciplina experimental (y su forma de escritura), como por el de una nueva política de los intelectuales.

Stuart Hall propone el ideal de "vivir, teniendo en cuenta la posibilidad de que alguna vez pueda existir un movimiento más grande que el de los intelectuales pequeño-burgueses". Se basa en la noción gramsciana (que estructuralmente se centra en los intelectuales, por un lado, y en los

estratos sociales por el otro) como una referencia a la política de alianzas, a un bloque histórico o a la formación de un conjunto heterogéneo de "grupos de intereses" dentro de un movimiento social y político más abarcador.

Dado que nuestro trabajo está inmerso en ese proceso, la dialéctica polifacética del discurso antropológico también puede considerarse como una cadena de interpretaciones, un proceso ideológico de intermediación cultural, en el cual se producen y circulan significados.

La producción audiovisual, en ese contexto, también es considerada como parte del proceso de diálogo, como un subsistema de comunicación intercultural (Martínez, op.cit) Esta consideración de la ideología, como producción de significados, experiencia y parte constitutiva de la práctica del discurso, enfatiza la función del agente y la construcción activa de significados. Ideología, entonces, como campo entre diferentes clases sociales y grupos, y fijada a la vida social, con efectos reales, considerada por Williams (1977)<sup>172</sup>, como la articulación entre "diferencia" y "unidad".

---

<sup>172</sup> Williams, Raymond. 1980. *Marxismo y Literatura*. Península. Barcelona.

### **A modo de conclusión**

En este trabajo intenté demostrar el carácter político de las imágenes, en un contexto donde conceptos como los de autoridad y justicia son vinculados a proyectos económicos de dominación, así como la vinculación entre antropología e historia, lo local y lo mundial.

Asimismo, establecer relaciones de poder a través de un análisis que aborde el modo en que los distintos sectores comprenden las situaciones a las que se enfrentan y las opciones de las que disponen.

Y en ese contexto, y como parte del trabajo antropológico sobre la vida política en tanto parte de la experiencia humana, el rol del cine.

En una disciplina que muchas veces se define por el trabajo de campo, metodología que no es exclusiva de la antropología, pero que puede aportar teóricamente, en tanto ciencia social que trata de examinar las realidades sociales en un marco de referencia dinámico de procesos políticos .

En ese contexto, recupero como último ítem, la experiencia del movimiento Mass Observation, que se desarrolló desde la antropología, constituyéndose, al mismo tiempo como una iniciativa pionera en los estudios culturales a nivel académico.

El puente entre las dos disciplinas es un único texto: *Savage Civilisation*, de Tom Harrison, que apareció en 1937<sup>173</sup>.

El movimiento fue el primero en Gran Bretaña que se propuso el objetivo de documentar la vida cultural británica, en particular de la clase trabajadora, un proyecto populista en el que coincidían MO y EC

Charles Madge y Tom Harrison sostenían que el objetivo era seguir un nuevo método de trabajo, idealmente es la observación de todos por todos, incluyéndose a sí mismos. "La ciencia de nosotros mismos" (*Mass Observation*, 1939)<sup>174</sup> pregonaba en la cubierta de la edición popular de Penguin de la obra *Britain*, con los primeros resultados del estudio.

---

<sup>173</sup> Harrison, T. 1937. *Savage Civilisation*. V.Gollancz. Londres

<sup>174</sup> Harrison, T. y Madge, C. 1937. *Mass Observation*., F.Muller, Londres.

El impulso original en la formación del MO se vincula con el pedido, en 1936, de un estudio antropológico de las "primitivas" reacciones a la abdicación del rey Eduardo VIII.

Madge consideraba que el trabajo de campo debía proceder más indirectamente que en lugares como Africa, debido a las características reprimidas de la población británica.

En ese sentido, los investigadores debían registrar todo. Los proyectos de investigación se vinculaban con las teorías surrealistas a las que adherían Madge y el cineasta Humphrey Jennings (también en el MO).

El documental de Jennings "This is England" de 1941 fue muy criticado por romper con el realismo del film etnográfico e identificado con una estética de corte surrealista<sup>175</sup>.

Uno de los métodos empleados para lograr este objetivo se basaba en la observación participante para realizar una "antropología de nosotros mismos"<sup>176</sup>.

---

<sup>175</sup> Jackson, A. 1987. *The Humphrey Jennings Film Reader*, Manchester, Carcanet

<sup>176</sup> Stanton, Gareth. 1998. "Etnografía, antropología y estudios culturales: vínculos y conexiones" en *Estudios Culturales y Comunicación*. Paidós Comunicación, 1998, Barcelona.

La mayoría de los antropólogos británicos funcionalistas de la época aceptaron la propuesta malinovskiana de establecer una base para la antropología que produjera fuertes cambios metodológicos en la disciplina. Coincidían con el MO en la consideración del concepto de totalidad.

El texto, que contiene citas literarias y filosóficas, es una etnografía contextualizada en relaciones de poder locales y globales y crítica de anteriores materiales.

Compara diferencias entre "salvaje" y "civilizado" desde la óptica del capitalismo: por ejemplo, a través de la introducción de una cosechadora en los '30 que impactaría fuertemente en la cultura de los pueblos montañoses de la Melanesia, y que permitía al autor situar al actor local ("nativo") en el nexo de la economía capitalista mundial, una conexión inusual para los estudios antropológicos.

El análisis en la obra de Harrison de otras fuerzas mediadoras como los comerciantes, los misioneros, los traficantes de nativos, etc., fue renovador en la disciplina, por su construcción como en su esfuerzo por enfrentar fuerzas históricas.

Poco reconocido porque gran parte del trabajo del MO nunca se publicó y permaneció archivado, el MO nunca fue formulado en términos explícitamente políticos, a pesar de que en el momento de su fundación Charles Madge era comunista.

"Mass-Observation es algo muy valioso en nuestros días, cuando el poder está en las manos de las masas que pueden permanecer libres y expresar sus propias opiniones, dentro de ciertos límites, ya que si los sobrepasan quedarán amordazadas, dominadas por mafias y pedagogos -que también deben trabajar a través de las masas- adoctrinadas e intimidadas (Malinowski en Harrison y Madge, 1938)<sup>177</sup>

Para Stanton (op.cit), el momento fundacional de los estudios culturales se suele situar a finales de los '50, pero en realidad debería tomarse

---

<sup>177</sup> Harrison, T. y Madge, C. 1938. Ensayo de Malinowsky en First Year's Work 1937-38, Drummond, Londres.

finales de los '30 con el MO, como precursor escasamente reconocido de los EC académicos en Gran Bretaña.

En sus comienzos, los EC también abordaban la integridad y totalidad de la comunidad y la cultura de la clase trabajadora británica.

En consonancia con la experiencia inicial de EC, de interacción académica con los sectores obreros y populares, en particular surgido del trabajo con sindicatos, el objetivo de los MO era formular una teoría dialéctica en interjuego permanente con la experiencia social.

En los EC, si bien los análisis iniciales surgen de estudios literarios (literatura inglesa), en realidad hay un fuerte acento en el análisis de medios. Williams<sup>178</sup> resumía el proyecto de EC en la dialéctica entre proyecto y formación, en referencia a la interacción entre intelectuales, arte y sociedad.

Harrison, 30 años más tarde, resumió los objetivos del MO como una búsqueda "... para proporcionar observaciones precisas de la vida cotidiana y de las actitudes públicas, una antropología y una

---

<sup>178</sup> Williams, Raymond. 1997. "El futuro de Estudios Culturales", en *La política del modernismo*. Manantial, Bs.As.



documentación masiva para un amplio sector de la vida normal que en aquella época no parecía esta adecuadamente considerada por los medios de comunicación, las artes, los científicos sociales, o incluso por los líderes políticos.." (Harrisson 1976)<sup>179</sup>. Un estudio científico del comportamiento social humano.

Los investigadores no se incorporaban como actores subjetivos, al estilo de una antropología posmoderna, introducían la presencia del observador. Si bien tenían la noción realista del ojo como cámara, MO dejó por sentado que sus observadores no formados serían cámaras subjetivas, que expresan su propia percepción de la sociedad.

Para Harrisson desde el principio el cine tuvo un gran interés, gran parte de la obra se había concentrado en los films pero la investigación no fue recopilada y publicada hasta 1987, una de las razones por la que los EC ignoraron al MO así como al movimiento documental (Jennings participo en ambos)

Durante la guerra, el MO realizó sus investigaciones en un área de investigaciones de mercado por encargo. Madge se desvinculó de la

---

<sup>179</sup> Harrisson, T. 1976. Living through the blitz. Harmondsworth, Penguin.

organización en 1940 debido a desacuerdos con Harrisson sobre los vínculos de MO con el Ministerio de Información durante los años de guerra. Después de la guerra, MO siguió en funcionamiento pero ya más abierto como mecanismo de investigación de mercado.

En 1961 Harrisson publicó *Britain revisited*. La ausencia de estos reestudios en antropología clásica era la crítica que Madge y él habían vertido contra la disciplina.

El MO reformulaba la observación: observar a la masa e intentar lograr que la masa se observe a sí misma, pese al debate original con Malinowski (op.cit) "cuanto más cerca se sitúe la antropología social del antropólogo en la vida y el lenguaje de su propia experiencia, más difícil lo tendrá para lograr algún resultado que sea aceptable como ciencia social".

Pese a sus limitaciones, la orientación del MO sentó las bases para la publicación de libros como *Uses of Literacy*, de Hoggart (1957)<sup>180</sup> con un enfoque antropológico de las culturas ordinarias de la vida cotidiana.

---

<sup>180</sup> Hoggart, R.1957. *The uses of literacy*. Londres, Chatto y Windus.

Para Madge, el objetivo original del grupo era comprender a la gente corriente en relación con los grandes temas políticos, MO asumía que un amplio abanico de fenómenos humanos eran altamente significativos.

El advenimiento de los Birmingham Center of Contemporary Studies (BCCS), conocidos como los Estudios Culturales de la Escuela de Birmingham, a fines de los '50, fue posible por la descomposición del consenso sobre la dirección y los valores de la vida cultural británica, que tuvo lugar en la posguerra. Motivación subyacente a la emergencia de Mass Observation unos años antes.

Susana Sel

## Bibliografía

### Capítulo I

- ARNHEIM, Rudolph. 1971. *El cine como arte*. Ed. Infinito, Bs.As.
- AUMONT, Jacques y lo . 1995. *Estética del film*. Paidós, Barcelona
- BALÁZS, Bela, 1977. *L'esprit du cinéma*. Payot, París
- BAZIN, André. 1990. *¿Qué es el cine?*, Ediciones Rialp, Madrid
- BENJAMIN, Walter. 1970. *Iluminaciones*. Madrid. Taurus. 1990.
- BURCH, Noël, 1992. *Praxis do cinema*. Ed. Perspectiva, San Pablo, Brasil.  
1995. *El Tragaluz del infinito*. Cátedra. Madrid.
- COMOLLY, Jean Louis, 1971. "Technique et Idéologie". en *Cahiers du Cinéma* 230
- DEBORD, Guy. 1995. *La sociedad del espectáculo*. Biblioteca de la mirada, Bs.As.
- DONDIS, Donis A. 2002. *La sintaxis de la imagen*. Gilli, Barcelona. 15º ed.
- EISENSTEIN, Sergei. M. 1976. *Teoría y técnica cinematográfica*. Rialp, Madrid.  
1974. *El sentido del cine*. Siglo XXI Ed. Bs.As.  
1970. *Reflexiones de un cineasta* , Ed Lumen,  
Barcelona

- FERNANDEZ, Arturo. 1985. "El cine y la investigación en ciencias sociales". En Cine, Antropología y Colonialismo, Ed.del Sol-Clacso, Bs.As.
- FERRO, Marc. 1980. *Cine e historia*. G.Gilli, Madrid.
- GAUDREULT, A. y JOST, F. 1995. *El relato cinematográfico*. Paidós, Bs. As
- GUBERN, Román. 1989. *Historia del Cine*. Ed.Lumen, Barcelona.
- KRACAUER, Sigfried. 1985. De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán. Paidós, Barcelona
- METZ, Christian. 1982. "Más allá de la analogía, la imagen". En *Análisis de las imágenes*, Ediciones Buenos Aires, Barcelona
- MORIN, Edgar, 1972. *El cine o el hombre imaginario*. Seix Barral, Barcelona.
1994. *O Espírito do tempo* . Ed. Universitaria, UFRGS, Brasil.
- SADOUL, Georges. 1960. *Historia del Cine. Tomos I y II*. Ed.Nueva Visión, Bs.As.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. 1990. *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Cátedra, Madrid.
- SONTAG, Susan, 1981. *Sobre la fotografía*. Edhasa, Barcelona, 4ª.ed.
- SORLIN, Pierre. 1985. *Sociología del cine*. Fondo de Cultura Económica, México.

- STAM, R y/o. 1999. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Paidós, Barcelona
- TULLIO-ALTAN, Carlo. 1992. *Soggetto, símbolo e valore*. Feltrinelli, Milano.

## Capítulo II

- BARNOW, Eric 1996 *El Documental. Historia y Estilo*. Gedisa. Barcelona
- BIRRI, Fernando. 1996. *Por un nuevo cine latinoamericano 1956-91*. Cátedra, Madrid
1987. *Pionero y peregrino*. Ed. Contrapunto, Bs.As.
- BOULAIS, Stéphane A. 1988. *Pierre Perrault. Le cinéma vecú de l'interieur*. Ed. Lorraine, Québec.
- COMOLLI, Jean Louis. 2002. *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*. Ed. Simurg/FADU, Bs.As.
- DEVAUX, Frédérique. 1990. *L'homme a la camera de Dziga Vertov*. Ed. Yellow Now, Belgique.
- FAROCKI, Harun. 2003. *Crítica de la mirada*. Ed. Altamira. Bs.As.
- GAUTHIER, Guy. 1995. *Le documentaire, un autre cinéma*.

- GIRARD, Martín. 1987. *L'ethique du documentaire*. En Séquences, nº 129. Montréal.
- LABAKI, Emir. 1994. *El ojo de la revolución. El cine urgente de Santiago Alvarez*. Iluminuras, Brasil.
- MENDOZA, Carlos. 1999. *El ojo con memoria. Apuntes para un método de cine documental*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- NICHOLS, Bill. 1997. *La representación de la realidad*. Paidós, Barcelona.
- NINEY, François. 1995. "Aux limites du cinéma direct", en *Images Documentaires*. Nº 21, CNL-SCAM, París.
- PASSOLINI, P.PAOLO. 2001. "Filmes et documentaires", en *Images Documentaires*. Nº 42/43, CNL-SCAM, París.
- RAMIO, R. y THEVENET, A. 1993. *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. 2º ed., Cátedra, Madrid.
- SANJINES, Jorge/Grupo UKAMAU. 1980. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Siglo XXI, México.
- SCHUMAN, Peter. 1987. *Historia del cine latinoamericano*. Ed. Legasa, Bs.As.
- VERTOV, Dziga. 1974. *Memorias de un cineasta bolchevique*. Ed.Labor, Barcelona.

1974. *Artículos, proyectos y diarios de trabajo*. Ed. De la Flor, Bs.As.

VIGO, Luce. 2002. *Jean Vigo, une vie engagée dans le cinéma*. Cahiers du Cinéma. CNDP, París.

### Capítulo III

ANTHROPOLOGICAL FILMMAKING. 1988. Harwood Academic Publishers. London.

ASCH, Timothy y ASCH, Patricia. 1974. "Film in ethnographic research". *Principles of visual anthropology*, Chicago, 1º ed.

BANKS, M.y MORPHY, H (ed). 1997. *Rethinking Visual Anthropology*. Yale University Press.

BATESON, G and MEAD M. 1942. *Balinese Character a Photographic Analysis*. Academy of Sciences, N.Y.

BIELLA, Peter. 1988. *Against reductionism and idealism autoreflexive: the Iparakuyo Massai projet*, Temple University Press.

BOONZAJER FLAES, R. Y Harper, D (ed). 1993. *Eyes across the water. Essays on Visual anthropology and sociology*. Het Spinhuis, Amsterdam.

CINEMA E ANTROPOLOGIA. 1994. *Horizontes e Caminhos da Antropología Visual*, Interior Prod. R.Janeiro



- COLLEYN, Jean Paul. 1993. *Le regard documentaire*. Centre Pompidou, Paris.
- CUADERNOS DE ANTROPOLOGÍA E IMAGEM, años 1995/96/97, nros. 1/4, Universidad Estadual do Río de Janeiro, Brasil.
- EATON, Mick. 1979. *Anthropology, reality, cinema. The films of Jean Rouch*. British Film Institute.
- ECKERT, C y MONTE-MOR, P. 1999. *Novas perspectivas em antropología*. Ed. da Universidad, Universidad Federal Río Grande do Sul . Porto Alegre.
- EMERSON, FRETZ, SHAW, 1995. *Writing Ethnographic Fieldnotes*. Yale University Press.
- EDMONDS, Robert y/o. 1990. *Principios de cine documental*. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, México.
- FRIEDERMAN, Nina. 1976. "Cine documento: una herramienta para investigación y documentación social". *Rev.Colombiana de Antropología*. Vol.20. Bogotá.
- GUINSBURG, Faye. 1991. "Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village?", in *Cultural Anthropology*. New York University.
- HEIDER, Karl G. 1976. "Toward a definition: the nature of the category ethnographic film", *Truth and ethnographic film*. University of Texas Press.

- HENNEBELLE, Guy. 1992. *Demain, le cinéma ethnographique?* CinémAction N° 64. Ed. Corlet, París.
- HOCKINGS, Paul, ed. 1995. *Principles of Visual Anthropology*. Mouton de Gruyter, Berlín-N.York, 2nd. Edition.
- KRIWACZEK, Paul. 1997. *Documentary for the small screen*. Yale Univ. Press.
- KUENHAST, Kathleen. 1990. "Gender Representation in Visual Ethnographies: an Interpretativist Perspective", en *CVA Review*, Montréal.
- LEON, Bienvenido. 1999. *El documental de divulgación científica*. Paidós, Barcelona.
- LOIZOS, Peter. 1993. *Innovation in ethnographic film*. Manchester University Press
- MARTÍNEZ, Wilton. 1990. "Critical studies and visual anthropology", *CVA Review*, Montréal.
- MATURANA, Felipe y/o. 2002. *Una retrospectiva del documental y la antropología en Chile*. Museo Chileno de Arte Precolombino-Fondo Matta. Santiago.
- Mc.DOUGALL, D. 1997. "The visual in anthropology". In *Rethinking visual anthropology*, Yale University Press.

MEAD, Margaret. 1975. "Visual Anthropology in a Discipline of Words". In *Principles of Visual Anthropology*, P.Hockings, ed. The Hague, Mouton, EEUU.

MORPHY, H and BANKS, M. 1997. "Introduction: Rethinking Visual Anthropology". In *Rethinking Visual Anthropology*, Yale University Press, London.

PANCORBO, Luis. 1986. *La tribu televisiva. Análisis del documentaje etnográfico*. Instituto Oficial de Radio y Televisión Española, Madrid

PIAULT, Colley (coord.).1992. *Anthropologie visuelle. Journal des Anthropologues* N° 47-48. Association Française des Anthropologues, París.

PINNEY, C.1992. *The Paralell Histories of Anthropology and Photography*, in *Anthropology and Photography*, E.Edwards ed. Yale University Press, London.

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

ROSSI, J.José. 1987. *El cine documental etnobiográfico de Jorge Prelorán*. Ed.Búsqueda, Bs.As.

ROUCH, Jean. 1979. *La camera et les hommes*. París, Mouton.

RUBY, Jay. 1980. "Exposing yourself: reflexivity, anthropology and film".

*Rev.*

*Semiótica*, nº 30. EEUU

1977. "The image mirrored: reflexivity and the documentary film", *Journal*

*of Universitary Film Association*, EEUU

1971. "Toward an Anthropological Cinema". *Film Comment*, N.York.

SAID, Edward. 1990. "Orientalismo". Libertarias, Madrid.

SECKINGER, Beverly. 1988. "Filming culture: Interpretation and Representation", *CVA Review*, Montréal.

SORENSEN, E. 1967. "A research film program in the study of changing Man". *Current Anthropology*, Nº8, EEUU

STOLLER, P. 1992. *The Cinematic Griot*. University of Chicago Press.

TACCA, Fernando. 2004. "Luiz Thomaz Reis: etnografias filmicas estratégicas". En *Documentário no Brasil*.

*Tradição e transformação*. Summus

Ed., San Pablo, Brasil.

1997. *A fotografia e o cinema na pesquisa antropológica*. Mimeo.

VISUAL ANTHROPOLOGY REVIEW. 1995, CVA, Montreal, Canadá.

VISUAL STUDIES. 2004. Volume 19, number 1, april. International Visual Sociology Association, Birmingham, UK.

WORTH, Sol. 1981. "A semiotic of ethnographic film". In *Visual Communication*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

#### Capítulo IV

AGUAYO, Fernando. 2003. *Estampas ferroviarias*. Instituto Mora, México.

BAHBHA, Homi K. 2000. "Narrando la nación". En *La invención de la Nación*, Manantial, Bs.As.

BARBERO, Jesús M, 1993. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Gilli ed., Méjico

BARTHES, Roland.(1957). 2003. *Mitologías*. Siglo XXI Editores Argentinos, Bs.As.

BENEDETTI, Alejandro. 2000. *Reestructuración del transporte ferroviario en Argentina: efectos sociales y territoriales. Informe final*. Beca de Iniciación UBA, Instituto de Geografía, Facultad de Filosofía y Letras.

CIPPOLINI, Rafael. 2003. *Manifiestos argentinos*. Adriana Hidalgo ed. Bs.As.

FORD, RIVERA, ROMANO, 1990. *Medios de comunicación y cultura popular*. Legasa, Bs.As.

FUCHS, Jaime. 1965. *Argentina: su desarrollo capitalista*. Ed. Cartago, Bs.As.

FUNDACIÓN ANTORCHAS, 1991. *Archivo fotográfico del fcc de santa fé 1891/1948*

GARCIA COSTA, Víctor. 1971. *Los ferrocarriles*. Centro Editor América Latina, Bs.As.

GEERTZ, Clifford. 1973. *La interpretación de las culturas*. Gedisa, Barcelona.

GLEDHILL, John. 2000. *El poder y sus disfraces*. Bellaterra, Barcelona

GONZÁLEZ, H y RINESI, E.(comp). 1993. *Decorados*. Ed. Manuel Suárez, Bs.As.

GUTIERREZ, Andrea. 1998. "Crónica de una renegociación anunciada. La historia "no oficial" de la concesión de los servicios ferroviarios suburbanos de pasajeros". *Revista Realidad Económica, n° 158*. IADE, Bs.As.

HOBSBAWN, Eric. 1997. *Historia del Siglo XX*. Crítica, Barcelona.

1992. *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Crítica, Barcelona,

2º ed.

1987. *El mundo del trabajo*. Crítica, Barcelona.
- LALLEMANT, German Ave. 1974. *La clase obrera y el nacimiento del marxismo en la Argentina*. Ed. Anteo, Bs.As.
- LE GOFF, Jacques, 1991. *El orden de la memoria*. Paidós, Barcelona
- LUCITA, Eduardo y/o. 1999. *La patria en el riel. Un siglo de lucha de los trabajadores ferroviarios*. Ed. del Pensamiento Nacional, Bs.As.
- MARIN, J Carlos. 1995. *Conversaciones sobre el poder*. Of.Public. CBC, UBA, Bs.As.
- MARTIN, Jorge A. 1983. *Cine Argentino 1 y 2. Historia. Documentación. Filmografía*, Cine Libre, Bs.As.
- MURMIS, M./PORTANTIERO, JC. 1987. *Estudios sobre los orígenes del peronismo*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires. (5º edición)
- NORA, Pierre. 1978. *Memoire collective*, en J.Le Goff, R.Chartier y J.Revel (comps.) Retz, París.
- ORTEGA PEÑA, R.y DUHALDE, E.L. 1974. *Baring Brothers y la historia política argentina*. 3º ed. A. Peña Lillo editor SRL
- ORTIZ, Ricardo. 1955. *Historia económica de la argentina*. Ed.Raigal, Bs.As.
- PAVARINI, Massimo. 1995. "Control Social en el Fin de Siglo. *Economía política y delito*", En: Pegoraro, J.: *Control social en el fin de siglo*; Fac. Ciencias Sociales; UBA.

PEÑA, Milcíades. 1986. *Masas, caudillos y elites. La dependencia argentina de*

*Irigoyen a Perón (1890-1955)*. El Lorraine. Bs.As.

1972. *De Mitre a Roca. Consolidación de la oligarquía anglo-criolla*

*(1870-1885)*, Ed. Fichas, Bs.As.

ROCA, Lourdes. 2000. *Km.C-62. Un nómada del riel*. Conaculta, México.

2000. "Ferrocarril e imágenes en movimiento: ¿por un México

Nuevo?", en *Etnografía de la vida cotidiana*,

V.Novello,

S.López Ramos, coordinadores, M.A. Porrúa, Ed.

SCALABRINI ORTIZ, 1983. *Historia de los ferrocarriles argentinos*.

Ed.Plus Ultra. Bs.As.

SUTTON, F. 1959. "Representation and Nature of Political Systems", in *Comp.Stud, in Soc. and Hist.*, vol II.

TORRADO, Susana. 1992. *Estructura social de la argentina: 1945-1983*.

Ed. De la Flor, Bs.As.

TREANOR, P. 1999. "Structures of Nationalism", *Sociological Research Online*, Vol.2, No.1



FISKE, J. and Glynn k. 1995 . "Trials of the postmodern". en *Cultural Studies* 3, London

## Capítulo V

ALVAREZ, Santiago. 1973. "Periodismo cinematográfico". En *Cine Cubano*, nº 85. La Habana.

ANDRES de MIRABELLI, Cristina. 1995. *Cine Argentino. Director de fotografía Antonio Merayo*. El Francotirador Ed. Bs.As.

CARDOSO DE OLIVEIRA, R. 1988. *Sobre o pensamento antropológico*. Tempo brasileiro, R.Janeiro.

CASSETTI, F y DI GHIO, F. 1991. *Cómo analizar un film*. Paidós, Barcelona. 1º ed.

CASULLO, N. (comp.) 1990. *El debate modernidad-posmodernidad*. Ed. Punto Sur, Buenos Aires.

COLON ZAYAS, Eliseo. 2001. *Publicidad y hegemonía. Matrices discursivas*. Grupo ed. Norma.

DI NUBILA, Domingo. 1996. *Cuando el cine fue aventura*. Ed. Del Jilguero, Bs.As.

1998. *Historia del Cine Argentino* I. Ed. Del

Jilguero, Bs As

DOMENACH, Jean-Marie. 2001. *La propaganda política*. 10° ed. Eudeba, Bs.As.

FONCUBERTA, Mar de. 1993. *La noticia. Pistas para percibir el mundo*. Paidós, Barcelona

GRUNER, Eduardo. 2004. *Recuerdos de un Futuro (en ruinas). La Nación como no-*

*espacio en la ideología de la Globalización*

Mimeo.

GRUZINSKI, Serge. 1994. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. Fondo de Cultura Económica, México.

HERRAN, Carlos. 1993. "Modernizzazione ed esclusione urbana: prospettive

antropologiche della 'grande Buenos Aires'". En

Revista La

*Ricerca Folklorica*, n° 28 , Brescia, (n° especial,

"L'America

Latina dopo il 1992" ,coord. Nestor García

Canclini),

1989. "La lucha por el espacio urbano: Alternativas y estrategias desde una perspectiva antropológica" en *Boletín del IPA (Investigación sobre la Pobreza en la Argentina)*, No.4. INDEC
- HERNANDEZ, Irma y OSORIO, Fernando. 1999. "Rescate y preservación de testimonios cinematográficos para la historia de Tabasco, México". En: *Journal of Film Preservation*. Revista de la Federación Internacional de Archivos Fílmico FIAF, México
- LEACH, Edmond. 1993. *Cultura y Comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*. Siglo XXI, Madrid, 5ª ed.
- LEVER, Ives. 1992. *L'analyse filmique*. Les éditions du Boreal. Québec.
- KRACAUER, Sigfried. 1989. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Paidós
- MAHIEU, José A. 1966. *Breve historia del cine argentino*. EUDEBA.
- MARANGHELLO, César. 1998. "El cine argentino y su aporte a la identidad nacional. 1er. Premio del concurso anual de ensayos 1998 "Legislador José Hernández", ed. *Honorable Senado de la Nación, Comisión de Cultura*, Buenos Aires.
- MARRONE, Irene. 2003. *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*. Ed. Biblos- Archivo General de la Nación, Bs As.

- MEDVEKIN, Alexander. 1987. *El cine como propaganda política. 294 días sobre ruedas*. Siglo XXI, México.
- PAZ, María A. Y SANCHEZ, I. 1999. "La historia filmada: los noticiarios cinematográficos como fuente histórica. Una propuesta metodológica". En *Historia, Antropología y Fuentes Orales*. Universitat de Barcelona.
- SANTAELLA LÓPEZ, M.1990. *Opinión pública e imagen política en Maquiavelo*. Alianza, Madrid.
- SIGNORELLI, Amalia. 1999. *Antropología urbana*. Anthropos. Universidad Autónoma de México.
- STEIMBERG, O y TRAVERSA, O. 1997. *Estilos de época y comunicación mediática*. Atuel, Bs.As.
- TAUBER, Fernando. 1997. Junín: *Reflexiones y datos para una estrategia de desarrollo*. Municipalidad de Junín.
- TAYLOR, Richard 1998 *Film and Propaganda. Soviet Russia and Nazi German*. IB Tauris Publishers. London
- TOMLINSON, John 1991 *Cultural Imperialism: A Critical Introduction*. Baltimore: John Hopkins, Univ.Press
- VAN DIJK, Teun A. 1996. *La noticia como discurso*. 1º reimpresión, Paidós, Barcelona

*Filmografía y Videografía:*

Documentales mudos:

Por tierras argentinas, 1925, Filmografía Valle

Visita del Príncipe Humberto a Junín, 1924, Filmografía Valle

Documentales sonoros:

Listen to Britain. 1942. Humphrey Jennings.

Ya son argentinos, 1948, Sucesos Argentinos-Noticiero Panamericano-  
Emelco

**Noticieros filmicos:**

Ferrovianos en la presidencia, 1944. Sucesos de las Américas

Locomotora construída en talleres, 1953. Sucesos Argentinos

Mejoras talleres, 1949. Sucesos Argentinos

Talleres ferroviarios, 1950. Sucesos Argentinos

Locomotora adquirida, 1952. Sucesos Argentinos

Talleres de Tafi Viejo, 1949, Sucesos Argentinos

Talleres Roca, 1953. Sucesos Argentinos

Films Revista Valle, 1920-30, Ferrocarriles,

Filmografía Aylli, 1940-60, Junín.

## Capítulo VI

- ADORNO, Th.W. 1971. *Dialéctica del Iluminismo*. Sur, Bs.As.
- AMIN, Samir. 1999. *El capitalismo en la era de la globalización*. Ed. Del pensamiento nacional, Bs.As.
- ASKEW, K y WILK, R. 2002. *The Anthropology of Media. A reader*. Blackwell Publishers, Oxford, UK.
- BAJTIN, Mijail. 1992. *Marxismo y Filosofía del Lenguaje*. Aza. Madrid.
- BALANDIER, Georges, 1995. *Anthropologie Politique*. Quadrige, Presses Univ.France, 3e.édition.
1992. *De la representación del poder al poder de la representación*, Paidós, Barcelona
- EAGLETON, Terry. 1997. *Ideología. Una introducción*. Paidós, Barcelona.
- EAGLETON, T./ BOURDIEU, P. 2000. "Doxa y vida cotidiana". *New Left Review* N° 0, Ediciones Akal, Barcelona.
- FRANKENBERG, Ronald. 2000. *Curso seminario doctoral*, Fac. Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, mimeo.

GLEDHILL, John. 2000. *El poder y sus disfraces*. Ed. Bellaterra, Barcelona.

GOMBRICH, Ernst. 1960. *Art et Illusion*. Gallimard, París.

GRAMSCI, Antonio. 1975, *Cuadernos de la Cárcel*. Juan Pablos Ed., México

GRUNER, Eduardo. 1998. "Prólogo". *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el Multiculturalismo*. Paidós.

2001. *El sitio de la Mirada*. 1º reimpresión, Ed. Norma, Bs.As.

HALL, Stuart (Ed) 1997. *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage Publications. London.

1994. "Estudios Culturales: dos paradigmas". *Causas y Azares* N° 1, Ed. El Cielo por Asalto (Extraído de "Cultural Studies: two paradigms" en *Media, Culture and Society*, 2, London, 1980.)

HARRISON, Tom. 1937. *Savage Civilization*. V. Gollancz. Londres

HARRISON, Tom y MADGE, Charles. 1937. *Mass Observation*., F. Muller, Londres.

HARVEY, David. 1993. *La condición posmoderna*. Amorrortu editores, Buenos Aires.

HOGGART, Richard. 1972. *La culture du pauvre*. Ed. Minuit, Paris

1958. *The uses of literacy*. Harmondsworth, UK.

HUYSEN, Andreas. 2002. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Adriana Hidalgo Ed., Bs.As.

JACKSON, A. 1987. *The Humprey Jennings Film Reader*, Manchester, Carcanet

JAMESON, Frederic, 1992. *Signatures of the visible*. Routledge, N.York and London.

1995. *La estética geopolítica . Cine y espacio en el sistema mundial*. Paidós, Barcelona

1998. *Teoría de la posmodernidad* . 2º ed, Trotta, Madrid.

LENIN, Vladimir I., 1918. "La prensa y la lucha de clases". *Pravda*, 20-09.

MALINOWSKI, B. 1938. "A Nation-Wide Intelligence Service", en *First Year's Work 1937-1938 by Mass Observation*. Ed.Lyndsay Drummond, London, 1<sup>st</sup> ed.

MANGONE, C. y lo. 1994. "Entrevista a Héctor Schmucler". Estudios de comunicación, Causas y Azares,

MATTELART, Armand y Michele. 1997. *Historias de las teorías de la comunicación*. Paidós, Barcelona.

MATTELART, A. Y NEVEU, E. 2002. *Los cultural studies. Hacia una domesticación del pensamiento crítico*. UNLP, Bs.As.



- MORLEY, David. 1996. *Televisión, Audiencias y Estudios Culturales*. Cátedra. Barcelona
- MUÑOZ, Blanca. "Escuela de Frankfurt: primera generación", en *Diccionario crítico de ciencias sociales*, on line en <http://www.ucm.es/info/eurotheo/d-bmunoz7.htm>
- NADER, Laura. 1997. *The Cold War and the University*. The New Press, N.York
- ORTIZ, Renato. 1996. *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Ed. Universidad Nacional de Quilmes, Bs.As.
- ROJAS SORIANO, Raúl. 1989. *Teoría e investigación militante*. Plaza y Valdés, México.
- POWDEMAKER, Hortense. 1950. *Hollywood The Dream Factory: An Anthropologist Looks at de Movie-Makers..* Little, Brown Ed, Boston
- ROMANO, Silvia. 2002. *Política, Universidad y Medios*. Ferreira Editor, Córdoba, Argentina.
- SILVERSTONE, Roger. 2004. *¿Porqué estudiar los medios?* Amorrortu, Bs.As.
- STANTON, Gareth. 1998. "Etnografía, antropología y estudios culturales: vínculos y conexiones". En *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*. Paidós, Barcelona.

THOMPSON, E. 1984. "La sociedad inglesa del siglo XVIII: lucha de clases sin clases?", en: *Tradición, revuelta y conciencia de clases*. Ed. Crítica, Madrid.

TURNER, T. 1991. Representando, resistiendo, repensando. Transformaciones históricas de la cultura kayapo y conciencia antropológica, *Colonial Situations. History of Anthropology* vol.7

VLASSELAES, Joris. 2001. "Estudios culturales en la Universidad de Lovaina", en *Zigurat* N°2, La Crujía, Bs.As., 2° ed.

WALSH, C.y/o. 2002. *Indisciplinar las ciencias sociales. Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas desde lo andino*. Universidad Andina Simón Bolívar. Edic. Abya-Yala, Quito.

WILLIAMS, Raymond. 1980. *Marxismo y Literatura*. Península, Barcelona.

1994. *Sociología de la cultura*. Paidós, Barcelona,  
1ª reimpresión

1996. "La tecnología y la sociedad", en *Causas y Azares*, nro. 4, El Cielo por Asalto, BsAs,  
(Extraído de *Television. Technology and cultural forms*, Routledge, London, 1990.)

1997. *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Manantial, Bs.As.

WOLF, Mauro 1996 *La investigación en la comunicación de masas. Críticas y perspectivas*. Paidós. Bs.As.

ZARDOYA LOUREDA, Rubén y/o. 2000. *Transnacionalización y Desnacionalización. Ensayos sobre el capitalismo contemporáneo*. Ed. Tribuna Latinoamericana, Bs.As.

*Filmografía y Videografía:*

Documentales sonoros:

Listen to Britain. 1942. Humphrey Jennings.

Producción propia en video digital:

Registros trabajo de campo

Talleres Junín y ciudad, 1999-2001

Talleres Liniers, 2000.

Talleres Rosario-Pérez, 2001

Talleres Remedios de Escalada, 2001

Documental

Las vías de la memoria, 2000.

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
Dirección de Bibliotecas