

El documental militante en la Ciudad de Buenos Aires desde la década del noventa

Modalidades de circulación y ámbitos de exhibición audiovisual

Autor:
Terbeck, Erika

Tutor:
Sel, Susana

2006

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

Grado

El documental militante en la Ciudad de
Buenos Aires desde la década del noventa.
Modalidades de circulación y ámbitos de
exhibición audiovisual.

Erika A. Terbeck.

ABSTRACT

In the present context of convergence and information mercantilism, the concentration of the media system becomes more explicit at global and local levels. Starting from that premise, this investigation sets out to reflect how throughout the last decades new social uses of technologies have given origin to documentary productions that from an instrumental conception, contribute to the construction of new spaces and communicational practices.

To such aim the present work starts with a chronology of the emergence of groups of audio-visual intervention, and their relation with processes of struggle and resistance. The participation of the productions by these generated in the traditional circuits of exhibition is evaluated. Also are investigated the positions of the groups in relation to this type of presentations, giving account of the adoption of different policies for circulation that allow to come near to the diverse intervention strategies developed.

In this sense, this research also sets out to advance in a systematization of the privileged modalities of circulation and the new exhibition spaces generated, contributing to the characterization of an alternative circuit of audio-visual exhibition.

This work is based on the analysis of manifestos, writings and publications elaborated by members of the groups. Facing the absence of specific works on circulation and exhibition, the data that appear here were processed from the accomplishment of fieldwork that included conversations with members of groups in video screenings and encounters, as well as with members of social institutions, movements and organizations who contributed in the screening of these documentaries.

Índice.

Agradecimientos.....	4
Introducción.....	5
Trayectorias del documental: rupturas y continuidades.	11
Teoría y práctica del documental político y social: vanguardias y neovanguardias.	12
Hacia una conceptualización del cine militante.	23
El documental militante en el campo audiovisual a partir de los '90.....	29
Cronología del surgimiento de grupos y colectivos.	30
a) La emergencia de grupos de producción 1990-2001.....	32
b) La conformación de colectivos con posterioridad a diciembre de 2001.....	38
Sostén a la producción: las vías de financiamiento.	41
En los márgenes de la pantalla: los circuitos tradicionales de exhibición.....	43
El sistema de exhibición en salas.	44
La participación en el circuito comercial.	48
La participación en festivales nacionales e internacionales.	50
La circulación alternativa: nuevos ámbitos y espacios de exhibición.....	56
Modalidades de circulación: ciclos, muestras y videoproyecciones.	56
Caracterización del circuito alternativo de exhibición audiovisual.....	59
a) El ámbito institucional.....	60
b) El ámbito de los movimientos sociales	62
Experiencias alternativas en televisión.....	67
Reflexiones finales.	70
Recuperando tradiciones: el cine político militante de los setenta a la actualidad.....	70
Nuevas formas de ver documentales.	72
Notas.....	76

Agradecimientos.

Esta tesis fue elaborada en el contexto del proyecto de investigación “Estudios sobre cine documental militante en la Ciudad de Buenos Aires desde los ‘90”, Beca Estímulo, cohorte 2005, de la Universidad de Buenos Aires. Agradezco a esta institución el financiamiento recibido. Asimismo a los investigadores del UBACYT S-104 “Estudios sobre cine y fotografía desde los ’80. Hacia un enfoque transdisciplinario en ciencias sociales” en el cual el mencionado proyecto se inscribe, por permitirme poner a prueba mis ideas en sucesivas reuniones, y por las valiosas contribuciones generadas a partir de dichas instancias. En este mismo sentido quiero expresar un agradecimiento especial a la Lic. Ana Clara Jaluf, así como también por sus sugerencias y correcciones de versiones preliminares.

Mi reconocimiento más profundo a la Dra. Susana Sel, por su orientación académica, pero principalmente por enseñarme con su ejemplo a jugarme de cuerpo entero por las causas que creo justas, y a todos aquellos que solidariamente me recibieron y compartieron conmigo sus experiencias, posibilitando la realización de este trabajo.

Introducción.

I.

El presente trabajo constituye una iniciativa pionera sobre el campo de una Antropología de los Medios, en el marco de la carrera de Antropología Social de la Universidad de Buenos Aires. El mismo aborda la circulación de productos audiovisuales, particularmente documentales de carácter militante, entendidos como un sistema de comunicación social alternativo que hace manifiesto su enfrentamiento al sistema de medios hegemónicos. De este modo, este tipo de documentales son pensados como una herramienta de intervención en situaciones político sociales determinadas, que permite generar nuevas relaciones entre la obra y el espectador a partir de modalidades de circulación que exceden el ámbito de los circuitos tradicionales de exhibición audiovisual.

En materia de antecedentes, aun cuando a lo largo de los últimos años se han producido una serie de trabajos al respecto, las contribuciones de la disciplina antropológica al estudio de los medios de comunicación han sido discontinuadas en el tiempo, y su emergencia ha coincidido con ciertos procesos sociales, en particular el período entre y posterior a las guerras mundiales del siglo XX.

Ciertas referencias desde la antropología británica se evidencian en el movimiento Mass Observation. El mismo, surgido en 1937 en Gran Bretaña, se propuso documentar la vida cultural de la clase trabajadora. Precursor del desarrollo de los estudios culturales, su proyecto se concebía como respuesta a una preocupación generalizada por la acción manipuladora sobre las masas perpetrada en Europa por los sectores de poder, a través de la prensa gráfica y, especialmente, la radio y el cine.

Desde la antropología norteamericana, el aporte más interesante lo constituye la etnografía de la industria cinematográfica elaborada por Hortense Powdermaker, titulada *Hollywood the Dream Factory: an anthropologist looks at the movie makers* (1950), donde se consideran las relaciones entre Hollywood, las películas que produce y su impacto en las audiencias.

A pesar de estos precedentes históricos aislados, las principales herramientas teóricas para pensar la creación, consumo o contenidos de los medios de comunicación han sido aportadas por dos escuelas europeas. Por una parte, Adorno y Horkheimer acuñan su Teoría Crítica desde el seno de Instituto de Investigación Social (Institut für Sozialforschung) de la Universidad de Frankfurt (conocido como Escuela de Frankfurt) aportando el concepto de industria cultural para dar cuenta de la mercantilización del arte en la modernidad. Walter Benjamin pone el foco en la reproducción técnica de la obra de arte, destacando la modificación de la relación obra espectador, y el acceso de las masas al arte.

El otro aporte específico lo constituyen los estudios desarrollados desde la década del '50 en el marco del Center for Contemporary Cultural Studies de Birmingham. Los Estudios Culturales, a partir de lo que Williams (1997) denomina la dialéctica entre proyecto y formación en referencia a la interacción entre intelectuales, arte y sociedad, ponen de manifiesto su compromiso con la clase obrera británica revelando el potencial de la cultura de masas para expresar resistencias en el marco de procesos de negociación con la cultura dominante. En esta línea se destacan los aportes de Williams (1980) sobre resistencias de sectores populares a partir de la incorporación de la noción gramsciana de hegemonía y de Hall (1980) acerca de los procesos de codificación y decodificación de mensajes mediáticos.

Reconociendo estas contribuciones mencionadas, este trabajo se enmarca en la propuesta del Programa Antropología y Medios del Instituto de Ciencias Antropológicas de esta Facultad, que plantea una Antropología de Medios orientada 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 (Askew, 2002). En otras palabras, 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.

Lo antedicho parte asimismo de suponer que las utilidades sociales de los medios no obedecen a la lógica de sus rasgos estructurales, evitando caer en cualquier determinismo tecnológico. De este modo, se destaca que lo alternativo de la práctica

comunicativa no reside en el medio sino en el uso social del mismo. En términos de Armand Mattelart, “si existe una ruptura, no se produce de entrada por el hecho de que existe una utilización de tecnología nuevas sino por el hecho de que estas tecnologías son el soporte (un soporte entre otros) para trabajar en producir formas de comunicación y contenidos alternativos”¹.

II.

Al abordar la problemática del cine documental se verifica su consideración en tanto modo de representación de la realidad (Nichols, 1997.) Esto permite pensar al mismo como una argumentación sobre el mundo histórico, que en tanto discurso sobre lo real describe e interpreta el mundo de la experiencia colectiva.

En efecto, a lo largo de su historia, el documental, y cierto subgénero como es el caso de los noticieros cinematográficos, han sido elegidos como un modo de representación adecuado por regímenes variados y aun opuestos en su signo ideológico, sirviendo a la causa tanto de prácticas hegemónicas como de alternativas de resistencia.

En referencia a estas últimas, la categoría de cine militante es acuñada por realizadores argentinos de la década del setenta para dar cuenta de la radicalización de las experiencias del cine político latinoamericano. Los desarrollos de Solanas y Getino (1973) basaban la definición en las hipótesis de la subordinación del cine militante a los objetivos de las organizaciones sociales, y la capacidad del mismo de ser en la exhibición un hecho político.

Durante la década del noventa, dada la explosión demográfica de la matrícula de carreras afines a los medios (comunicación, periodismo, cine y video) y el desarrollo de la técnica, en particular del video digital, se asiste a la emergencia de gran número de colectivos y realizadores. Con la agudización de la crisis socioeconómica desde mediados de década, y en particular a partir de la crisis político institucional desatada en diciembre del 2001, grupos y colectivos de militancia social recuperan la tradición de los setenta, y a partir del trabajo conjunto con movimientos sociales y partidos políticos reinstalan el documental militante como “formas de acción social dirigidas a producir transformaciones” (Sel, 2003).

Ante la ausencia de una sistematización teórica sobre esta problemática debido en parte a lo reciente del fenómeno, se recurrió a ciertas tesinas de licenciatura de diversas carreras de la Universidad de Buenos Aires que aportan a la caracterización de la producción de video documental militante en la Argentina a lo largo de las últimas décadas, priorizando diversos ejes para dar cuenta del carácter alternativo de dichas prácticas.

El relevamiento efectuado permitió identificar investigaciones que abordan el proceso de conformación de grupos para el análisis tanto de las formas de producción y organizativas, como de las estrategias comunicativas desarrolladas (Bustos, 2004; De la Puente y Russo, 2004; Campos, 2005).

Desde otros enfoques se ha retomado el concepto de modalidad de representación documental de Nichols (1997), una de las escasas sistematizaciones existentes sobre este género, para el análisis de la construcción de discursos audiovisuales acerca de episodios sociopolíticos y grupos sociales determinados. De esta manera, y a partir de la selección de un corpus audiovisual, se ha trabajado sobre la representación de los sucesos del 19 y 20 de diciembre de 2001 (Bustos, 2004), los movimientos asamblearios y piqueteros (Zarowsky, 2003), y los procesos de recuperación de fábricas bajo control obrero (Basso, 2005; Dodaro, 2005).

Particularmente desde la antropología, el tratamiento del fenómeno ha sido encarado en una tesis reciente, partiendo del análisis de las formas de legitimación de estos grupos al interior del campo de la producción documental en relación con las representaciones que los mismos elaboran acerca de lo político. (Koberwein, 2005).

Si bien en dichos trabajos se reconoce la importancia de consideraciones acerca del proceso de instrumentalización que permita complementar los análisis, en la bibliografía existente no se incluyen aún referencias sistemáticas sobre las instancias de circulación y exhibición y su articulación con las ideas de intervención asociadas al cine militante. Por esta razón, y teniendo en cuenta los aportes de los estudios precedentes, este trabajo se propone contribuir a la caracterización de la alternatividad de dichas prácticas a partir

del análisis de las modalidades y ámbitos de circulación de documentales militantes en la ciudad de Buenos Aires.

III.

A efectos de esta investigación se recurrió al análisis de manifiestos, escritos y publicaciones elaboradas por integrantes de los grupos y colectivos. Ante la ausencia de trabajos específicos sobre la circulación y exhibición, los datos que aquí se presentan fueron elaborados a partir de la realización de trabajo de campo que abarcó conversaciones con miembros de grupos y colectivos en videoproyecciones y encuentros, así como también con integrantes de instituciones, movimientos y organizaciones sociales que contribuyeron en la proyección de estos audiovisuales.

Este trabajo se complementó con la elaboración personal de un relevamiento de la circulación por diversos espacios de exhibición, incluidos festivales nacionales e internacionales a partir de fuentes diversas, que incluyen folletería, volantes, y material publicitario de exhibiciones.

El escrito que aquí se presenta, como primer resultado de esta búsqueda, se estructura en cuatro capítulos. A lo largo del primero se realiza un recorrido histórico, que a partir de diversas fuentes y manifiestos, describe ciertas trayectorias del cine documental identificando cómo en distintos contextos geopolíticos han surgido experiencias de realización comprometidas con procesos de cambio social. Se destaca, asimismo, la influencia del contexto latinoamericano de los setenta en la radicalización de cine político (Paranaguá, 1985) dando cuenta de diversas prácticas que buscaron establecer nuevas relaciones entre la obra y el espectador.

El trayecto se detiene particularmente en la práctica de contrainformación llevada a cabo por realizadores argentinos de la década del setenta, cuya producción teórica permite asimismo rescatar para el análisis la categoría de cine militante en su doble aspecto de organicidad e instrumentalidad (Mestman, 1999). En este sentido, se trata de experiencias que pueden ser pensadas como antecedentes en la medida que su caracterización marca rupturas y continuidades con las nuevas prácticas de los noventa.

En el segundo capítulo se presenta una cronología del surgimiento de nuevos grupos y colectivos de intervención audiovisual, y su articulación con procesos de lucha y resistencia, dando cuenta de un volumen creciente de documentales de carácter militante en el campo audiovisual que encuentra su punto máximo de producción con posterioridad al estallido social de diciembre de 2001. Se examinan los objetivos de las agrupaciones y sus principales producciones, a la vez que las modalidades de trabajo y las posiciones divergentes respecto de las posibilidades de financiamiento para la producción.

Pensar el cine militante en tanto practica alternativa de comunicación, destacando su carácter instrumental para la intervención, implica ensayar una mirada que conciba la producción de modo integral, considerando los ámbitos de la circulación y la exhibición, la puesta en acto de la obra, como parte del proceso productivo.

A tal fin el tercer capítulo evalúa la participación de estas producciones en los circuitos tradicionales de exhibición. Se consideran en particular el sistema de exhibición en salas, describiendo los procesos de concentración y transnacionalización que experimentó el mismo a lo largo las últimas décadas (Rossi, 2000), y el carácter de la participación en festivales nacionales e internacionales. Se indagan, asimismo, las posiciones de los grupos en relación con este tipo de presentaciones, dando cuenta de la adopción de distintas políticas de circulación que permiten aproximarse a las diversas estrategias de intervención desarrolladas.

Precisamente con éste objetivo, en el cuarto capítulo se propone avanzar en una sistematización de las modalidades de circulación privilegiadas y de los nuevos espacios de exhibición generados, aportando a la caracterización de un circuito alternativo de exhibición audiovisual.

Indagar en su diversidad permitirá dar cuenta de nuevos ámbitos y formas de ver documentales. Nuevas formas que, derivadas de la concepción instrumental del documental, apuntan a generar un nuevo tipo de vínculos. Vínculos que se apartan de la relación mercantil del espectáculo, y se insertan en un proyecto mayor de resistencia político cultural.

Trayectorias del documental: rupturas y continuidades.

Entendido como experiencia de observación de lo real, el documental es constitutivo del cine partir de *La sortie de l'usine Lumière a Lyon*, registro de la salida de los obreros de la fábrica de los hermanos Lumière en 1895. Desde entonces, si bien se ha abandonado el plano único característico de estas primeras producciones en favor de una complejización de las modalidades de representación, la intención documental ha sido una constante en el cine.

Durante los años inmediatos al lanzamiento del cinematógrafo la estrategia de los hermanos Lumière consistió en formar operadores que, instalados en distintas partes del globo, no sólo proyectaron los registros enviados desde Francia sino que también produjeron films de actualidades sobre sucesos locales. Sin embargo hacia fines de 1897, esta estrategia fue modificada, retirándose de la producción fílmica para concentrarse en la venta de equipos. La construcción y comercialización de cámaras portátiles que permitían trasladarse a grandes distancias y trabajar en el terreno, sumada al hecho de que los productores de películas provenían de los imperios coloniales, dio origen a diversas producciones sobre viajes y expediciones (Barnouw, 1996.)

Comenzada la década del '20, el documental encontró su figura central en Robert Flaherty. Considerado el padre del género tanto por realizadores como teóricos, inaugura una tendencia cinematográfica, narrativa, que lo separa tanto del realismo de los Lumière como de la construcción exótica, a partir de la realización de *Nanook, el esquimal*² estrenada en la Sala Capitol de Nueva York en 1922.

Este film se caracteriza por el registro de la relación del hombre con la naturaleza en su lucha por la supervivencia, cuestión que se tornaría recurrente en la posterior producción de dicho realizador, cuya propuesta era el rescate de las culturas por medio del registro fílmico de tradiciones y valores.

En este sentido, y al respecto del propósito de sus films Flaherty enunciaba; “No me propongo hacer películas sobre lo que el hombre blanco ha hecho de los pueblos primitivos. Lo que deseo mostrar es el antiguo carácter majestuoso de estas personas mientras ello sea posible, antes de que el hombre blanco destruya no sólo su carácter sino también el pueblo mismo”³.

Son estas mismas ideas las que servirán posteriormente a la constitución no sólo del primer cine etnográfico, sino también a ciertas teorizaciones que conciben la antropología visual como archivo fílmico de las culturas, asignando a la disciplina la responsabilidad de “llevar a cabo y preservar registros de las costumbres y los seres humanos en vías de desaparición de esta tierra”⁴.

Sin embargo, ciertos rasgos de las prácticas que posteriormente recibieron la denominación de documental militante y que podrían reconocerse como antecedentes de las nuevas producciones de los noventa, se vinculan a lo que se ha caracterizado como documental político y social. El surgimiento de las primeras sistematizaciones teóricas al respecto se puede rastrear en las prácticas de ciertos documentalistas contemporáneos a Flaherty, y se vincula directamente con la actividad y los planteos de las vanguardias históricas.

Teoría y práctica del documental político y social: vanguardias y neovanguardias.

Serán las vanguardias de principios del siglo XX, apoyadas en el impulso de los grandes cambios sociopolíticos acontecidos a escala mundial, las que postulen una nueva relación entre la obra y el espectador, en la medida en que rechazan el status del arte en la sociedad burguesa caracterizado por la insistencia del esteticismo respecto a la autonomía de la obra de arte. Los movimientos de vanguardia surgen así en oposición al arte de su época en su totalidad.

Al respecto Bürger plantea que “la protesta de la vanguardia, cuya meta es devolver al arte a la praxis vital, descubre la conexión entre autonomía y carencia de función social

del arte”⁵. En esta línea, ante la *institución arte* que neutraliza el contenido político de las obras particulares, la vanguardia interviene modificando radicalmente el sentido del compromiso político en la práctica artística.

Este compromiso se manifiesta en la preocupación de ciertos documentalistas teóricos por el modo en que son vistas, recibidas y aceptadas las películas, inquietud que se sustenta en las ideas acerca de la responsabilidad social del realizador. El cineasta que piensa su arte desde el punto de vista de aquel a quien lo dirige, cuestión que a menudo le induce a negar que se trate de un arte, es necesariamente consciente de su inserción en la sociedad y la responsabilidad que esto conlleva. De este modo, en las teorizaciones y experiencias de los documentalistas que se analizarán a continuación el cine no se justifica por sí mismo, sino por los efectos de su circulación en la sociedad en tanto deviene instrumento de intervención en las prácticas sociales contemporáneas.

En este sentido, el primer caso a considerar remite al documental producido en el contexto de la revolución soviética de 1917, particularmente a las figuras de Dziga Vertov, y posteriormente, de Aleksandr Medvedkin.

Los postulados vanguardistas de entreguerras del siglo XX, particularmente el futurismo italiano y el constructivismo soviético influenciaron a Dziga Vertov, quien luego de la revolución se había convertido en montajista del Semanario fílmico Kino Nedelia, producido por el Comité de Cine de Moscú.

Los manifiestos elaborados por el Consejo de los Tres⁶ a partir de 1920 revelan no sólo la herencia del futurismo, a partir de la exaltación de la máquina y el movimiento mecánico, sino también su concepción en lo que respecta a la función del cine. Contra el drama cinematográfico de estudio, esto es, el cine como arte subsidiario del teatro y la literatura, impulsarán la inserción del arte en la vida social a partir de la sustitución de la puesta en escena por el documento. La función de las películas soviéticas, según la concebía Vertov, debía consistir en documentar la realidad socialista.

En mayo de 1922 el Consejo de los Tres comienza con la edición de un noticiero conocido como Kino Pravda (cine verdad), actividad que continuaría hasta 1925, y que iría ganando en colaboradores para conformar el grupo Kinok (cine-ojo) en 1923.

La actividad de los Kinoks debe ser considerada, más que como hecho artístico, como una actividad cívica. Sosteniendo esta hipótesis Jacques Aumont afirma al respecto de la misma que “la voluntad artística autónoma queda desterrada en beneficio de un ideal plenamente social del cine”⁷. Ideal que al tiempo que destaca la función del cine como instrumento para la comprensión del mundo, revaloriza el montaje en tanto instancia de reflexión que permite dar cuenta de los procesos de construcción de modos de representación y su efecto formativo.

En el cine-ojo, el proceso de montaje se inicia a partir de la selección del tema, sigue durante la filmación y termina después de la misma, siendo el fundamento mismo del cine. A través del montaje, se crea sentido a la vez que se organiza el mundo de lo visible. De este modo, Vertov demuestra que la realidad no se explica por ella misma, y que debe ser cuestionada y organizada para su comprensión.

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”⁸. Este concepto de intervalo como movimiento temporal y discontinuidad visual, plantea que las imágenes sólo tienen sentido en su relación con las demás. Relación que tiene que ver no con el espacio sino principalmente con el movimiento, donde cada momento proporciona una parte del mensaje total.

Al respecto Sel afirma que “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. Vertov no muestra, él desmonta y demuestra, construye su decodificación y la primera concepción materialista del trabajo cinematográfico como productor de sentido en el documental”⁹.

La capacidad de la cámara, del ojo mecánico, para registrar lo que escapa al ojo del hombre, complementada por la teoría del montaje basada en el concepto de intervalo para la organización de los registros, constituyen desarrollos teóricos que encuentran su expresión fílmica más acabada en *El hombre de la cámara* (1929) película que se

propone registrar diversos aspectos de la vida soviética, enfatizando asimismo el rol social del camarógrafo documentalista. Esta referencia al proceso de construcción del film - desde los procesos de registro, pasando por la instancia del montaje propiamente dicho, hasta el momento de la exhibición- lo constituye en un claro exponente de lo que Nichols (1997) denominara posteriormente como *modalidad reflexiva de representación*.

Según dicho autor, la misma se caracteriza por enfatizar la intervención deformadora del aparato cinematográfico en el proceso de representación, “llevando al espectador a un estado de conciencia intensificada de su propia relación con el texto y de la problemática relación del texto con aquello que representa”¹⁰. Se trata de una modalidad cuya preeminencia deriva tanto de la innovación formal como de la urgencia política, insistiendo en que la representación de la realidad debe ser contrarrestada con un cuestionamiento de la realidad de representación.

Es interesante destacar que si bien reconoce la indisoluble relación que las une, Nichols distingue entre la reflexividad formal-estilística, propia de esta modalidad y la reflexividad política, vinculada al contenido, “que elimina las incrustaciones ideológicas 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”¹¹. Esta última puede revelarse incluso en películas de otras modalidades, ya sea expositivas, observacionales, o interactivas.

Por su parte, el cine “fiscal” de Medvedkin, en tanto experiencia histórica de cine de intervención, permite evidenciar algunos rasgos que luego se tornarán recurrentes en la caracterización de posteriores experiencias del documental militante. Hacia 1927, y con el propósito de buscar nuevas formas de trabajo que le permitieran utilizar el cine para la causa de la revolución y la lucha política, Medvedkin montó en los vagones de un tren los talleres básicos para filmar, procesar y editar películas, para luego transportarlas y proyectarlas al pueblo.

El tren cinematográfico recorrió la Unión Soviética utilizando el documental no como una información pasiva, entendida en términos de relaciones unidireccionales entre emisores y receptores, “sino como una intervención activa y crítica en el cumplimiento

de las pautas del plan económico revolucionario, esclarecimiento de las causas del mal trabajo, las averías, los atrasos, los errores”¹². Esta intención determina que sea planteada una nueva estructura de función de cine; los films se proyectaban, sin la música, en las asambleas generales de trabajadores tanto de las fábricas como del campo, configurando un circuito alternativo de exhibición por fuera de la distribución comercial.

Otras experiencias se verían incentivadas por los postulados de los documentalistas soviéticos referentes a la potencialidad social y política del cine documental. En este sentido, el documental en cuanto género con una identidad propia, autónomo y distinto de los restantes conoce las condiciones necesarias para su afianzamiento y reconocimiento en cuanto tal en los años 30, con la Escuela Documentalista Británica (EDB). Particularmente a través de su figura más emblemática, John Grierson, quien a partir de 1926 empleó el término “para nombrar toda elaboración creativa de la realidad y separarla de las simples descripciones de viaje, los noticiosos y filmes de actualidades”¹³.

Atraído por la relevancia social de la cinematografía rusa, su postulado de lo documental en tanto tratamiento e interpretación creativa de la realidad, vuelve la vista sobre lo urbano contemporáneo. Este aspecto es profundizado por otro miembro de la EDB, Paul Rotha, enfatizando en el deber del documental de reflejar los problemas y las realidades del presente en su relación con los grupos humanos¹⁴.

En *Drifters* (1929), Grierson pone en la pantalla a los trabajadores de la industria pesquera, destacando las luchas gremiales y las relaciones del hombre ya no con la naturaleza - como en el caso de Flaherty -, sino con la máquina. Estrenada en la Sociedad Cinematográfica de Londres, que impulsaba el movimiento de los cine clubes desde 1925, prefigura el compromiso de la Escuela Documentalista Británica en relación con su propio contexto sociohistórico. La producción de películas pro laboristas con un patrocinio conservador¹⁵, propicia la configuración de distintos circuitos de exhibición. Se trata en este caso de la adopción de una estrategia de circulación mixta, donde la participación en el circuito de salas comerciales se combina con la exhibición en cine clubes, escuelas, iglesias y bibliotecas.

Dziga Vertov, John Grierson, y A. Medvekin constituyen, entre otros, ejemplos de realizadores que aun desde posiciones distintas vinculadas con diversos contextos geopolíticos, desarrollaron una práctica documental en consonancia con su propio compromiso con las transformaciones sociales. Sus planteos acerca de la potencialidad política del medio fueron retomados y reformulados en la heterogénea producción no sólo del documental social, sino del cine en general a lo largo de la historia.

Cabe entonces destacar que la tendencia hacia la producción de películas de manifiesta intencionalidad política adquiere un especial énfasis en momentos de grandes cambios político económicos. La influencia europea de la revolución soviética de octubre de 1917, así como la latinoamericana de la revolución cubana de 1959 contribuyeron a demarcar contextos privilegiados.

Por esta razón, resulta oportuno retomar la concepción de Longoni y Santoni, quienes ante la dualidad de posiciones teóricas acerca de la vanguardia como ruptura y como avanzada¹⁶, y, considerando la historicidad de las categorías estéticas, argumentan que “la clave para definir como vanguardia una manifestación artística determinada es su colocación crítica (más o menos virulenta) frente a la hegemonía cultural de su época, lo que muchas veces implica, por extensión, un enfrentamiento con todo el orden social vigente”. En ese sentido, las vanguardias son entendidas como “fenómenos que materializan un estado de ánimo extendido ante los momentos de crisis o convulsión de la sociedad capitalista”¹⁷.

Lo antedicho permite a los autores, rescatando los postulados de Bürger acerca de la crítica a la institución arte en su totalidad y el objetivo de restitución de la función social del arte como características de los movimientos vanguardistas, trabajar con una noción más abarcativa de vanguardia, que recurriendo a un análisis contextualizado permite trazar los primeros ejes para pensar la relación entre vanguardia artística y vanguardia política.

Al respecto, el caso cubano contribuye particularmente a pensar esta vinculación. A menos de tres meses del triunfo de la revolución de 1959, el primer decreto gubernamental de carácter cultural crea el Instituto Cubano del Arte y la Industria

Cinematográfica (ICAIC), organismo que se convertiría en el epicentro de políticas cinematográficas que incidirían sobre gran parte de la cinematografía de la región¹⁸.

Una de las figuras centrales del cine político cubano fue Santiago Álvarez, quien como integrante del ICAIC desarrolló distintas actividades ligadas predominantemente a la producción documental. Entre 1960 y 1991 se desempeñó como director de los noticieros de dicho organismo. Con una frecuencia de emisión semanal y una duración estimada de 10 minutos, la última edición fue distribuida en 1991. De las 1500 ediciones emitidas bajo su dirección, Santiago Álvarez realizó personalmente 600¹⁹. Estos números cobran mayor relevancia si se tiene en cuenta que esta producción tiene lugar en el marco de una cinematografía marginal en relación con el mercado fílmico mundial.

Cabe destacar que si bien Álvarez no conoce el pensamiento y la producción de Vertov sino hasta la década del '70, existen grandes similitudes en lo que respecta al rol secundario del guión y la afirmación del montaje como el momento más importante en la estructuración del film. En parte se podría explicar la similitud en tanto en ambos casos se trata de una estética cinematográfica que sirve a la causa de la revolución. Al respecto Santiago Álvarez enunciaba; “Arte y revolución lejos de ser nociones excluyentes, interaccionan y se complementan en la praxis, y el hombre que quiera librarse de su enajenación no lo logrará tratando de arribar a la cima de su introspección, sino en el momento en que participe plenamente, no sólo en sus contemplaciones sino en sus acciones prácticas, en lo que toca a otros seres humanos”²⁰.

En lo que respecta a la producción en la Argentina, estas experiencias, conjuntamente con los aportes del neorrealismo italiano²¹, resultaron una fundamental influencia para la conformación de una tradición de cine documental social. El primer paso en esta dirección lo constituye la creación del Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral, fundado a fines de la década de 1950 por Fernando Birri, formado en el Centro Sperimentale Cinematográfico de Roma entre 1950 y 1953.

Partiendo de un método colectivo de trabajo, de selección de tema, guión y tratamiento, entre 1956 y 1958 un equipo de alumnos bajo dirección y organización de Fernando Birri filma *Tire Dié*. Esta película, que refleja la situación de niños de una barriada

popular del bajo Santa Fe que acuden a mendigar una moneda al paso del tren que marcha rumbo a Buenos Aires, se transformaría en un emblema del género y del cine latinoamericano.

La misma busca explicar la existencia del barrio y la actividad de estos niños como síndrome de causas estructurales más profundas. Se pone de manifiesto el objetivo político de concientización social. Surge así también una primera definición de la función social del cine concebido como medio de comunicación masivo: informar y difundir una serie de datos que son obviados y olvidados por las encuestas y los informes oficiales²².

Deslizándonos hacia el análisis de las instancias de distribución de la película nuevos datos salen a la luz otorgándole un carácter distintivo al quehacer de la escuela. Distintos escenarios, desligados de las instancias comerciales de distribución cinematográfica, con lógicas y dinámicas propias, devinieron en lugares donde la película encontró un público ávido. Se realizaron sucesivas funciones en barrios urbanos y suburbanos de Santa Fe proyectando con equipos móviles en salones de actos de sociedades vecinales y recreativas, en canchas de fútbol de círculos deportivos, sindicatos, parroquias, patios de escuelas y pabellones de cárceles, permitiendo instaurar instancias de reflexividad tanto con los protagonistas como con la audiencia en general.

En el manifiesto escrito por Fernando Birri en 1962, con consideraciones programáticas acerca de la práctica del documentalista, el documental social es concebido en términos de su función revolucionaria para América Latina. Las consecuencias y motivaciones del documental social son el conocimiento, la toma de conciencia de la realidad. En este sentido, acerca de la práctica documental que asume dichas características, afirma que “al testimoniar como es esta realidad – esta subrealidad, esta infelicidad – la niega. Reniega de ella. La denuncia. La enjuicia, la critica, la desmonta. Porque muestra las cosas como son, irrefutablemente, y no como querríamos que fueran (o como nos quieren hacer creer – de buena o mala fe- que son)”²³.

Se pone en evidencia de esta manera la articulación de su práctica artística con su voluntad política. El posicionamiento contra el mercado transnacional que impone la producción en serie de objetos de consumo es acompañado de una voluntad liberadora

de las tensiones tanto estilísticas como éticas, políticas y económicas impuestas por viejos o nuevos imperios. El rol tanto político como artístico del documentalista social, en tanto parte de la superestructura cultural intelectual de estas sociedades, es la denuncia, la concientización acerca de la explotación de la base material. El cine para Birri y su escuela debía denunciar la verdad negada, mostrando lo que nadie quería ver y lo que nadie se animaba a mostrar. A causa de todo lo anteriormente expuesto es que se puede afirmar que sus producciones poseen una voluntad estética y política inédita hasta ese momento en el cine argentino.

Su intensa actividad pedagógica lo llevó a crear y trabajar en diversas escuelas de cine latinoamericanas, entre ellas la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños en Cuba de la cual fue director de entre 1986 y 1991²⁴.

Al respecto, en un seminario dictado en los Estados Unidos en 1985, Birri reflexiona acerca de su experiencia con escuelas de cine del Tercer Mundo refiriéndolas como “...escuelas de concientización. Escuelas que estamos construyendo para que junto con la transmisión del conocimiento técnico y lingüístico, estilístico, se transmita la forma más alta del conocimiento que es la conciencia y la conciencia del ser-en-la-historia. Y de la transformación de esa historia por parte de ese ser, del subdesarrollo al desarrollo, de la subvida a la vida. Este es el valor y la responsabilidad del film documental en el Tercer Mundo”²⁵.

Su obra y su compromiso resultarían inspiradores no sólo para la siguiente generación de realizadores locales sino también para aquellos que asimismo formaron parte del movimiento cinematográfico conocido como Nuevo Cine Latinoamericano. El análisis de las producciones de dicho movimiento permite ver que si bien se produjeron gran cantidad de películas de ficción, aquellas ligadas a las vertientes más politizadas encontraron en el documental su principal forma de expresión.

Ahora bien, esta renovación experimentada por la cinematografía latinoamericana a partir de los años 60, que inaugura al interior de las cinematografías nacionales el debate entre distintas posiciones teórico prácticas relacionadas con el compromiso del cine y los cineastas en América Latina, no puede comprenderse sino a condición de reconocer el estímulo dado por factores extra cinematográficos (Paranaguá, 1984). Una

serie de sucesos alentaban desde principios de la década la búsqueda de alternativas políticas con programas de revolución social o liberación nacional: la revolución cubana, el desarrollo de los movimientos de liberación tercermundistas, la revolución argelina, la resistencia vietnamita o las revueltas lideradas por diversos actores en los países centrales, entre ellas el Mayo Francés de 1968.

Asimismo, y como destacan Getino y Vellegia, “las características del cine político en América Latina difieren según las circunstancias existentes en cada país y en cada cinematografía. Con excepción de la Argentina, ningún otro país entre los considerados cinematográficamente más desarrollados, contó con experiencias relevantes de producción y utilización política del cine, quedando ellas circunscriptas a países de menor desarrollo, aunque atravesados por fuertes tensiones sociales y políticas”²⁶. Tal es el caso de la ya mencionada experiencia cubana, pero también de las prácticas que posteriormente tuvieron lugar en Bolivia, Chile, Uruguay y Colombia.

En lo que respecta a la experiencia del Cinema Novo brasilero, aun cuando en este caso la búsqueda de mercados y la innovación estética son concebidas como prioritarias por sobre las posibilidades del cine en tanto recurso para la acción política concreta²⁷, las producciones fílmicas y teóricas de este movimiento evidencian la voluntad de demoler la institucionalidad industrial del cine espectáculo de Hollywood. En esta última es una cuestión coinciden con los planteos y producciones de otras cinematografías latinoamericanas contemporáneas, y si bien en este caso obedece a la intención de construir otra institucionalidad industrial, en otros propondrá la utilización de los márgenes como los únicos espacios posibles para hacer un cine de cara al pueblo.

En el caso de Bolivia el desarrollo de un proyecto de cinematografía nacional estuvo vinculado con la experiencia de la revolución de 1952. El Movimiento Nacionalista Revolucionario creó en 1953 el Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB) dirigido por Jorge Ruiz, quien ejerció una fuerte influencia en los jóvenes cineastas a través de su labor en el cine documental.

En los años 60 Jorge Sanjinés se desempeñaría como director del ICB y de los noticieros de dicho organismo. Su producción se radicalizaría a partir del golpe militar del general Barrientos contra el gobierno democrático de Paz Estensoro, momento en el

que tomaría conciencia de la ineficacia de las políticas reformistas del Movimiento Nacionalista Revolucionario en este nuevo contexto. La actividad alternativa de exhibición contribuyó en ese sentido. Según Sanjinés, “fueron las proyecciones populares, en las minas o barrios marginales las que les abrieron los ojos a esos jóvenes cineastas y los ubicaron correctamente”²⁸.

Como parte del grupo Ukamau, conformado a partir de la realización del film homónimo en 1966, Sanjinés insistiría en estos puntos en la obra que recibió el nombre de *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, publicada en 1969. Allí el cine revolucionario es definido como “aquel cine al servicio de los intereses del pueblo, que se constituye en instrumento de denuncia y clarificación, que evoluciona integrando la participación del pueblo y se propone llegar hasta la liberación”²⁹, concibiendo una relación obra - espectador que considera a este último en su calidad de sujeto del cambio histórico.

Una de las características centrales de este proceso de renovación del cine latinoamericano fue la creación de cinematecas y la realización de festivales y encuentros de realizadores en diversos países que permitieron compartir ideas y producciones.

Como ejemplo, cabe citar la experiencia del cine político en Uruguay, donde si bien la escasez de recursos y financiamiento dificultaban la producción, se destaca la labor de la Cinemateca del Tercer Mundo. Surgida en 1969 a partir del cineclub del semanario montevideano *Marcha*, tuvo un papel central no sólo en la difusión y exhibición de cine militante, llegando a un público al cual nunca se había llegado a partir de la realización de proyecciones con posteriores debates en parroquias y sindicatos, sino también en el desarrollo de elaboraciones teóricas y críticas a partir de la publicación de la revista *Cine del Tercer Mundo*.

En lo que respecta al caso chileno, con la victoria electoral de Salvador Allende en 1970 el Comité de Cineastas de la Unidad Popular elaboró el *Manifiesto Político de los Cineastas Chilenos*. Inspirado tanto en producciones cubanas y bolivianas, como en los documentos elaborados en los encuentros de Viña del Mar en 1967 y 1969 y la Muestra de Cine Documental de Mérida en 1968, establecía “antes que cineastas somos hombres

comprometidos con el fenómeno político y social de nuestro pueblo y con su gran tarea: la construcción del socialismo”, para finalmente insistir en la centralidad de la relación obra espectador en lo que respecta al cine político al afirmar “no existen filmes revolucionarios en sí. Estos adquieren categoría de tales en el contacto de la obra con su público y principalmente en su repercusión como agente de una acción revolucionaria”³⁰.

Estas experiencias, sintéticamente recuperadas, remiten a una práctica cinematográfica que logra descentrarse de sí misma para interrogarse acerca de su sentido con relación al mundo, revelando asimismo cómo diversos contextos políticos han estimulado, en mayor o menor medida, la adopción de una actitud militante que excede el ámbito de la práctica comunicativa para adentrarse en el campo de la lucha por las transformaciones sociales. Esto supone no sólo la experimentación estética y la implementación de nuevas formas organizativas en lo que refiere a la producción, sino también, y principalmente, la creación de nuevos circuitos y espacios de exhibición que permitan el pleno desarrollo de esta nueva relación entre la obra y el espectador. Es que, tal como afirma Jameson, “en el fondo, aquello de que trata la representación es siempre la propia totalidad social”³¹.

Hacia una conceptualización del cine militante.

Concebir el cine en función de las necesidades históricas del hombre implica pensar que las películas no son susceptibles de estudios en abstracto, tornándose un imperativo el análisis de los objetivos que persiguen en relación con el espacio en el cual surgen y los vínculos que propician con su destinatario concreto. A tal efecto resulta imprescindible el desarrollo de una visión integral de la práctica cinematográfica, donde se excedan ampliamente los límites de la obra para comprender los procesos de producción, circulación y apropiación por parte del público.

Estas preocupaciones se harían presentes no sólo en la práctica sino también en la teoría que elaborarían diversos realizadores argentinos. Parte central de una propuesta contrainformativa fuerte desde todo el campo cultural en la coyuntura nacional e

internacional de fines de los sesenta, el primer intento de sistematización de la categoría de *cine militante*, recupera estos aspectos y tiene lugar en el contexto de la teoría del Tercer Cine, desarrollada por los integrantes del Grupo Cine Liberación.

Si bien Fernando Solanas y Octavio Getino comienzan a trabajar en el proyecto de investigación para la realización de *La hora de los hornos* en 1965, la misma será estrenada en Pésaro en 1968, dando origen al cine argentino militante de los sesenta en tanto práctica y elaboración teórica.

El momento particular que atraviesa la Argentina a partir del gobierno militar instaurado con el golpe de estado del General Onganía en 1966, con la consiguiente proscripción ya no sólo del peronismo sino del conjunto de los partidos políticos implicó, no sólo la búsqueda de alternativas de poder por fuera del sistema tradicional que hacia fines de la década incluyó de forma creciente la vía armada, sino también la creación de un circuito de exhibición clandestino ligado a diversas organizaciones de base. Siguiendo a Mestman (1999), para el caso concreto de Cine Liberación, la CGT de los Argentinos constituyó el ámbito privilegiado para el pasaje práctico del intelectual comprometido al intelectual orgánico, permitiendo el desarrollo de formas de organicidad con los sectores populares.

Enmarcada en los movimientos de liberación del Tercer Mundo, la teoría del *Tercer Cine* se plantea, frente a un *Primer Cine* identificado con el modelo de la cinematografía hegemónica de Hollywood, que se rige por los objetivos de reproducción del sistema siendo sus destinatarios consumidores de una visión estandarizada, y un *Segundo Cine* que reivindica al autor desde una perspectiva reformista y desarrollista al tiempo que aspira a la competencia en el terreno del mercado dominado por el Primer Cine, la emergencia de un *Tercer Cine* de descolonización cultural, que se propone insertar sus obras en el proceso de liberación, situándolas antes que en función del arte, en función de la vida misma, disolviendo la estética en la vida social.

De este modo, siguiendo a Solanas y Getino, el Tercer Cine “opone al cine industria un cine artesanal; al cine de individuos, un cine de masas; al cine de autor un cine de grupos operativos; al cine de desinformación neocolonial un cine de información; a un

cine de evasión un cine que rescata la verdad; a un cine pasivo, un cine de agresión; a un cine institucionalizado un cine de guerrillas, a un cine espectáculo un cine de acto, un cine de acción; a un cine de destrucción un cine simultáneamente de destrucción y construcción; a un cine hecho por el hombre viejo, para ellos, un cine a la necesidad del hombre nuevo”³².

Ahora bien, este concepto de Tercer Cine lejos de remitir de manera excluyente al cine militante o de intervención política es una categoría más abarcadora. En “Cine militante: una categoría interna del Tercer Cine”, folleto elaborado por el grupo en marzo de 1971, se plantean dos hipótesis que a continuación se reproducen, y que permiten avanzar en el recorte de la conceptualización:

a. Cine militante es aquel que se asume integralmente como instrumento, complemento o apoyatura de una determinada política y de las organizaciones que la lleven a cabo al margen de la diversidad de objetivos que procuren: contrainformar, desarrollar niveles de conciencia, agitar, formar cuadros, etc.

b. Lo que define a un filme como militante y revolucionario no son solamente la ideología ni los propósitos de su productor o realizador, ni aun siquiera la correspondencia existente entre las ideas que se expresan en el filme y una teoría revolucionaria válida en determinados contextos, sino la propia práctica del filme con su destinatario concreto: aquello que el filme desencadena como cosa recuperable en determinado ámbito histórico para el proceso de liberación.

Estas hipótesis remiten a las dos características centrales que, según Mestman (1999), definen la práctica del cine militante; la **organicidad** respecto a fuerzas políticas comprometidas en un proceso de transformación social y la **instrumentalización** de los films en ese sentido.

Asimismo, estos dos elementos se evidencian en la práctica y reflexiones de otros realizadores de la época. A tal efecto, y en relación con la organicidad, los integrantes de Cine de la Base señalan, “nuestra condición primaria, digamos, no es la de cineastas sino de militantes políticos. Como consecuencia de eso, nosotros dentro de nuestra área de trabajo nos hemos planteado hacer una película. (...) nosotros nos introducimos en

una vida política determinada, y a partir de ahí buscamos como resolver dentro de esta práctica un nivel de participación cinematográfico ligado a las tareas políticas que estamos haciendo. No viene esto solamente como un cuestionamiento de orden cinematográfico, sino de características éticas, políticas y ciudadanas”³³.

Ahora bien, en tanto la experiencia práctica de exhibición es la instancia mediadora en la constitución del sentido del film, la centralidad del objetivo político se manifiesta en la instrumentalización del mismo. Resulta entonces oportuno retomar la idea de Pierre Perrault sobre la *audiencia política* que al considerar que la obra sólo puede actuar sobre el público, relativiza la expresión de film político, poniendo el acento sobre la utilización y el efecto potencial del mismo. De este modo, lo político se establece en la relación obra espectador desarrollada en el proceso de exhibición³⁴.

Es en esa misma dirección que se pronunciaban los integrantes de Cine Liberación al afirmar que son las condiciones del contexto extrafílmico de circulación-apropiación las que determinan el carácter de los films del grupo, antes que la dimensión discursiva de las obras proyectadas fuera de ese marco. Al respecto plantean, “no se trata ya meramente de la difusión en el sentido convencional, sino de la utilización o instrumentalización de cada obra (hecho) militante. Aquí se concreta la principal práctica política del grupo realizador. (...) el proyector, simbolizando el momento de la comunicación (siempre distinto) pasa a convertirse en la principal arma del realizador. Sin esta práctica efectiva, todos los esquemas sobre ideología, expresión o lenguaje, pueden derrumbarse o mantenerse como mistificación o demagogia. A partir de la instrumentalización el grupo militante corrige, niega o confirma determinados aspectos de la política que cada film sintetiza en su confrontación con el pueblo”³⁵.

La noción de *Film Acto*, entendido como herramienta para convertir al espectador en protagonista de la exhibición y actor militante en el proceso político, revela la visión instrumental del medio de comunicación, que según Graciano (1980) resulta característica de las prácticas de comunicación alternativa.

En este sentido y siguiendo la conceptualización de dicha autora, toda comunicación que se proponga como alternativa debe cumplir, no sólo con requisitos de horizontalidad y participación de los actores sociales en lo que hace a la institución de

un nuevo tipo de relaciones comunicacionales, sino también, y esto resulta en el elemento determinante para la definición de los rasgos anteriormente enunciados, debe tratarse de una praxis dirigida a la transformación de la estructura social en su totalidad. A propósito de esto último, cabe destacar que en este trabajo la alternatividad será entendida como un proceso, por ende, si bien pueden distinguirse algunas características que responden a la conceptualización de lo alternativo, no se hablará en ningún momento de un modelo de comunicación alternativa, sino de construcciones de espacios comunicacionales atravesados por tensiones cuya resolución es la que marca diferencias en las características de las prácticas. De este modo, la alternatividad en el audiovisual de intervención se manifestará en la modificación de las estructuras organizativas, económicas, funcionales y comunicativas del medio, lo cual responde a la necesidad de coherencia con el proyecto político de transformación anteriormente mencionado.

El concepto de comunicación alternativa definido relacionamente, a la luz de las prácticas que tienen lugar en un contexto histórico social determinado, permitirá identificar distintos grados y matices en la relación que las nuevas resistencias culturales, en tanto formaciones alternativas y de oposición, expresan frente a lo hegemónico³⁶.

Ahora bien, pensar lo alternativo en comunicación, implica considerar no sólo la dimensión material, sino también la discursiva, y es aquí donde la comunicación alternativa se torna inseparable de la idea de contrainformación. Esta remite a un mensaje de oposición al dominante en los circuitos masivos, ya sea como crítica del discurso oficial o bien a través de la expresión de realidades silenciadas. Las prácticas de contrainformación, en tanto constituyen la dimensión discursiva de proyectos de comunicación alternativa, se definen instrumentalmente en relación con un proyecto de cambio social. Así, el compromiso político de la propuesta adquiere un carácter explícito, despegándose de la pretensión de objetividad que define a la práctica informacional de los grandes medios masivos, generando un discurso que no resulta la directa inversión de lo propuesto por estos sino que adquiere autonomía en tanto el modelo de noticiabilidad se construye de acuerdo a los objetivos políticos del grupo.

Con el cambio de siglo, las experiencias alternativas en el campo audiovisual entran en escena de la mano de nuevos grupos y colectivos de documentalistas fundados y

nutridos al calor de la protesta social de los noventa. Estos realizadores al tiempo que actualizan las experiencias del cine militante de la década del setenta, rearticulan un circuito de exhibición alternativo alrededor no sólo de partidos políticos sino también de movimientos y organizaciones sociales diversos, de cuyas particularidades se pretende dar cuenta en los próximos apartados.

El documental militante en el campo audiovisual a partir de los '90.

Es particularmente en el documental, debido en parte a su proximidad con el referente de realidad del cual da cuenta, que se evidencian con mayor claridad las tendencias marcadas en las formas de producción, distribución y exhibición por efecto de la coyuntura.

En este sentido, el documental producido en el país a partir del retorno a la democracia, diferenciado del compromiso político de la década anterior, se apartó de los espacios alrededor de los cuales se había creado el circuito clandestino de exhibición de los años setenta, insertándose en el circuito comercial de exhibición en salas. Participando en festivales y con el respaldo de ciertos subsidios del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), “el objetivo de estos realizadores fue repensar el documental como producto cinematográfico”³⁷, siendo particular al respecto el rol de Cine Ojo, productora creada en 1986 actualmente la única del país dedicada exclusivamente a la realización y distribución de documentales de autor para estreno en salas comerciales.

A partir de la década del noventa, se evidenciaría a escala mundial un resurgimiento del género. En el caso argentino se asiste a una explosión demográfica de la matrícula de carreras afines con los medios (comunicación, periodismo, cine y video), que en el marco de un sistema de medios concentrados se enfrenta a la imposibilidad de inserción en el mercado laboral. Ante esta situación las escuelas comienzan a funcionar no solo como ámbitos de formación sino también de creación de grupos de trabajo. Esto se conjuga con desarrollos de la técnica que, facilitando nuevos formatos tales como el video analógico y posteriormente el digital, permiten reducir los costos a la hora de la producción en un contexto marcado por la ausencia de créditos y subsidios.

De este modo, las producciones documentales de autor comienzan a mezclarse con trabajos audiovisuales de incipientes agrupaciones de realizadores, cuya formación es impulsada por la necesidad de registrar los efectos de las políticas neoliberales aplicadas en Latinoamérica desde mediados de la década del setenta, acentuadas con la

implementación durante el primer gobierno de Carlos Menem de las leyes de Emergencia Económica y de Reforma del Estado.

Previamente a incursionar en algunos detalles sobre el proceso de conformación de grupos y colectivos y sus principales posicionamientos respecto a la realización audiovisual, es interesante destacar que a lo largo del período analizado el documental militante hará del video su soporte privilegiado. Tal como se ha mencionado, en gran parte se debe a factores de orden económico, aun cuando no deben descuidarse las ventajas y límites que la apropiación de esta tecnología supone en relación con las instancias de producción, circulación y exhibición propias de una práctica de comunicación alternativa.

Así, frente a la urgencia propia de la acción contrainformativa, el video evita el proceso de revelado y la movilización de grandes equipos y numerosos técnicos, lo cual acorta los tiempos de producción, dando lugar asimismo a prácticas de exhibición de borradores de armado (offline). En ciertos casos la socialización de borradores permite compartir la visión de cortes de trabajo con protagonistas-compañeros, en el marco de propuestas de edición participativa³⁸.

Respecto de la circulación y la exhibición del material las ventajas de la tecnología del video resultan asimismo significativas. Este soporte no sólo posibilita la edición casera de múltiples copias a partir de un original, sino que también permite la visualización de estos trabajos en cualquier espacio que cuente con un aparato de televisión y una video casetera, ambas cuestiones que favorecen la creación de un circuito alternativo de videoproyección³⁹.

Cronología del surgimiento de grupos y colectivos.

Estudios acerca de los usos sociales de los medios evidencian que en aquellos lugares donde se desarrollaron experiencias de comunicación alternativa, siempre han existido previamente prácticas sociales nuevas, que se articulan estrechamente con la dinámica que vive el cuerpo social en el momento⁴⁰.

Asimismo, según Seoane y Taddei (2000), el conflicto, entendido como alteración del orden social en curso, permite dar “visibilidad” a las tensiones y contradicciones originadas por las profundas transformaciones sociales, así como a la trama de relaciones de fuerzas y sujetos que estas transformaciones suponen.

En el caso de la Argentina, la agudización de la conflictividad social propia de la década pasada marcó un tránsito hacia nuevas formas de relación social encarnadas en nuevos actores y formas de hacer política. Esto mismo encontró su correlato en la práctica audiovisual de los nuevos grupos de intervención; si el proyecto del cine militante de los setenta reivindicaba la necesidad de organicidad respecto a partidos políticos y sindicatos, la actividad de esta nueva generación de realizadores evidenciará un desplazamiento hacia el reflejo de las diversas luchas protagonizadas por nuevos movimientos y organizaciones sociales.

Siguiendo esta línea, el análisis de la evolución de la producción de audiovisuales de intervención a lo largo del período delimitado para este trabajo (Ver GRÁFICO 1) permite diferenciar dos etapas en las que la influencia del carácter e intensidad de la conflictividad social juegan un papel determinante.

VER GRÁFICO N°1.

Fuente: Elaboración personal sobre datos de grupos y colectivos. 2005.

a) La primera etapa abarca el período comprendido entre 1992-2001. A lo largo del mismo tiene lugar el proceso de conformación de los grupos en cuestión, produciéndose en este lapso 33 audiovisuales.

b) La segunda, entre 2002-2005, comprende el surgimiento de los colectivos. Si bien como se examinará más adelante, estos se orientaron principalmente al fortalecimiento de los canales de difusión, durante este período la producción triplicará la de la década anterior, alcanzando la cifra de 92 realizaciones.

a) La emergencia de grupos de producción 1990-2001.

Tal como se comentó con anterioridad, la conformación de las primeras agrupaciones a analizar tiene lugar en el comienzo de la década pasada.

En el año 1992 el **Grupo Boedo Films**, conformado por egresados del Instituto de Arte Cinematográfico de Avellaneda (IDAC) produce su primera película, *No crucen el portón* (18'). Se trata de un video documental que narra la lucha en defensa de la fuente de trabajo llevada a cabo por los obreros de la empresa siderúrgica estatal SOMISA, quienes enfrentan en dicho momento la privatización de la misma en el marco de los efectos de políticas de desindustrialización y vaciamiento económico⁴¹.

El nombre elegido por el grupo recupera y reivindica la experiencia del homónimo movimiento literario argentino de la década del '20, con el objeto de explicitar su compromiso y orientación temática "emparentada con la necesidad de mostrar los aspectos negados por el actual sistema social, y la búsqueda por transformar la realidad de diversos sectores a través de la lucha, la denuncia o la resistencia"⁴².

Pioneros en la producción de este nuevo cine de intervención, sus realizaciones han recorrido los últimos 15 años funcionando como referentes, y su discurso testimonial de denuncia se ha radicalizado paralelamente a los procesos de protesta, dando lugar a propuestas que desde la concepción del cine como herramienta enfatizan el compromiso del documentalista con la organización y la construcción de redes para el cambio social⁴³. Esto se evidencia principalmente en las tres producciones que narran el proceso de recuperación de la fábrica textil Brukman realizadas en el marco del colectivo Kino Nuestra Lucha. (*Control Obrero de los trabajadores de Brukman, La fabrica es nuestra*, 2002. *Obreras sin patrón*, 2003.)

Entre los títulos producidos por el grupo durante el período 1992-2001 se encuentran el cortometraje *Después de la siesta* (1994), acerca del levantamiento del mismo año en la provincia de Santiago del Estero, que marca la primer experiencia del grupo en la exhibición y distribución a través de canales alternativos, y los largometrajes *Fantasmas en la Patagonia* (1996), ampliada a 35mm con un subsidio de la Secretaría de Cultura

de la Nación y estrenada en salas comerciales, *Jorge Giannoni, NN ese soy yo* (2000), sobre la figura del realizador argentino homónimo realizada con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes, y *Agua de Fuego* (2001) sobre los cortes de ruta en Cutral-Có, en la provincia de Neuquén⁴⁴.

Por su parte, el **Grupo Alavío** estrena su ópera prima *Viejos son los trapos* (48') en 1993. En este video documental se registran las movilizaciones de los jubilados los días miércoles hacia el Congreso Nacional en demanda de aumento de los haberes mínimos. El grupo, formado en la militancia en diversas organizaciones a lo largo de la década del '80, explicita su compromiso político con las transformaciones sociales a partir del trabajo cogestionado con distintas agrupaciones en lucha considerándose “un grupo que adopta el video como una herramienta, en función de la lucha de clases”⁴⁵.

Respecto de las estrategias de intervención desarrolladas y el propósito de sus materiales el grupo afirma que los mismos “fueron usados tanto en respuesta rápida de tipo actividad periodística de contrainformación como prueba contra aparatos represivos del Estado, para intervenir en debates internos de las organizaciones, como preparación de acciones directas, para evaluación de las acciones, como motivadores del debate y la reflexión en jornadas de educación popular. Sólo después algunos materiales fueron presentados como películas documentales, si los mismos lo ameritaban y luego de cumplirse el tiempo de maduración y crecimiento de las historias a contar”⁴⁶.

En consecuencia, sus producciones son concebidas en primera instancia como una herramienta para la acción directa en los barrios y organizaciones, lo cual se evidencia ya en tempranos trabajos acerca de militantes sociales muertos por la policía como *Agustín y Urubú* (1996)⁴⁷.

Con posterioridad a diciembre del 2001 la producción del grupo se intensifica, diversificando temáticas a partir del registro de procesos de lucha encabezados por distintos actores: movimientos de trabajadores desocupados, y más recientemente presos políticos y fábricas y empresas recuperadas, entre otros. En algunos casos el material es construido a partir de instancias de reflexividad, y técnicas de montaje participativo. Tal es el caso de *El rostro de la dignidad, memorias del MTD de Solano* (2002), realizada

con la activa participación de los miembros del movimiento, en el cual el grupo asimismo militaba.

Hacia mediados de la década del '90 y producto del ajuste estructural, los procesos de protesta social se intensificaron, marcando una generalización de la acción colectiva principalmente en aquellas localidades del interior del país donde el rol de grandes empresas estatales había resultado decisivo antes de las privatizaciones. Tal es el caso de Yacimientos Petrolíferos Fiscales, pero también de otras como Altos Hornos Zapla y grandes ingenios azucareros en el norte argentino⁴⁸. Las “puebladas” en Neuquén, Salta y Jujuy plantean y desarrollan nuevas modalidades de lucha, y los primeros piquetes encuentran a los grupos formados y en formación registrando los cortes en las rutas. De este modo, en el año 1997 dos nuevos grupos se suman al escenario a partir de la exhibición de sus primeros trabajos.

Por una parte, una nueva generación de egresados del Instituto de Artes Cinematográficas de Avellaneda se junta, tal como lo hubiera hecho a principios de la década Boedo Films, para producir dos cortometrajes *Diasa autopartes* (10') y *Teresa Rodríguez* (8'), videodocumental sobre luchas populares que lleva por título el nombre de la docente neuquina asesinada en la pueblada de Cutral-Có el 12 de abril de 1997, marcando el nacimiento del grupo **Contraimagen**.

Con comisiones de trabajo en La Plata, Neuquén y Buenos Aires, el grupo, vinculado políticamente al Partido Socialista de los Trabajadores (PTS) se plantea como objetivo “utilizar el video como herramienta para contribuir en discusiones políticas, reflejar y reflexionar sobre la experiencia de lucha del movimiento obrero”⁴⁹. Este propósito, que ya se planteaba en la producción de diversos materiales sobre el proceso de recuperación de Cerámicas Zanon, encontrará su forma más acabada a partir de la conformación del colectivo Kino Nuestra Lucha⁵⁰.

Sin embargo, la idea de un noticiero que registrara los conflictos obreros se había manifestado anteriormente sin llegar a encontrar una forma definida. Tal es el caso de la reunión organizada en la Universidad Nacional de La Plata en 1997, que impulsa la formación de un colectivo que bajo el nombre de Noticiero Obrero tendría por objeto dar cuenta de las crecientes luchas de resistencia contra el Gobierno de Carlos Menem.

En el marco de este proyecto se encuentran distintos realizadores que si bien contaban con experiencia previa de producción individual, se constituyen como equipo de trabajo a partir del registro de los primeros cortes de ruta en La Matanza. De este modo se sientan las bases para la conformación de una nueva agrupación, **Cine Insurgente** que monta dichos registros conjuntamente con los de la 17° Marcha de la Resistencia convocada por la Asociación Madres de Plaza de Mayo y construye Noticiero Obrero - *La Resistencia* (70')⁵¹. Esta producción se proyectó en diversos barrios del GBA, y se repartieron entre los protagonistas copias de la misma para su circulación.

Con la premisa de la imagen como un arma de resistencia, la propuesta de este grupo consiste en “poner las cámaras del lado de los que luchan y buscar entre y junto a ellos los destinatarios de estas producciones”⁵². Con este objetivo en 1998 comienzan a filmar *Diablo, familia y propiedad* (90'), video que señala el rol de los grandes ingenios azucareros durante la última dictadura militar mientras recorre los conflictos de la región, incluyendo las puebladas y los cortes de ruta de finales de los años noventa. El mismo se estrenaría al año siguiente marcando la consolidación del grupo a partir de la incorporación de nuevos integrantes. Esta producción resulta asimismo significativa en lo que respecta a la experiencia de exhibición del grupo en tanto es un ejemplo de distribución mixta; ha sido estrenada comercialmente en sala y proyectada numerosas veces en el circuito alternativo.

Asimismo sus integrantes realizan talleres que han permitido la incorporación de nuevos miembros a la agrupación, y desempeñan actividades de docencia en la Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo. De este modo pudieron trazar relaciones con otros grupos, como es el caso de **Mascaró, cine americano**. Esta agrupación comienza a producir a partir del año 2002, siendo sus integrantes parte de la primera promoción de cineastas documentalistas egresados de dicha Universidad.

La preocupación por generar instancias para fortalecer los canales de distribución la convierte en una de las agrupaciones cuyo rol como articulador de grupos de intervención resulta más destacado. En este sentido impulsan ciclos y muestras colectivas, realizan difusión tanto a nivel nacional como internacional, y participan activamente, desde su formación en la promoción de colectivos (Noticieros Obreros, y posteriormente Espacio Mirada Documental, Argentina Arde, y ADOC)⁵³.

Aun cuando sus producciones no son estrenadas sino hasta el año 2001, otros dos grupos trabajan en el registro de la conflictividad social desde 1997-1998. El **Grupo Documental 1ro de Mayo** es una agrupación compuesta por estudiantes de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC) dependiente del INCAA, que produjo como tal únicamente el documental *Matanza*, acerca de la conformación de los primeros movimientos piqueteros del Gran Buenos Aires. Este trabajo, inicialmente planteado como tesis de licenciatura de dicha escuela, se comenzó a filmar en 1998 y luego de participar de diversas proyecciones en espacios alternativos fue estrenado comercialmente en septiembre de 2002.

Preocupados por la creciente disparidad social producida por las distintas políticas implementadas por los sucesivos gobiernos, y convencidos de que cada film lleva su sello de clase, sus integrantes parten de la propuesta de *conservar en todas sus producciones un principio fundamental: partir desde el punto de vista de la clase obrera*⁵⁴. En la actualidad el grupo se encuentra disuelto, y algunos de sus integrantes se desempeñan en la productora Magoya Films⁵⁵.

Por su parte, el otro de los grupos, conformado por estudiantes de la Facultad de Diseño y Urbanismo de la UBA, es **Ojo Obrero**. En el año 2001 se estrenan 3 de sus producciones: *Polo Obrero* (15'), *Un fantasma recorre la Argentina... los piqueteros* (40') y *CGT San Lorenzo en lucha* (18'). Si bien los antecedentes del grupo se remontan hasta el año 1997, en el que registraron el proceso de huelga y ocupación de editorial Atlántida, dichos registros no pudieron ser editados, en parte porque el grupo no había encontrado aun su organización formal.

En su manifiesto fundacional los integrantes de la agrupación plantean “utilizar el arma con la que contamos (la realización audiovisual) para cooperar desde nuestro lugar con el camino que está emprendiendo hoy la clase trabajadora”⁵⁶. El objetivo es generar materiales audiovisuales que sirvan para fomentar el debate y colectivizar distintas experiencias de lucha. Sus integrantes son asimismo militantes del Polo Obrero – Partido Obrero.

Por último, un caso particular es el de la comisión de video del **Centro de Medios Independientes Argentina**, parte de la Red Global Indymedia⁵⁷. Aun cuando el ICM fue creado en abril del 2001, con el objeto de brindar información sobre las protestas contra el encuentro de ministros de economía que debían firmar el tratado de Libre Comercio de las Américas, sus integrantes afirman que Indymedia *nace* en Buenos Aires realmente el 19 y 20 de diciembre del 2001.

Integrada por distintos grupos de producción (Venteveo video, Proyecto ENERC, Big Noise Tactical, NoTV video) y realizadores independientes, la comisión de video funciona en la práctica como un colectivo. En sus producciones abordan temáticas diversas, que abarcan desde escraches realizados por agrupaciones de familiares de desaparecidos durante la última dictadura, hasta luchas llevadas a cabo por pueblos originarios. Algunos de los trabajos desarrollados por el colectivo son la construcción de una red de intercambio de materiales audiovisuales tanto brutos como editados entre grupos de video locales, el fomento de la difusión y distribución de materiales contrainformativos a través de la red global de Indymedia, y la generación de experiencias de formación audiovisual entre grupos de prensa de los movimientos sociales.

Posteriormente a diciembre de 2001 y con el propósito de acercarle los saberes y las herramientas a los movimientos, impulsan talleres de formación en video en el seno de MTDs del conurbano bonaerense. Algunos de estos materiales han sido editados en un compilado titulado *Taller de formación 26 de junio*. El objetivo final es que la herramienta de comunicación sea manejada por los propios protagonistas.

Al respecto cabe destacar que la generación de instancias de capacitación a partir del dictado de talleres ha sido una característica constante en la actividad de los distintos grupos, y contribuye a pensar la alternatividad de estas prácticas en tanto esta política de transferencia se orienta a generar una participación activa de los espectadores en la producción de sus propios medios y materiales audiovisuales.

b) La conformación de colectivos con posterioridad a diciembre de 2001.

En el análisis de procesos políticos la crisis de representación puede ser entendida como la pérdida de confianza, apatía y distancia de los ciudadanos respecto de sus representantes e instituciones. Según García Delgado (2000) esta distancia representantes-representados se asocia a la pérdida de la credibilidad de la política respecto de su capacidad para mejorar la situación, provocando asimismo que los ciudadanos se orienten hacia formas directas de participación social.

Con la crisis de diciembre de 2001 la Argentina se transformó en un caso paradigmático de crisis de representación, extrema hasta el punto de generar una ruptura entre la sociedad y el sistema político. Se produce entonces la búsqueda de nuevas mediaciones y formas organizativas, caracterizada por la tendencia a la autoorganización en acciones colectivas grupales. El fortalecimiento de los movimientos sociales se puede rastrear en el protagonismo cobrado durante el período por movimientos de trabajadores desocupados, asambleas barriales, coordinadoras de trabajadores de la cultura, encuentros nacionales de fábricas recuperadas, entre otros actores.

Esta crisis de representación política fue acompañada por la pérdida de credibilidad en los sistemas de información y comunicación masiva, allanando el terreno al surgimiento de colectivos de realización documental. Da cuenta de ello el hecho de que si bien se realizan una serie de reuniones de documentalistas para la discusión de problemáticas comunes durante el último trimestre de 2001, son los sucesos de diciembre los que precipitan la formación de la **Asociación de Documentalistas Argentinos (ADOC)**.

Precisamente durante este mismo período la coyuntura política genera una demanda creciente de este tipo de producciones por parte de distintos actores en lucha, instalando en la agenda de los grupos la necesidad de pensar en la constitución de un circuito alternativo para la circulación de materiales de intervención. Obedeciendo a estas cuestiones, el rol de ADOC como colectivo se evidencia no sólo en el nivel de la producción, a partir de la realización del documental *Por un nuevo cine en un nuevo*

país (2002)⁵⁸, sino también en el carácter de las exhibiciones y muestras colectivas organizadas.

Entre las mismas se destacan principalmente la muestra de cine político *El cine que surge de las luchas*, llevada a cabo paralelamente al 17º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata del año 2002, y la actividad especial *Documental y contrainformación* en el marco del IV Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires, organizado por la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad, llevado a cabo en la Ciudad de Buenos Aires en abril del mismo año.

Asimismo, con el objetivo de fomentar, promover y defender el cine documental ADOC impulsó actos en defensa del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, como la Jornada de Defensa del Cine y Video Argentinos durante el verano de 2002, momento en el cual tanto la Secretaría de Cultura como el Instituto carecían de autoridades⁵⁹. Asimismo elaboró un plan de fomento para el cine y el video documental, que entre los puntos centrales impulsaría la creación de un Departamento de Cine y Video Documental, la modificación de las reglamentaciones de los créditos y preclasificaciones atendiendo a las especificidades del género, y el apoyo a la difusión y creación de circuitos de exhibición.

Si bien no constituyen un grupo de producción, entre los integrantes de ADOC se encuentran Ernesto Ardito y Virna Molina. Ambos egresados del Instituto de Arte Cinematográfico de Avellaneda producen en el año 2002 el film *Raymundo*, sobre la vida y militancia de Raymundo Gleyzer. La particularidad de la misma reside en traer a escena los desarrollos del cine militante de los setenta, explicitando la práctica de Cine de La Base como referente de esta nueva generación de documentalistas. Para la realización de este largometraje los realizadores contaron con el financiamiento otorgado por cuatro subsidios, tres de los cuales fueron adjudicados por concurso. Por esta misma característica, aun cuando se ha proyectado repetidamente en el circuito alternativo, su circulación se destaca en el caso de festivales nacionales e internacionales, tanto en secciones competitivas como en el marco de diversas retrospectivas de cine político.

Dada la receptividad del campo político cultural hacia este tipo de prácticas alternativas de comunicación, apenas un mes más tarde, el 19 de enero de 2002, se conforma el colectivo **Argentina Arde**, que reivindica la experiencia desarrollada en por artistas y académicos en Tucumán a fines de los '60. Adoptando la horizontalidad como principio, el mismo se organiza en comisiones delimitadas por áreas de trabajo (prensa, fotografía y video) “que tienen su propia autonomía en la producción de contenidos de contrainformación”⁶⁰.

En lo que respecta particularmente a la comisión de video, retoman lo planteado por Gleyzer y Cine de la Base, partiendo de la idea del cine como arma de contrainformación. El objetivo es “ligar a un sector de estudiantes y realizadores audiovisuales con distintas expresiones de lucha para desde allí generar un circuito de exhibición y producción para que los mismos sectores populares generen una nueva forma de producir y difundir los materiales audiovisuales”⁶¹.

Con este propósito se realizaron 6 videoinformes entre enero y mayo de 2002, que contribuyeron a generar una red de circulación ligada a organizaciones de base y populares. Cada organización que se integró a la red garantizó un lugar para proyectar una vez por semana un documento audiovisual y debatir acerca del mismo. Como contrapartida los integrantes del colectivo trabajaron en la capacitación de vecinos y trabajadores para la realización de documentales y noticieros a partir de la organización de talleres en cada centro de proyección. Sin embargo, por diferencias políticas entre los integrantes, la comisión se disolvió cesando definitivamente sus actividades en agosto de 2003.

Una última experiencia de producción colectiva se comienza a gestar a partir del 7 de septiembre de 2002, en el marco del II Encuentro Nacional Fábricas Recuperadas, momento en el cual Boedo Films y Contraimagen impulsan junto a otros grupos⁶² la conformación del **Noticiero Obrero Kino Nuestra Lucha**. Se trata de un proyecto audiovisual que se propone complementar la labor encarada por el periódico obrero Nuestra Lucha creado por los trabajadores ceramistas de Zanon en Neuquén.

El primer número del Noticiero Obrero agrupa una serie de documentales que desarrollan la problemática de este nuevo actor social; los trabajadores que ocupan

fábricas en quiebra o abandonadas por sus patrones, desarrollando experiencias de control obrero, cooperativas y procesos sindicales combativos y antiburocráticos. El objetivo, que el material sirva para colectivizar las experiencias de dichos procesos de lucha y que influya en el desarrollo de nuevas iniciativas⁶³.

El colectivo como tal realiza acciones que van más allá de la exhibición: organiza solicitadas, encuentros culturales y discusiones acerca del papel de los artistas en relación con la protesta social. Entrega copias de documentales a los protagonistas así como también colaboraciones monetarias recaudadas a partir de la exhibición de los materiales en festivales y muestras alternativas en distintas ciudades europeas.

Sostén a la producción: las vías de financiamiento.

Tal como plantea Getino (2005), la actividad cinematográfica nacional, carente de inversiones sostenidas en los ámbitos de la producción, se ha configurado desde el nacimiento mismo del cine y consecuentemente con los objetivos de las cinematografías hegemónicas como un espacio esencialmente comercial y consumidor. De esta manera se explica la profunda dependencia de la producción audiovisual nacional del sistema de créditos y subsidios. Frente a esta situación, y casi paradójicamente, los índices de producción relevados para estos grupos a lo largo del período abarcado en este trabajo resultan elevados.

En lo que respecta a estas nuevas agrupaciones, diversas voces se alzan a la hora de discutir el financiamiento. Así, mientras grupos como Iro de Mayo, Boedo Films, y Ojo Obrero se manifiestan abiertamente a favor del apoyo del Estado a través de subsidios del INCAA y leyes de fomento para el documental, otros rechazan de plano la idea, en tanto aducen la necesidad de generar nuevas formas de financiamiento que no condicionen en ninguna etapa de la realización/exhibición la obra⁶⁴.

Cabe entonces destacar que, aun cuando las posturas difieren en materia de aceptar o no financiación de organismos privados y/o gubernamentales, son contadas las ocasiones en que dicho apoyo se ha hecho efectivo, por lo cual el trabajo resulta la mayor parte de

las veces autofinanciado por los aportes de integrantes y, en algunos casos, a partir de la venta de películas y apoyo de organizaciones sociales. Esto es así en tanto se trata de producciones que se manejan con bajos presupuestos, a partir de modalidades de trabajo colectivo. Esta característica de las nuevas prácticas intenta romper con una estricta división del trabajo a partir de la participación de los integrantes en las distintas etapas de la realización. De este modo es la agrupación en su conjunto la que se involucra en todo el proceso productivo, abarcando desde la instancia del registro hasta la proyección⁶⁵.

Este rol activo que asumen los realizadores involucra no sólo un replanteo en relación con los circuitos tradicionales sino también la creación de nuevos circuitos de exhibición. Indagar acerca de los distintos circuitos privilegiados permite caracterizar matices en las opciones de circulación adoptadas por los distintos grupos. Matices que se vinculan con las distintas concepciones del público al cual la obra busca interpelar, y las estrategias de intervención desarrolladas para tal fin.

En los márgenes de la pantalla: los circuitos tradicionales de exhibición.

Previamente a adentrarnos en las formas alternativas de circulación de estas producciones, y dado que la emergencia de una práctica de comunicación alternativa no puede ser analizada por fuera del contexto en el cual se desarrolla, ni del sistema que potencialmente confronta, conviene examinar algunos aspectos sobre los circuitos tradicionales de exhibición.

El escenario del capitalismo mundial de los años 80 y 90 se caracteriza por la presencia de corporaciones y conglomerados de empresas multinacionales. Producto de procesos de concentración y convergencia, estos nuevos actores intervienen en el campo económico, social y cultural.

Siguiendo el análisis de Samir Amin (2003) la mundialización capitalista, polarizante por naturaleza, produce una desigualdad creciente entre quienes participan del sistema. Desigualdad que se evidencia en los centros financieros mundiales avanzando sobre las economías dependientes. En el caso particular de la Argentina, el proceso de concentración y transnacionalización del sistema capitalista cobra central importancia a partir de los noventa con la aplicación de una política económica aperturista, privatista, con base en las tendencias neoliberales emanadas del Consenso de Washington.

La sanción de las leyes de Emergencia Económica y de Reforma del Estado derivó en la suspensión indefinida de los regímenes de promoción industrial, regional y de exportaciones, y las preferencias que beneficiaban a las manufacturas nacionales en las compras estatales, reorientando el gasto público a favor del poder económico más concentrado. Al mismo tiempo, se fueron marcando las pautas para la implementación de un cruento proceso de privatizaciones de las empresas públicas que incluyó telefonía, aviación comercial, ferrocarriles, complejos siderúrgicos, rutas, puertos y varias empresas petroquímicas, en el cual se destaca la alta participación del capital extranjero en el total de las operaciones.

Frente a este proceso los medios de comunicación no permanecieron exentos. En consonancia con esta tendencia, “las actividades ligadas a la radiodifusión y el circuito audiovisual se concentraron en términos de propiedad a la vez que aumentaron paulatinamente en importancia relativa ante otras actividades productivas y de servicios en el país”⁶⁶.

En la actualidad, los circuitos tradicionales de exhibición, principalmente las salas cinematográficas y el medio televisivo, evidencian estos rasgos de concentración en unas pocas empresas, al tiempo que una acelerada transnacionalización, que determina una articulación subordinada y receptiva al mercado mundial dominado por la industria cultural de los Estados Unidos⁶⁷. Como consecuencia de los procesos de concentración evidenciados, el sistema de exhibición cinematográfica en salas sólo permite que sobrevivan los productos de consumo masivo concebidos, producidos y comercializados por grandes empresas multimedia. Para confirmar lo enunciado, basta con revisar algunos indicadores.

El sistema de exhibición en salas.

Los datos acerca de la evolución de la cantidad de salas de cine y espectadores en el período seleccionado para este trabajo presentados en el siguiente cuadro muestran que a pesar de la crisis del 2001, desde el año 1999 se manifiesta un crecimiento sostenido del caudal de público, revelando la importancia de la Ciudad de Buenos Aires como espacio de exhibición, concentrando en promedio el 30% del total de espectadores del país.

VER CUADRO N°1.

Fuente: Elaboración personal en base a datos de Presidencia de la Nación, Secretaría de Cultura, INCAA, Indec.

Sin embargo, las fluctuaciones en la cantidad de salas habilitadas a partir de 1999 pueden comprenderse mejor al considerar las nuevas estrategias implementadas en el

diseño de circuitos de exhibición, a partir de la instalación de complejos de salas múltiples que, dependientes de capitales transnacionales, modificaron de manera irreversible las costumbres del público.

Beneficiados por la apertura económica y seducidos por la posibilidad de participar en un mercado que en aquel momento ostentaba uno de los valores de entrada en dólares más caros del mundo, estos grandes grupos concentraron el crecimiento del sector provocando el cierre de grandes cines de barrio, fenómeno que se agudizaría luego de la crisis del 2001 con la devaluación de la moneda nacional.

Asimismo, y en consonancia con la instalación de los multicines y las salas en los shopping centers, tiene lugar el proceso de reconversión de grandes salas tradicionales en complejos que presentan entre 5 y 10 pantallas en la misma superficie que antes llenaba un solo cine. Esto permite explicar el aumento en el número de salas, aún cuando estas son de menor capacidad. Un ejemplo en este caso es el de SAC Cinematográfica, tradicional empresa exhibidora nacional que para competir emplea esta estrategia reconvirtiendo las salas Atlas Lavalle (Centro), General Paz (Belgrano), Rivera Indarte (Flores), Atlas Santa Fe (Barrio Norte), controlando asimismo las pantallas de los shoppings Paseo Alcorta, Patio Bulrich, Solar de la Abadía y otras en conurbano bonaerense⁶⁸.

Particularmente para el caso de la Ciudad de Buenos Aires, las empresas exhibidoras asociadas a los complejos multicine controlan la programación del 52% de las salas habilitadas⁶⁹. Tal como afirma Getino “la creciente presencia de capitales norteamericanos en la creación de circuitos de salas más allá de sus fronteras revela que ya no basta a los intereses de la industria hollywoodense y sus empresas asociadas contar con el dominio de las fábricas de películas y productos audiovisuales, sino que se proponen acrecentar la presencia directa de las *majors* en un número mayor de territorios, para un manejo integral del circuito de diseño, producción y comercialización”⁷⁰.

Si bien lo hasta aquí planteado sirve para ensayar una primer aproximación, los números se tornan preocupantes cuando se analiza la participación de estas salas en relación con el total del mercado. Los datos expuestos en el Cuadro 2 revelan que desde su

instalación estos complejos han ido atrayendo volúmenes crecientes de espectadores y recaudaciones.

VER CUADRO N° 2.

Fuente: CEDEM, Secretaría de Desarrollo Económico, GCBA en base a datos SICA – DAC.

A partir de estos datos se revela que si bien 1997 el mercado era controlado por grandes empresas de exhibición nacionales, *SAC Cinematografica* y *Coll Saragusti*, tan sólo 5 años después casi el 70% de la recaudación bruta nacional se encontraba en manos de 4 empresas de exhibición multinacionales; *Cinemark* y *N A I / Paramount - Showcase* de capitales norteamericanos y *Hoyts General Cinemas* y *Village Road Show*, filiales de multinacionales australianas.

Dado que las películas en cartel se renuevan semanalmente, el mantenimiento de los films en las salas depende de la cantidad de espectadores que sumen a lo largo del primer fin de semana de estreno. Las empresas distribuidoras juegan un papel fundamental en la definición de la programación, poniendo en evidencia la capacidad de presión de los propietarios de complejos multicines para la selección de una programación en la que predomina el cine estadounidense de ficción.

Frente a esta situación, y en lo que respecta a la intervención del Estado en la aplicación de políticas que estimulen la industria audiovisual, los regímenes de subvenciones y ayudas se circunscriben a facilitar la actividad productiva. La regulación de la circulación y exhibición ha sido continuamente omitida, quedando reducida a la fijación de "cuotas de pantalla" y a la obligatoriedad de exhibición de títulos nacionales acorde a lo estipulado por la Ley de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica N° 24377/94, sin que ninguna de esas medidas afectara seriamente las relaciones de poder en los mercados, siempre favorables a las grandes compañías norteamericanas.

El contexto de concentración y monopolio hasta aquí evidenciado se agrava si se tiene en cuenta la particularidad del género documental, que tradicionalmente ha ocupado un

lugar marginal tanto en el circuito comercial, como en lo que hace a las posibilidades para el financiamiento de la producción.

En la actualidad existen en la Ciudad de Buenos Aires 198 salas habilitadas por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA). La distribución porcentual por tipo permite detenernos en otras características del sistema de exhibición en salas.

VER GRÁFICO N° 2.

Fuente: Elaboración personal sobre datos del INCAA. 2005.

De las mismas el 94% corresponde a salas de tipo comercial, incluyendo complejos multicine anteriormente mencionados. Tan solo una capacidad de 1043 localidades corresponden a las 5 salas no comerciales habilitadas, de las cuales sólo 2 corresponden a organismos de Gobierno, encargados asimismo de la exhibición⁷¹.

A su vez, fruto del Programa Espacios INCAA, el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales cuenta con 6 salas bajo su dependencia⁷². Como parte de esta política tendiente al fortalecimiento y la protección de la producción nacional en materia de circulación y exhibición, la primer sala fue inaugurada en agosto de 2003. Catalogados como salas de fomento, los espacios INCAA no cobran por el alquiler de salas y equipos. Si bien existe una programación fija determinada por el Instituto, para la misma se utiliza generalmente el espacio INCAA Km1 (Gaumont) que posee *un mayor caudal de público fijo*, siendo las salas del KM2 (Complejo Tita Merello) las que suelen ser cedidas para proyecciones especiales⁷³.

En este sentido, si bien según lo estipulado por el artículo 20 de la Ley N° 24377 toda exhibición, tratándose de cualquier tipo de sala, requiere de la previa rotulación del material en el INCAA, en el caso de ciertos ciclos para los cuales el Instituto cede sus salas, entre ellos el Ciclo de Cine Cubano organizado por Cine Insurgente en septiembre de 2005, la rotulación se efectúa por intermedio de una resolución del instituto que otorga un único código transitorio para la exhibición.

La participación en el circuito comercial.

Retomando lo hasta aquí expuesto, aun frente a las limitaciones que impone la creciente concentración y transnacionalización de este circuito a lo largo de las últimas décadas, y señalando que no todas las agrupaciones eligen esta vía como una opción de circulación⁷⁴, algunas han participado del circuito de exhibición comercial en sala.

Se trata de producciones de tres grupos, Boedo Films, Cine Insurgente y 1ro de Mayo, que dirigen sus películas hacia un público no sectorial, o exclusivamente militante, y plantean la posibilidad de aprovechar la mayor cantidad de espacios posibles para la difusión. Incluso a partir de algún tipo de estreno comercial, aún cuando esta participación tenga lugar en condiciones marginales y no competitivas respecto a otras producciones.

Los cuatro trabajos estrenados en salas son largometrajes realizados con anterioridad al estallido social de diciembre de 2001, que reflejan a partir de testimonios e historias de vida distintos aspectos de las secuelas dejadas por las políticas neoliberales. Como rasgo distintivo, cabe aclarar que los mismos se estrenaron con anterioridad en el circuito alternativo, y se sirvieron de este, a partir de la comercialización del material en los espacios de exhibición, para sustentar futuros proyectos.

En este sentido el grupo Boedo Films, se valió de la experiencia y los recursos aportados por la circulación de *Después de la siesta* (1994) en canales alternativos para realizar un proyecto en 16mm, que abriera la posibilidad de un estreno comercial. De este modo se convirtió en el primer grupo en participar del circuito de salas al estrenar en el año 1997 el largometraje *Fantasmas en la Patagonia*, sobre los efectos que dejó la caída de la industria minera en Sierra Grande, en el Complejo Tita Merello⁷⁵.

Una segunda experiencia del grupo en esta vía de difusión tuvo lugar en el año 2001 con el estreno de *Agua de Fuego*, acerca de la desocupación y la inutilidad de los sistemas de subsidios como forma de reconversión laboral frente a las privatizaciones, cuya investigación se inició a partir de las puebladas de Cutral-Có de los años 1996 y 1997.

En esta oportunidad la película se mantuvo en cartel por dos semanas, empleándose para tal fin la sala del INCAA y la sala 2 del Cine Cosmos.

En el caso de *Diablo, familia y propiedad*, del grupo Cine Insurgente, el estreno del primer corte fue a beneficio de los organizadores de la marcha en conmemoración de la “Noche del Apagón”. Posteriormente y mediante un canje de un trabajo privado el grupo logró digitalizar la película y acceder al cine. La misma fue proyectada durante 5 semanas en la sala 2 del Cine Cosmos y vista por más de dos mil espectadores. El grupo trabajó activamente en el diseño de una campaña de difusión a partir de la realización de una función de prensa, afiches y volantes. En la sala, se colocó una mesa donde se exponían y vendían las producciones del grupo y se realizó una encuesta sobre la película entre el público.

Por su parte, el Grupo 1ro de Mayo hace explícita su voluntad de acceder al sistema de distribución comercial, como modo de legitimar la producción al interior del campo, pero también en tanto posibilidad de alcanzar un público masivo⁷⁶. Si bien su película *Matanza* circuló previamente por espacios alternativos de exhibición, en septiembre del 2002 la misma fue estrenada en la sala 1 del Cine Cosmos.

No resulta casual que todas las proyecciones hayan tenido lugar en estos espacios. Indudablemente, el factor tecnológico condiciona las posibilidades de exhibición en este tipo de circuito a unas pocas salas⁷⁷.

De este modo, la elección del Cine Cosmos, responde a ciertas características específicas. En primer lugar, y tal como lo consideran Felix Didier y/o (2002) frente a un sistema de distribución y exhibición que no cuenta con circuitos estables par la difusión de material documental, esta sala se presenta como la única en la Ciudad de Buenos Aires que exhibe habitualmente producciones de este tipo. Asimismo, si bien se trata de una sala comercial, en lo que refiere a la política de programación y comercialización adopta una posición que permite considerarlo como una sala que al interior del campo artístico cultural se orienta, en términos de Bourdieu, a la acumulación de capital simbólico en tanto que capital económico negado⁷⁸.

Por su parte, el uso de salas bajo control del INCAA, remite al aprovechamiento de los espacios y los vínculos desarrollados por los integrantes de los distintos grupos con los organismos estatales de promoción audiovisual.

La participación en festivales nacionales e internacionales.

En el caso de las experiencias históricas del cine militante la participación en festivales, así como la organización de encuentros de realizadores en el marco de los mismos constituyó no sólo una dimensión central del proceso de circulación y exhibición internacional, sino que también propició la creación de vínculos, generando espacios donde debatir acerca del rol del cine en las luchas latinoamericanas.

En este sentido resulta significativo el estreno de *La hora de los hornos*, de Cine Liberación en la **IV Muestra Internacional de Nuevo Cine de Pésaro**, como punto de partida para la constitución de la exhibición internacional y nacional del film. Tal como plantea Mestman (2001), si bien en el caso argentino la distribución del mismo se ve condicionada a desarrollarse en forma clandestina o semiclandestina durante los años de la dictadura militar (1966-1973), la exhibición internacional se caracteriza por la amplia participación en el circuito de festivales y encuentros, en ámbitos alternativos del ambiente creados con posterioridad a “Mayo del 68”, y a los espacios derivados del surgimiento del movimiento de Nuevo Cine Latinoamericano. Entre estos últimos se destacan los encuentros realizados en Viña del Mar en 1967 y 1969, y en Mérida en 1968, que pensados como una forma de ir a la par de los movimientos revolucionarios y anticoloniales de la época, contaron con la participación de cineastas de todo el continente.

Para el caso particular del documental militante de los noventa, el análisis de la participación en este circuito resulta doblemente interesante si se piensa que en la actualidad los festivales funcionan no sólo como espacio de legitimación al interior del campo cinematográfico permitiendo la multiplicación de exhibiciones en diversos eventos, sino también como instancia de contacto con posibles fuentes de financiamiento. En tanto espacio de reunión de realizadores, pero también de

productores y distribuidores, la participación abre posibilidades para una futura comercialización.

Si bien el grupo Boedo Films contaba con experiencias previas en este tipo de difusión, la circulación en el circuito de festivales, tanto internacionales como nacionales, cobrará una importante dimensión en lo que respecta al grueso de las agrupaciones a partir del año 2003 y se vincula estrechamente a las iniciativas llevadas a cabo por los colectivos.

VER GRÁFICO N°3.

Fuente: Elaboración personal sobre datos de grupos, colectivos y festivales. 2005.

El punto de inflexión lo constituye la exhibición en el **53° Festival Internacional de Cine de Berlín**, en febrero de dicho año. En este caso y por primera vez en la historia del mismo las películas elaboradas en soporte videográfico no fueron colocadas en una categoría separada sino que se exhibieron en conjunto con producciones en 35mm. Sin embargo, la particularidad residió en que los seis trabajos participantes, elaborados por los grupos Cine Insurgente, Ojo Obrero, Contraimagen, y el colectivo ADOC fueron editados en una misma cinta de 86 minutos de duración, que recibió el nombre de *Cine Piquetero*⁷⁹.

Con posterioridad a esta participación las exhibiciones en el circuito de festivales se multiplicaron. El fenómeno del denominado “cine piquetero”, sumado al interés internacional que generó la situación social, política y económica de la Argentina contribuyó a fortalecer la demanda, generando diversas exhibiciones en el marco de programas especiales.

Estas experiencias tuvieron lugar a lo largo de los años 2003 y 2004, e incluyeron mayoritariamente en la programación producciones del grupo Boedo Films y del colectivo Indymedia. En la 16ª edición de los **Rencontres Cinemas de Amerique Latine de Toulouse**, las producciones fueron presentadas en una sección especial no competitiva denominada Fragments de la réalité, regards au present: lutes et alternatives. Una situación similar se dio a partir de la sección especial Argentine au

coeur, del **18° Festival Internacional de Fribourg**, y el programa L'Argentine dans tous ses états en el **26° Festival International Cinéma du Réel**.

La participación en este tipo de circuitos cobra dimensión asimismo en la escena local a partir de la legitimación que otorga al material la circulación previa por otros festivales. De este modo en el año 2003 y a pedido de la organización se incluye en la programación del **V Festival Internacional del Cine de Buenos Aires (BAFICI)** un número significativo de producciones. Las mismas se presentaron como parte de tres programas en la sección especial La vuelta de la revuelta, incluyendo trabajos de Indymedia Video, Ojo Obrero, Contraimagen y Kino Nuestra Lucha⁸⁰.

Dado que durante el mes de abril y simultáneamente a la presentación de las producciones en el festival tienen lugar una serie de desalojos en espacios vinculados a diversos actores sociales protagonistas de las mismas, este caso particular suscitó diferencias entre los grupos alrededor de cual era la postura a adoptar frente a la participación. Aquellos que optaron por exhibir sus producciones organizaron una conferencia de prensa en el festival donde las obreras de Brukman e integrantes del Movimiento de Trabajadores Desocupados Aníbal Verón tomaron la palabra para dar cuenta de la situación de las distintas luchas. Asimismo se utilizó el espacio para convocar a proyecciones en espacios alternativos, y a participar de la organización de una acción de resistencia cultural en apoyo de la fábrica⁸¹.

Cabe destacar al respecto, que particularmente los festivales realizados en el ámbito nacional han dado origen a manifestaciones diversas que pueden resumirse en la organización de contrafestivales con entrada libre y gratuita en el espacio público y acciones directas. En este sentido algunas de las experiencias más relevantes fueron la ***Muestra El cine que surge de las luchas***, organizada por ADOC en el **17° Festival de Cine de Mar del Plata**, las actividades programadas por el colectivo Argentina Arde durante la 4ta edición del BAFICI, y posteriores iniciativas desarrolladas paralelamente a este último en los años 2004 y 2005 por el colectivo Indymedia⁸².

Como se esbozó con anterioridad las presentaciones en el marco de la apertura de nuevas secciones y la incorporación de programas especiales se encuentran directamente relacionadas con una demanda específica que se establece a lo largo de un

período determinado como producto de cierta coyuntura sociopolítica. Sin embargo se pueden señalar algunos festivales en los cuales las participaciones resultan frecuentes durante la etapa considerada.

Tal es el caso del **Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana**, organizado por el ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos), espacio que remite a la tradición del Nuevo Cine Latinoamericano, y que posee una sección destinada exclusivamente al documental, por demás relevante en el caso de la experiencia histórica del cine cubano.

Aun cuando los años 2002 y 2003 marcan la mayor cantidad de contribuciones, desde el año 1994, en que tuvo lugar la presentación de *Después de la siesta* del grupo Boedo Films, y *Viejos son los trapos*, de Alavío, diversas producciones han participado del Concurso Latinoamericano y otras tantas han sido presentadas en la Sección Informativa Documental. La presentación en este evento se ve favorecida dadas las relaciones que han trabado algunos de estos realizadores con diversos sectores de la cinematografía cubana. Tal es el caso de Cine Insurgente, cuyos integrantes se han desempeñado como docentes en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de Los Baños, a raíz de lo cual han impulsado asimismo diversas muestras de cine cubano en la Argentina⁸³.

En el mismo sentido, otro espacio de encuentro que marca una asistencia asidua es el **Festival Internacional de Cine de Derechos Humanos de América Latina y el Caribe (DerHumALC)**. El mismo es propuesto por sus organizadores como un ámbito de reflexión y debate a partir de la difusión de películas que contribuyen al conocimiento y la protección de los derechos humanos⁸⁴. Desde la primer edición en 1997, donde se exhibió *Fantasma en la Patagonia*, cuenta con una marcada presencia de este tipo de documentales.

Una particularidad que presenta el mismo, y a la que puede atribuírsele el alto grado de participación, es la posibilidad de realizar diversos tipos de actividades que exceden la proyección en sí misma. De este modo en el año 2002 se organizó un taller de videoactivismo con la participación de los grupos Alavío y Cine Insurgente en el que se proyectó *Libertad*, del primero de estos, mientras que en la edición del 2004 se realizó

una actividad especial paralela acerca de experiencias de autogestión audiovisual en la cual se presentó el trabajo *26.06.02 No olvidamos*. del Grupo de Video del MTD Aníbal Verón.

Una última categoría a considerar en relación con el circuito de festivales lo constituyen aquellos eventos no competitivos vinculados a experiencias alternativas de comunicación tanto en el ámbito internacional como nacional. En este sentido, experiencias tales como el **Festival Ciudades Substitutas**, realizado en Alemania, y el **International Seúl Labor Film and Video Festival**, organizado por el colectivo Labor News Production⁸⁵ fomentaron la generación de lazos para el desarrollo posterior de actividades conjuntas.

De este modo, y ratificando la necesidad de crear instancias de difusión y debate acerca de este tipo de realizaciones, se desarrolla en la Ciudad de Buenos Aires la primer edición del **Festival Latinoamericano de Cine de la Clase Obrera**, organizado por el grupo Ojo Obrero en el año 2004, con el apoyo de los Labor Fest de San Francisco y Corea, y diversas organizaciones sociales, estudiantiles y culturales.

De carácter no competitivo, en materia de organización lo distintivo del mismo estuvo dado por la participación directa del público en el proceso de selección de los materiales a proyectar. Con este propósito una preselección de 130 producciones fue exhibida durante los tres meses previos a la realización del festival en alrededor de 25 sedes del circuito alternativo. Aquellas seleccionadas fueron proyectadas posteriormente en la Muestra Central. La programación de actividades se completó con la proyección de producciones internacionales, una retrospectiva de Raymundo Gleyzer y mesas de debate sobre temáticas diversas.

La muestra central del festival se desarrolló a lo largo de una semana en distintas sedes, siendo las salas empleadas para tal fin proporcionadas por el INCAA⁸⁶. Esto remite a un posicionamiento respecto del financiamiento estatal que el grupo organizador hace explícito: “Nosotros tenemos que ir a reclamar al Instituto de Cine lo que nos corresponde como cineastas. Como cineastas indigentes, si se quiere. Y necesitamos los fondos no para que nos den guita para ampliar una película a 35 milímetros, porque eso está fuera de lo que a nosotros nos interesa (...) Recién este año hemos podido comprar

un proyector gracias a la lucha que dimos en el INCAA, que nos dio guita para el festival, y eso lo usamos nosotros para el proyector (...) Nosotros claramente vamos en esta lucha a plantearle al INCAA que todo esto, toda la terminología legal o burocrática de cómo se financian las películas se tiene que cambiar”⁸⁷.

Como parte de esta política, y aun cuando no se trató de un estreno comercial, posteriormente el grupo estrenó su trabajo titulado *Así es el subte* en la sala Delia Garcés del Complejo Tita Merello, con entrada libre y gratuita y una marcada presencia de trabajadores de la empresa Metrovías.

La circulación alternativa: nuevos ámbitos y espacios de exhibición.

Habida cuenta de que la construcción de sentido del audiovisual se completa en la relación que establece el mensaje con el espectador (Mestman, 2001), y de los condicionamientos para la práctica que impone la participación en distintos espacios, si bien algunos grupos se han insertado en los circuitos tradicionales, un aspecto común de estas formaciones lo constituye la búsqueda de vías de circulación alternativas a las pautas establecidas por el mercado capitalista.

De este modo, y en consonancia con la concepción integral del proceso de producción que caracteriza la práctica de intervención del cine militante, estos grupos y colectivos se involucran activamente en el desarrollo de la circulación generando diversas instancias de exhibición a partir de ciertas modalidades distintivas.

Modalidades de circulación: ciclos, muestras y videoproyecciones.

No sólo la participación en festivales y la circulación por el ámbito internacional, sino la actividad de exhibición en su totalidad, se potencia desde la organización de muestras y ciclos que incluyen producciones de distintos grupos. Las mismas son pensadas y preparadas específicamente para su proyección conjunta, y han sido impulsadas principalmente por ADOC, Indymedia y el grupo Cine Insurgente.

Para el caso de los ciclos se plantea una programación para su proyección en una locación fija durante un período determinado. Las experiencias más significativas han tenido lugar en instituciones ligadas al ámbito institucional de carácter privado.

En este sentido y con el antecedente del estreno comercial de *Diablo Familia y Propiedad* en la misma sala, el grupo Cine Insurgente organiza en diciembre de 2001 el

Ciclo de cine piquetero en el Cine Cosmos, donde se exhibieron más de 10 largometrajes y alrededor de 20 cortos a lo largo de una semana.

El mismo, como ya se ha evidenciado anteriormente, ha servido ampliamente para la generación de posteriores instancias de exhibición. Sin embargo, la experiencia en esta sala ha sido fruto de evaluaciones dispares por parte de los distintos grupos. Mientras que Alavío la califica como una “mala experiencia”⁸⁸, el grupo 1º de Mayo la reconoce como la apertura de una posibilidad de aproximarse al sistema de exhibición comercial.

Posteriormente, en mayo del 2002, ADOC y el Área de Artes Audiovisuales del Centro Cultural de la Cooperación organizarían el *Ciclo piquete y cacerola* en Liberarte, con la participación de invitados especiales para el debate⁸⁹ y, entre septiembre y octubre del mismo año tendría lugar el *Ciclo Documentos de la resistencia*, organizado por el Movimiento Argentina Resiste⁹⁰ en el Museo de Arte Latinoamericano (MALBA.) En relación con este último, si bien las proyecciones en dicho espacio suelen ser pagas, en esta oportunidad la entrada fue libre y gratuita, exhibiéndose producciones de Alavío, Boedo Films, y *Matanza* del grupo 1ro de Mayo.

En lo que respecta a las muestras se trata de una selección de cierta programación que se exhibe reiteradamente en distintas locaciones. Esta modalidad resulta la elegida en el caso de realización de giras por el interior del país, pero principalmente para el envío de materiales al exterior.

Una de las experiencias más resonantes en el ámbito nacional es la *Muestra El cine que surge de las luchas*, armada por ADOC. La misma fue originalmente pensada como parte de las actividades en el marco del contrafestival que se organizó en Mar del Plata en marzo de 2002. En dicha ocasión las nuevas producciones fueron exhibidas en conjunto con trabajos de los setenta. Posteriormente la muestra fue repetida en el interior del país (La Plata, Córdoba) y en la Ciudad de Buenos Aires, en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA.

En lo que respecta el ámbito internacional Indymedia y Cine Insurgente han sido propulsores de reiteradas iniciativas. Por su parte, Indymedia video plantea la realización de tres *Muestras Itinerantes de Video Social y Político Argentino*, y de este

modo, junto a otros grupos logra producir, exhibir y articular, documentales y video-informes sobre desocupados, trabajadoras, pueblos originarios, campesinos y fábricas recuperadas.

Pensadas como recopilaciones destinadas a ser exhibidas en el circuito alternativo por intermedio de la acción de movimientos y organizaciones sociales, la primer muestra armada por el colectivo data de abril del 2002⁹¹. Sin embargo, la convocatoria de la misma y el primer recorrido surgen impulsados por miembros del Colectivo Indymedia Italia. En este sentido, la estructura de la red global de Indymedia ha intervenido positivamente en el proceso de circulación y exhibición. Respecto de la mencionada experiencia integrantes del colectivo Indymedia resaltan: “El itinerario de estas muestras fue abriendo algunos caminos para generar lazos de solidaridad y de productividad con otros grupos y personas del mundo del activismo antiglobalización que quisieron apoyar nuestro proyecto colectivo”.

La represión desatada en el Puente Pueyrredón que se cobró las vidas de dos integrantes del movimiento piquetero en el mes de junio de 2002, y el rol de los medios masivos en la cobertura del acontecimiento dieron origen a nuevas realizaciones, forzando la salida urgente de la segunda muestra. Con una duración de 60 minutos buscaba enfrentar la campaña mediática que intentaba criminalizar la protesta piquetera⁹².

La trascendencia internacional del suceso, sumada a la estructura internacional del Centro de Medios Independientes mencionada con anterioridad, permitieron que la muestra circulara por diversos países europeos y latinoamericanos⁹³.

La tercer muestra, de febrero 2004, es una recopilación de 5 videos con una duración total de 120 minutos, compuesta por producciones del colectivo que incluye asimismo un compilado de La Conjura TV, experiencia televisiva que emplea el video VHS como soporte, impulsada por un colectivo transdisciplinario de la ciudad de Rosario.

En lo que respecta al grupo Cine Insurgente, ha desarrollado dos muestras itinerantes. La primera de ellas, titulada *Las imágenes de la rebelión en la Argentina*⁹⁴, recorrió Europa en el año 2002. A partir de 20 exhibiciones en distintas ciudades de Francia y

España que convocaron aproximadamente 3000 espectadores, sentaron las bases para una red de suscriptores extranjeros.

La gira permitió asimismo la participación del mercado exclusivamente de documentales “Sunny side of the doc”, y favoreció tanto los contactos con diversos canales europeos como las relaciones con experiencias de contrainformación, particularmente de televisoras alternativas.

Aprovechando los espacios y vínculos generados, la experiencia fue repetida en el año 2004, esta vez conjuntamente con Mascaró, cine americano. La muestra que llevó el nombre de *Pasado y Presente de las luchas populares en Argentina* contabilizó un total de 60 proyecciones en 42 ciudades diferentes. Los espacios donde se desarrollaron las proyecciones fueron variados desde sindicatos, universidades, y centros sociales hasta casas ocupadas y escuelas medias. Las presentaciones fueron con entrada libre y gratuita y la gira autofinanciada por la venta de videos y la contribución voluntaria de los asistentes.

Si el rol de los colectivos se destaca en el armado de muestra y ciclos, los grupos han implementado con frecuencia otra modalidad de circulación, que refiere a la organización de videoproyecciones. Las mismas se han desarrollado particularmente alrededor de espacios vinculados a organizaciones sociales de diverso tipo, despegándose de los circuitos tradicionales.

Según las diversas agrupaciones, la elección de estos espacios responde a la idea de aprovechar ámbitos que propicien la generación de instancias de debate, elemento que explicita el objetivo de este tipo de intervenciones: generar un compromiso que vaya más allá del visionado para internarse en la propia práctica social.

Caracterización del circuito alternativo de exhibición audiovisual.

La constitución de un circuito alternativo no puede ser definida sino contextualmente, en función de procesos sociales que derivan por una parte, en el surgimiento de nuevos grupos, la reagrupación en colectivos, y el consiguiente aprovechamiento de diversos espacios del ámbito institucional a partir de iniciativas conjuntas, pero también en la multiplicación de actores de protesta con posterioridad a diciembre del 2001, y la apertura de nuevos espacios vinculados a estos sectores.

Como nota característica, incluso aquellos grupos que durante los años precedentes habían adoptado una política de circulación más institucionalizada desarrollan en este período un fuerte compromiso con la distribución en los espacios generados por distintos movimientos y organizaciones. Al respecto Claudio Remedi, de Boedo Films afirma: “Diversas experiencias demostraron que creando ciclos u ocupando espacios en festivales se potenciaba la atracción de los films y se llegaba a otros segmentos de público. Pero en el transcurso del año 2001 comenzó a plantearse una nueva situación: ciertos documentales con ciertos ejes temáticos, emparentados con las luchas y conflictos sociales del presente, eran pedidos, solicitados cada vez más por amplios sectores. (...) La exhibición alternativa que durante años fue conflictiva y marginal comenzó a ser un fenómeno creciente, con fuerte presencia. El estallido de diciembre de 2001 generó un impulso inesperado. El documental caminó de la mano junto a las nuevas experiencias sociales. Y el ámbito natural para ver este cine fue la asamblea, la universidad, el barrio, la biblioteca, la fábrica tomada, la calle”⁹⁵.

Frente a esta situación, y aún dada la imposibilidad de un relevamiento completo en función de la gran cantidad de proyecciones realizadas durante el período 2001-2005, los resultados de esta búsqueda permiten rescatar experiencias significativas para comenzar a delinear una sistematización de los nuevos ámbitos y espacios de exhibición. Se presentan a continuación las características de dos ámbitos, el institucional y el de los movimientos sociales.

a) El ámbito institucional.

Durante el período analizado distintas instituciones ligadas a la educación y la cultura, tanto del ámbito público como del privado, funcionaron como espacios en los cuales se

exhibió activamente a partir de distintas modalidades, tanto ciclos como videoproyecciones.

Entre la amplia gama de títulos proyectados en este ámbito las producciones del grupo Boedo Films se destacan por haber sido objeto de retrospectivas en el Museo del cine, el Centro Cultural de la Cooperación, y como parte del *Ciclo Verdocumentales* organizado por el Núcleo Audiovisual Buenos Aires del Centro Cultural General San Martín.

En lo que respecta a las universidades las actividades se restringen principalmente a facultades con carreras afines, de cine, ciencias sociales y humanidades, aprovechando los vínculos de los grupos con las distintas instituciones.

En tal sentido Cine Insurgente realiza en la Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo el ciclo de video-debate *Cine de la rebelión*. Del mismo modo, bajo la conducción de una agrupación estudiantil vinculada al Partido Obrero, el Centro de estudiantes de la Facultad de Ciencias Sociales promueve la participación de la misma como sede del FELCO⁹⁶.

El caso de las universidades permite asimismo evidenciar como los espacios, modalidades y frecuencia de las proyecciones están marcados por efecto de la coyuntura. El plan de lucha implementado por Kino Nuestra Lucha frente a la amenaza de desalojo de Zanón en abril de 2003, consistió en multiplicar a lo largo de una misma jornada las proyecciones en diversos espacios. Esta actividad, en el caso de la Universidad de Buenos Aires, abarcó sedes del CBC, la Facultad de Filosofía y Letras y la de Diseño y Urbanismo, en el marco de la cátedra “Teoría y estética de los medios”⁹⁷. Las proyecciones se extienden asimismo en el ámbito académico como actividades curriculares. De este modo diversas cátedras han organizado encuentros donde se compartieron y debatieron este tipo de producciones⁹⁸. Asimismo se han presentado diversos materiales tanto en las muestras nacionales de video documental organizadas por el INAPL, como en la llevada a cabo en el marco de las II Jornadas de Investigación en Antropología Social, en la Facultad de Filosofía y Letras (agosto 2004).

b) El ámbito de los movimientos sociales

En el marco de la crisis de representación política que tuvo su clímax con la caída del gobierno de Fernando de la Rúa, la temática de los medios de comunicación se instaló en la agenda de los movimientos, generando una pluralidad de medios alternativos en distintos soportes. Al respecto el colectivo AnRed planteaba en el 2002: “Después de los sucesos del 19 y 20 del año pasado, se afianzó la necesidad de utilizar la comunicación alternativa como una herramienta que desmitifique y desnaturalice la representación que los medios masivos hacen de la realidad. Y esta demanda se vio reflejada en la aparición y el crecimiento de distintos proyectos alternativos en comunicación.”

Como parte de este fuerte proyecto contrainformativo, estos grupos y colectivos de producción audiovisual comienzan a generar materiales cortos, de tipo periodístico, que permiten responder a las necesidades que plantea la urgencia.

Con el objetivo de *dar cuenta de la pluralidad sucesos que los grandes medios distorsionaban*, el colectivo Argentina Arde plantea la realización de video informes que facilitan la circulación, a través de la compilación de estas producciones y la edición en una misma cinta⁹⁹. En relación con la experiencia desarrollada a partir de estos trabajos Krichmar, de Cine Insurgente, afirma: “Nosotros tenemos dos tipos de materiales. Algunos son largometrajes, que apuntan a tratar algún tema en profundidad, que a veces tardamos un año, un año y medio en hacerlo, y bueno, la distribución es bastante azarosa; en cines comerciales, o en distintas entidades alternativas, o grupos, o clubes, o partidos, o cualquier otra cosa. Y tuvimos una experiencia de contrainformación muy fuerte luego de 2001 (...) Nosotros de tener una proyección por semana o dos, pasamos a tener catorce o quince por semana. Nos llamaban de la asamblea de Carapachay, de la del culo del mundo, todo el tiempo para ir a mostrar los materiales que íbamos construyendo, que apuntaban justamente a dar vuelta la interpretación de los hechos”¹⁰⁰.

De este modo, el ámbito de los movimientos sociales marca la particularidad del circuito que se comienza a construir a partir del verano de 2002. Circuito que se vincula

estrechamente a la demanda creciente de este tipo de materiales ejercida por distintos actores sociales, para cuya satisfacción la reagrupación en colectivos desempeña un rol fundamental.

Posteriormente, si bien los colectivos se disuelven, las producciones se multiplican registrando nuevos conflictos y la circulación se propaga a partir de que los grupos y colectivos proponen una voluntad de perder el control de las mismas, y en la medida que las organizaciones las adoptan como propias. Sobre esta cuestión Fabián Pierucci de Alavío plantea: “En la medida en que uno pueda ir aceptando cada vez más la relación con los compañeros que a la vez son protagonistas, en esto coincidimos con Rodrigo [Indymedia], la posibilidad de este tipo de espacios ayuda a completar la película, la exhibición como parte del proceso de producción, y no solamente eso, sino que pueden asumir ellos mismos a cada una de las películas como una herramienta, para llevarla, distribuirla”¹⁰¹.

Nuevos actores, nuevos protagonistas, nuevos espacios.

La adopción de diversas formas de organicidad por parte de los grupos respecto a ciertos proyectos se traduce en la producción de trabajos sobre los mismos y en la creación activa de instancias de exhibición para la reflexión comparativa sobre las experiencias.

A lo largo del año 2002 las asambleas barriales fueron espacios que despertaron la atención de distintos grupos dando origen no solo a múltiples proyecciones sino también a nuevos trabajos. El gran índice de actividad en estos espacios se vería reducido en la medida en que algunas asambleas se fueron disolviendo. En la ciudad de Buenos Aires si bien los espacios fueron múltiples, algunas asambleas se destacan porque diversos grupos participaron activamente en las mismas, militando en la medida que se registraban diversos procesos de ocupación de espacios.

En esta línea, Cine Insurgente trabajó en el registro de la ocupación del local de la asamblea Gustavo Benedetto del barrio de Villa Crespo, proyectando posteriormente en

ese espacio el trabajo titulado *Es peor delito fundar un banco que ocuparlo*¹⁰². La participación y el compromiso del grupo en el proceso de lucha de la asamblea se evidencia en la posterior realización de ciclos de proyecciones y debate contra el desalojo de la misma, en el cual se exhibieron *Rectorado tomado*, y otros cortos de estudiantes de la carrera de cine documental de la Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo. Posteriormente, a partir de estas experiencias el grupo produciría *Ocupar es resistir* (2004-30'), documental realizado desde el interior de la asamblea, contamente con los vecinos.

Asimismo, en el año 2002 integrantes de Indymedia video realizan un corto contrainformativo, titulado *Represión policial a las asambleas*, que se exhibió en reiteradas oportunidades en el espacio tomado por la asamblea popular del Cid Campeador, donde el colectivo posee su propio espacio de trabajo¹⁰³.

Desde mediados del 2002, la preocupación de muchos de los grupos se desplaza hacia la participación en el registro de diversos procesos de tomas de fábricas, que frente al abandono de las patronales fueron recuperadas por sus obreros. Fábricas que *abrieron las puertas a la comunidad para agradecer el apoyo en las luchas*, en algunos casos a partir de la creación de centros culturales en los cuales se realizaron reiteradas proyecciones y talleres. La exhibición configurada alrededor de los mismos, permite ver que en el marco de este ámbito la utilización de distintos espacios se mueve en sintonía con el desplazamiento de las resistencias y los procesos de lucha.

De este modo a fines del 2002, en el marco de las actividades del centro cultural de artes y oficios Grissicultura, se realiza una videoproyección y una muestra de fotos, con la presencia de trabajadores de Brukman, Zanon y Grisinopoli para el debate. En la misma se proyectaron películas acerca de la lucha por la expropiación de dichas fábricas y la experiencia de puesta en funcionamiento bajo control obrero. Entre estas se cuentan *Grissinopoli en lucha* de Ojo Obrero, *Zanón, escuela de planificación* de Contraimagen y ZVTL y el estreno del videoinforme *Expropiación definitiva: atacan a Brukman*, corte preliminar de lo que luego sería *La fabrica es nuestra*, segunda parte de la trilogía sobre Brukman de Boedo Films y Contraimagen¹⁰⁴.

Del mismo modo, y ante la inminencia de desalojo, durante el año 2003 se multiplican las proyecciones frente a Brukman por iniciativa de Boedo Films, Contraimagen y Kino

Nuestra Lucha, en las que se proyectan diversos materiales, entre ellos la trilogía. Asimismo el centro Cultural Rosa Luxemburgo, próximo a la fábrica, fue sede del *Certamen experimental de arte independiente*, organizado por Contraimagen¹⁰⁵.

Al respecto del carácter y uso de las producciones sobre Brukman, desde Boedo Films plantean: “Hay un regreso a formas clásicas del relato documental con construcciones cronológicas sostenidas por la entrevista filmada, para dar cuenta de experiencias sociales que pueden servir de enseñanza a otros sectores con similares conflictos. Zanon, escuela de planificación o Control obrero son casos en los cuales es objetivo es dar a conocer detalladamente el proceso de ocupación y puesta en funcionamiento de una fábrica en manos de sus obreros. Control obrero despierta así interés e identificación en las trabajadoras de la Clínica Junín de Córdoba, que enfrentan el cierre de su fuente de trabajo y adoptan parte de las experiencias de Brukman que están sintetizadas en el documental. Zanon... por otra parte, despierta intensos debates en el marco de una fuerte lucha de los obreros de la Fiat, en Italia”¹⁰⁶.

Por su parte, el grupo Alavío produce a partir del año 2003 diversos materiales sobre procesos de recuperación de fábricas, implementando una política de exhibición que permite el “cruce y contagio de experiencias”, con el objetivo de favorecer la toma de decisiones.

De esta manera en el año 2004 se organiza en el Centro Cultural de la Cooperativa de Artes Gráficas Chilavert el ciclo de video *Fábricas recuperadas hoy*, que incluye un debate posterior con diversos protagonistas y en el cual se proyectan *Mate y Arcilla*, *Obreras en lucha*, y *Recuperando nuestro trabajo*. Asimismo como cierre del ciclo en el mismo espacio se produce el estreno de *Chilavert recupera*.

Durante el año 2005 la actividad del grupo se desplaza a la realización de proyecciones en el Hotel Bauen. En el mismo y como parte de esta política de difusión de experiencias, se estrena *Hotel Termas Cacique Pismanta Cooperativa*, donde se relata la experiencia del Hotel recuperado en el Norte de la provincia de San Juan, ocupado, reacondicionado y puesto a funcionar por los trabajadores. Posteriormente el grupo produciría diversos informes sobre la lucha de los trabajadores del Bauen por la

expropiación¹⁰⁷. En la actualidad suelen emplear el auditorio del hotel para realizar proyecciones.

La intervención en el espacio público.

A diferencia de la experiencia del cine militante de los años setenta, el contexto democrático brinda a los realizadores de estas producciones la posibilidad de organizar exhibiciones en el espacio público. De este modo, se han realizado proyecciones en el marco de la conmemoración de aniversarios de diversas fechas significativas del calendario del campo popular.

Tal es el caso del 19 y 20 de diciembre. A un año del estallido social de diciembre de 2001, se realizó un “aguante cultural” en Plaza de Mayo. En esta ocasión se proyectaron no sólo películas que registraron dichos acontecimientos, tales como *Por un nuevo cine...* de ADOC, *La bisagra de la historia* de Venteveo Video, *Argentinazo...* de Ojo Obrero, sino también *Desalojo en Brukman*, *Informe el Jagüel* y *Compañero Cineasta Piquetero* de Proyecto ENERC, *Carta a la junta militar* y *La selección nacional* del Grupo Alavío, y dos informes de Cine Insurgente, *Escrache a canal 13* e *Informe sobre la memoria*.

En el mismo sentido, y a partir de 2003 son reiteradas las actividades y proyecciones realizadas por el aniversario de los asesinatos de Kosteki y Santillán en el Puente Pueyrredón, tanto como en espacios del ámbito institucional y de los movimientos sociales¹⁰⁸.

Sin embargo las actividades en el espacio público no se restringen a la conmemoración de aniversarios, sino que se internan asimismo en el desarrollo de acciones en apoyo a ciertas resistencias. De este modo Kino Nuestra Lucha organiza la Semana Cultural en defensa de Brukman denominada Arte y confección en la plaza de Av. Jujuy y México. Acompañando a las proyecciones, se realizaron charlas sobre cine y luchas sociales, y paneles con documentalistas nacionales e internacionales.

Similares resultan los casos de el acampe llevado a cabo en defensa de Zanon en la Plaza del Congreso de la Nación durante el mes de noviembre de 2004, y el realizado frente a los tribunales de Loma de Zamora a lo largo del juicio por los asesinatos de Kosteki y Santillán en mayo del 2005.

Respecto a este último caso, ciertos registros efectuados por el grupo Ojo Obrero en la jornada del 26 de junio de 2002 sirvieron a la reconstrucción de los acontecimientos, extendiendo el ámbito de la intervención a partir del uso de los mismos como pruebas en el juicio.

Experiencias alternativas en televisión.

A lo largo de las últimas décadas, nuevas prácticas comunicacionales han sido desarrolladas por activistas a partir de la adaptación y la apropiación de tecnologías originariamente orientadas a favorecer la producción capitalista. El fenómeno no se reduce al video, sino que también abarca otros medios y soportes.

En el caso argentino, a partir del retorno a la democracia, una ola de radios FM surgen con motivaciones variadas, que van desde el reclamo por la libertad de expresión luego de años de censura durante el gobierno militar, al desarrollo de proyectos comunitarios y órganos de expresión contracultural¹⁰⁹.

Hacia mediados de la década del noventa, y coincidentemente con el período de privatización intensa del sistema de medios, tuvo lugar un estallido de televisoras de baja potencia. Con la posibilidad de acceder al equipo de video casero, el uso de tecnologías relativamente simples y los bajos costos de producción y emisión, se multiplicaron las experiencias de televisoras “piratas”¹¹⁰.

Entre estas experiencias, una de las más representativas fue la del canal 4 Utopía, emisora que transmitió las 24 horas en la Ciudad de Buenos Aires entre 1992 y 1997. Durante el tiempo que permaneció al aire, enfrentó sucesivas persecuciones y confiscación de equipos.

La experiencia previa del grupo Alavío en la realización del noticiero de dicha señal¹¹¹, es retomada a partir del primer aniversario de 19 y 20 de diciembre de 2001 y da origen a diversas transmisiones de televisión itinerante en distintos barrios del conurbano bonaerense, bajo el nombre de TV Piquetera. La programación, pauta para una jornada, gira en torno a la proyección de materiales previamente elaborados sobre los conflictos propios del barrio y la transmisión en vivo con la participación de los vecinos.

Esta iniciativa inspiró al grupo de Cine Insurgente que desde principios del año 2004 trabajó activamente en la formación teórico-práctica con agrupaciones y vecinos de Claypole, con la intención de que los propios actores sociales generaran una nueva forma de producir y difundir sus propios materiales audiovisuales. Luego de varios meses de encuentro, el sábado 4 de septiembre se llevó a cabo la primera transmisión, con el soporte técnico de TV Piquetera, inaugurando Canal 4 La comunitaria TV¹¹².

Estas prácticas permiten el surgimiento de nuevos proyectos en diferentes zonas de la mano de distintos colectivos. Indymedia video junto con el Grupo de Artistas Callejeros crean el proyecto Abajo la TV y realizan exhibiciones itinerantes en barrios de la Ciudad de Buenos Aires, así como también conjuntamente con la Tv Piquetera, desde los tribunales de Lomas de Zamora durante el juicio por la Masacre de Avellaneda.

Asimismo, y como parte de esa iniciativa algunos de estos videos se difunden actualmente a través del Noticiero del Sur. Se trata de un informativo televisivo en formato documental que recoge, en 30 minutos, una síntesis de distintas producciones audiovisuales realizadas desde organizaciones sociales que construyen alternativas al modelo hegemónico, y que además forma parte de la programación de ViVe TV, primer canal estatal-comunitario de Latinoamérica¹¹³.

Por su parte, desde diciembre de 2004, el grupo Contraimagen desarrolla en la zona Norte del Gran Buenos Aires el Noticiero obrero Zona Industrial emitido por Canal 5 de aire de Vicente López, y retransmitido por Canal 7 de Cablevisión y 13 de Multicanal.

Si bien en la actualidad estas iniciativas constituyen transmisiones de baja potencia en zonas de alcance reducido, las mismas remiten a nuevos rumbos encarados en la circulación, mientras se comienzan a discutir las posibilidades de intervención vinculadas a un potencial alcance masivo.

Reflexiones finales.

Recuperando tradiciones: el cine político militante de los setenta a la actualidad.

Como se ha dejado entrever a lo largo de este trabajo, la emergencia de grupos y colectivos dedicados a producir documentales de carácter militante se encuentra estrechamente vinculada a las particularidades de los procesos sociales más generales en los que estas se inscriben. De este modo, a lo largo del período que abarca desde las vanguardias históricas del siglo pasado al presente, diversos contextos sociales han probado ser terreno fértil para experiencias de producción de documentales de marcado contenido político.

En el caso de la Argentina, desde fines de la década del sesenta varios realizadores y grupos asumieron el cine como instrumento de intervención política, vinculándolo a un proyecto de transformación radical de la sociedad, generando un legado práctico y teórico. Esta tradición será actualizada y reformulada por los grupos surgidos a partir de la década del noventa, marcando rupturas y continuidades.

Así, en primer lugar, se puede considerar como puntos de contacto el desarrollo de modalidades colectivas de trabajo, la disolución de la categoría de autor propia de la obra de vanguardia¹¹⁴, y la incidencia de momentos de gran conflictividad social en la realización de compilaciones, muestras colectivas, e informes.

Respecto de este tipo de dinámicas en la experiencia de principios de los años setenta, Mestman (1999) afirma que el Cordobazo de mayo de 1969, con la aparición real y simbólica de las masas obreras y estudiantiles en escena, impulsaría la agrupación de ciertos cineastas en el colectivo Realizadores de Mayo, quienes a partir de una distribución de temáticas por grupos, concretaron un film de más de tres horas compuesto por una serie de capítulos unitarios, titulado *Argentina: Mayo de 1969. Los caminos de la liberación*.

En diciembre de 2001, con los “cacerolazos” resonando y la Plaza del Congreso colmada de una multitud autoconvocada, esta modalidad de trabajo se vería referenciada a partir de la conformación de la asociación de documentalistas, ADOC, y la edición del material colectivo *Por un nuevo cine en un nuevo país*. En este caso se trabajó a partir de los registros que los distintos grupos habían realizado de los episodios, armando y socializando un archivo de material. Posteriormente, y vinculados a una propuesta contrainformativa dirigida a disputar el monopolio de la palabra a los grandes medios, el colectivo Argentina Arde realiza una serie de videoinformes, que reúnen cortos de actualidad elaborados por distintos grupos¹¹⁵.

Ahora bien, tal como se reveló en el primer capítulo, el cine militante pone en primer plano el objetivo de intervención, permitiendo pensar la circulación como forma de evidenciar las particularidades que adquiere la puesta en acto de la obra en distintos contextos sociopolíticos.

De este modo, y en lo que refiere a los modos de circulación de las producciones, la participación en el circuito de festivales se revelará como un punto de fuerte contacto. Como se desarrolla en el tercer capítulo, la influencia de la tradición de los setenta se evidencia en la participación de las nuevas producciones en este circuito, tanto en el marco de retrospectivas de cine político, como a partir de la reiterada concurrencia a ciertos eventos, como el Festival de Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana. Del mismo modo, los encuentros de realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar en 1967 y 1969, y Mérida en 1968, pensados como espacios para la discusión del contexto político latinoamericano, funcionan asimismo como referentes a la hora de generar nuevos festivales, tal el caso del Festival Latinoamericano de Cine de la Clase Obrera.

Asimismo cabe destacar que si en el caso de fines de los sesenta se evidencia un doble juego entre el reconocimiento en el exterior a partir de la circulación en este ámbito como una alternativa frente a los cuestionamientos, dificultades y trabas para la exhibición nacional, articulada principalmente alrededor de un circuito clandestino ligado a partidos políticos y organizaciones de base, en este nuevo período la participación resultará de un marcado carácter coyuntural, a partir del fenómeno del

denominado “cine piquetero”, adquiriendo un marcado protagonismo a lo largo del año 2003.

En relación con la práctica de instrumentalización de los materiales, se evidencian asimismo continuidades. En el análisis de la circulación de *La hora de los hornos* Mestman (2001) recupera un informe de la “unidad móvil rosario” en el cual se destacan las distintas utilizaciones estratégicas de las tres partes del film, de acuerdo con el tipo de público y el contexto de exhibición.

Vinculado con este aspecto, en el caso de los nuevos grupos, donde prima el uso del video, se manifiesta la incidencia de la tecnología sobre los modos y posibilidades de instrumentalización de estos nuevos documentales. Particularmente en lo que refiere a la posibilidad de realización de sucesivos cortes (versiones) para usos en ámbitos específicos. El ejemplo más claro de este tipo de estrategia se ve en las producciones del grupo Alavío, que ha elaborado distintas versiones de un mismo material con el objeto de presentarlas en distintos ámbitos y circuitos¹¹⁶.

Como parte de esta práctica, un último aspecto en común a recuperar se vincula con la realización de proyecciones en las cuales se llama a generar una instancia de debate posterior. Tal como en el caso de los setenta, los mismos apuntan a reforzar la idea de que el carácter militante deriva más de las experiencias que desencadena, de la generación de un acto político durante o tras la proyección, que del propio contenido de los films.

Sin embargo, la principal ruptura durante los noventa reside en la encrucijada que supone el retorno a la democracia para las prácticas de comunicación alternativa. Apartadas de la condición de clandestinidad, distintas opciones potenciales se abren en materia de circulación para las nuevas producciones, entre ellas el circuito tradicional de exhibición en salas.

Nuevas formas de ver documentales.

Los procesos crecientes de concentración del campo audiovisual a lo largo de las últimas décadas, en el ámbito de la producción pero también de la circulación y exhibición, prefiguran muy pocas opciones a la hora de elegir qué ver en el cine. Tal como se evidencia en el capítulo tres, la transformación experimentada por el sistema de exhibición en salas a partir del desembarco de capitales transnacionales para la instalación de complejos de pantallas múltiples, se combina con la ausencia de políticas audiovisuales que estimulen efectivamente la creación de nuevos contenidos, u otras formas de exhibición a partir de la habilitación de salas no comerciales y de fomento.

Todo esto contribuye a que se trate de un circuito donde las producciones aquí referidas se han insertado ocasionalmente, de un modo marginal, como parte de una vanguardia artística que cuenta con su propio circuito de salas, entre las que se incluyen desde el ámbito de lo público, los espacios de fomento administrados por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, y en el ámbito privado, el Cine Cosmos.

Como contracara de esta situación, y ya sea como denuncia o alternativa, estos nuevos grupos de realizadores, formados en escuelas y universidades públicas, se han involucrado activamente en el proceso de circulación y exhibición de sus materiales, y de la mano de diversos movimientos, organizaciones e instituciones participan en la construcción de un circuito alternativo de exhibición por fuera de los canales tradicionales.

Tal como se avanzó en el cuarto capítulo, la constitución del mismo se vincula a la emergencia de ciertos procesos sociales que derivan por una parte, en el surgimiento de nuevos grupos, la reagrupación en colectivos, y el consiguiente aprovechamiento de diversos espacios del ámbito institucional a partir de iniciativas conjuntas, pero también, y principalmente, en la multiplicación de actores de protesta con posterioridad a diciembre del 2001, y la apertura de nuevos espacios vinculados a estos sectores.

Los movimientos de desocupados, las asambleas vecinales, las fábricas y empresas bajo gestión obrera, se convierten así en nuevos espacios para la exhibición audiovisual, y el documental militante se asume como una herramienta para favorecer y respaldar sus luchas y reivindicaciones¹¹⁷. En este sentido un aspecto distintivo lo constituye la recuperación del espacio público como ámbito para la manifestación política, lo cual

favorece la realización de proyecciones en la calle, en el marco de acciones de lucha específicas y conmemoraciones.

El análisis de la participación a partir de proyecciones en distintos circuitos y ámbitos permitió al mismo tiempo ver que existen distintas posiciones respecto las políticas de circulación a adoptar. Así, por una parte, el Grupo 1ro de Mayo hace explícita su pretensión de ingresar al sistema de exhibición comercial en salas, como estrategia de legitimación de una posición al interior del campo cinematográfico. Su única producción, *Matanza*, circula por diversos festivales tanto nacionales como internacionales, y principalmente en el marco de ciclos realizados en el ámbito institucional.

Sus integrantes coinciden con los de Boedo Films y Cine Insurgente en una perspectiva de circulación ampliada, que busca interpelar a diversos tipos de público, empleando para ello todos los canales disponibles. Asimismo, integrantes de estas agrupaciones afirman que no poseen una articulación orgánica con ningún movimiento en particular, lo cual no les impide retratar distintas luchas con las cuales se sienten identificados.

Contrario es el caso de aquellos grupos vinculados a partidos políticos, en este caso Contraimagen y Ojo Obrero. Aun cuando paradójicamente ambos apoyan el uso de canales y vías estatales, las principales actividades de exhibición en lo que refiere a estos grupos se han realizado en el marco de congresos nacionales y acampes piqueteros, y en centros culturales y locales partidarios.

Finalmente, en el caso del Grupo Alavío la política de circulación da prioridad al circuito alternativo, en particular a actividades desarrolladas en el ámbito de los movimientos sociales. Cabe destacar que se trata del único grupo cuyos integrantes no cuentan con una formación académica en producción audiovisual, y que es aquel que cuenta con la mayor cantidad de producciones, que abarcan una variada gama de temáticas.

Todo esto hasta aquí expuesto refuerza la idea de que en la experiencia de la comunicación alternativa operan tensiones entre dos vanguardias: la artística y la política. Y que dentro de lo alternativo no es posible homogeneizar, sino visualizar una

pluralidad de estrategias que, asociadas a planes político-culturales específicos, remiten a distintos modos de instrumentalización de los documentales.

Cabe entonces destacar que aun cuando en la práctica se revelen matices entre las distintas posturas, el punto en común en todos los casos es el compromiso de los realizadores con los procesos y luchas sociales que reflejan en sus producciones. De este modo, desde distintos grados de institucionalidad se apropian y se generan nuevos espacios alternativos para la circulación de documentales. Documentales que al visibilizar ciertas problemáticas construyen otros valores y significados, y que desde una profunda reflexividad política se proponen avanzar sobre el espacio extrafílmico, para intervenir sobre la realidad.

En su trabajo acerca de las contribuciones de la antropología al estudio de los medios de comunicación Sarah Dickey, propone que en tanto antropólogos “podemos y debemos plantearnos de qué manera personas diferentes crean y utilizan medios de comunicación diferentes, y también preguntarnos cómo están arraigados estos medios en sistemas sociales, políticos y económicos”¹¹⁸.

En el contexto actual de convergencia y mercantilización de la información, se torna cada vez más explícita la concentración del sistema de medios tanto a nivel global como local. Partiendo de esa base, esta investigación se propuso reflejar cómo a lo largo de las últimas décadas nuevos usos sociales de las tecnologías han dado origen a producciones documentales, que desde una concepción instrumental, aportan a la construcción de nuevos espacios y prácticas comunicacionales.

El objetivo de este trabajo se planteó como una contribución no sólo al análisis, sino también al fortalecimiento de estos canales comunicativos. De allí el esfuerzo de elaboración propia de circuitos y modalidades de circulación, en tanto nuevos fenómenos que expresan la conjunción entre la apropiación de otras tecnologías y formatos, y los sectores sociales que la promueven y demandan. Considerando el cine documental en su articulación con los procesos sociales, nuevas líneas de investigación que contemplen asimismo la circulación en otros soportes como televisión e internet podrían desarrollarse en el futuro. Se espera haya sido esta pesquisa un aporte en ese sentido.

Notas

1. Mattelart, Armand y Jean Marie Piemme. 1981. *La televisión alternativa*. Pág. 80.
2. Esta película narra las duras condiciones de vida de una familia esquimal del ártico, a partir del rodaje de la cotidianeidad en la Bahía de Hudson, Canadá, a comienzos de los años veinte. Para la realización del film Flaherty convivió con ellos, cámara en mano, durante más de un año. Cabe destacar que la adopción de esta metodología de trabajo en el campo no responde a una actitud deliberada, y si bien resulta revolucionaria, lo es en tanto propuesta metodológica de rodaje y no de investigación. Otras producciones de dicho realizador: *Moana* (1926, financiada por la Paramount), *Tabú* (1931, con W. F. Murnau) *Hombres de Aran* (1934), *Louissiana story* (1948).
3. Citado en Barnouw, E. 1996. *El documental. Historia y estilo*. Pág.45.
4. Mead, M. 1975. “Visual anthropology in a discipline of words”. En: *Etnografías filmicas*. Ficha de Cátedra Antropología Visual. OPFYL. UBA. 2000.
5. Burger, P. 1987. *Teoría de la vanguardia*. Pág. 62.
6. El Consejo de los Tres estaba integrado por el propio D. Vertov, su mujer Elizaveta Svilova quien se desempeñaba como montajista, y su hermano Mijail Kaufman, camarógrafo. (Barnouw, 1996).
7. Aumont, J, 2004. *Las teorías de los cineastas*. Pág. 24
8. Vertov, D, 1974. *Artículos, diarios y proyectos de trabajo*.
9. Sel, S. 2004. “El documental en las teorías de cine, el cine como modo de representación de las practicas políticas”. Tesis Doctoral, Universidad de Buenos Aires.
10. Nichols, B. 1997. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Pág. 97.
11. Op. Cit. Pág. 103.
12. Medvekin, A, 1978. “El tren cinematográfico” En: Ramió y Thevenet, (eds). 1993. *Textos y manifiestos del cine*. Pág.128.
13. Colombres, 2006. *Cine, antropología y colonialismo*.
14. Rotha, P. 1936, “Los problemas y las realidades del presente”. En: Ramió y Thevenet, (eds). 1993. *Textos y manifiestos del cine*. Pág.128.
15. La Escuela Documental Británica, integrada por realizadores formados académicamente tal el caso de J. Grierson, P. Rotha, J. Basil Wrigth y Harry Watt entre otros, contó con el financiamiento del Empire Marketing Board (*Song of Ceylan*, 1935) y posteriormente de la General Post Office (*Night Mail*, 1936). Con el crecimiento de la

unidad fílmica se crearon diferentes divisiones tales como la Strand Film Unit, Realist Film Unit y Shell Film Unit, que posibilitaron una producción continuada a lo largo de la década del '30.

16. Reconociendo las divergencias entre ambos tipos de posturas, y en pos de la elaboración de una definición de vanguardia más rica y explicativa, los autores plantean: “En ese sentido, la vanguardia es, en el momento histórico de su irrupción, una ruptura violenta contra la estética hegemónica, y en perspectiva, una brecha hacia el futuro, una avanzada (de la sensibilidad creadora) que se impondrá como dominante en un momento histórico posterior. La categoría de vanguardia es, pues, una noción histórica, adecuada para designar las intervenciones y producciones de determinados grupos en contextos históricos definidos y acotados”. Longoni, Santoni 1997. "Vanguardia: ¿ruptura o avanzada?". En: *De los poetas malditos al videoclip*. Pág. 18

17.Op. Cit. Pág. 20.

18. Al respecto Paranaguá enuncia: “sede de um festival internacional do novo cinema latinoamericano, desde 1979, Habana virou um ponto de encontro obrigatorio. Gracias a essa convergencia e a os intercambios decorrentes, umconjunto de cinematografías dependientes, subdesenvolvidas, perifericas e atomizadas adquire o aspecto de um movimento cultural”. Paranaguá, Paulo Antonio. 1985. *O cinema na América Latina. Longe de deus e perto de Hollywood*. Pág. 91.

19. Labaki, E. 1994. . *El ojo de la revolución. El cine urgente de Santiago Álvarez*.

20. Álvarez, S. 1969. “Motivaciones de un aniversario o respuesta inconclusa a un cuestionario que no tiene fin”.

21. La organización de la estética en torno a la representación de la vida cotidiana de la Italia de posguerra propia del neorrealismo, que pone nuevamente en escena los vínculos entre cine y realidad, evidencia que este tipo de preocupaciones, si bien son generalmente del dominio del documental, también han tenido lugar en el caso de la ficción.

22. Esta misma técnica con estos mismos objetivos serían empleados por los artistas argentinos que llevaron a cabo la instalación Tucumán Arde en 1968. Al respecto en su manifiesto dichos artistas pronunciaban: “Este Operativo Tucumán se ve reforzado por un operativo silencio, organizado por las instituciones del gobierno para confundir, tergiversar y silenciar la grave situación tucumana, al cual se ha plegado la llamada prensa libre por razones de comunes intereses de clase.” (Declaración de la muestra de Rosario. Noviembre 1968). Se pone en evidencia en estos dos casos una tarea contrainformacional, que saca a la luz datos ocultos y/o tergiversados por los organismos e instituciones hegemónicas.

23. Birri, F, 1964. *La escuela documental de Santa Fe*.

24. La Escuela Internacional de Cine de San Antonio de Los Baños, en Cuba, fue fundada en 1986 por el Premio Nobel 1982 Gabriel García Márquez, el presidente Fidel Castro, Julio García Espinosa y el propio Birri.

25. Birri, F, 1987. *Pionero y peregrino*. Pág. 135
26. Getino, O y Vellegia, S. 2002. *El cine de las historias de la revolución*. Pág. 59.
27. Según Peter Schumann este cine aparecía en una situación de distanciamiento del movimiento respecto de las bases, de un pueblo que “*en las películas aparece carente de conciencia, mientras que en la vida real ese pueblo se organizaba y luchaba*” revelando una asincronía entre la innovación estética y los cambios que tenían lugar a nivel político. 1987. *Historia del cine latinoamericano*.
28. Sanjinés, J. 1979. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*.
29. Op. Cit.
30. Manifiesto político, “Los Cineastas Chilenos y el Gobierno Popular”, En: Littin, Miguel, *Cine Chileno, la tierra prometida*. Cine Rocinante, Caracas, 1974.
31. Jameson, F. 1995. *La estética geopolítica*. Pág. 25.
32. Solanas, F y O. Getino, 1973. *Cine, cultura y descolonización*. Pág. 88.
33. Documento del grupo Cine de la base, Buenos Aires, 28 de septiembre de 1974.
34. Cfr. Lever, Y, 1992. *L'analyse filmique*.
35. Solanas, F y O. Getino, 1973. *Cine, cultura y descolonización*. Pág. 165.
36. Raymond Williams, define las formaciones como formas de organización y autoorganización cercanas a la producción cultural que por sus relaciones externas pueden clasificarse en formaciones de especialización (promueven el trabajo en un medio o rama particular del arte o un estilo) alternativas (aportan medios alternativos para la producción exposición o publicación de algunos tipos de obras por exclusión de las instituciones) y de oposición (desafían activamente las instituciones establecidas o condiciones dentro de las cuales existen). 1980. *Marxismo y literatura*.
37. Sel, 2005. “El documental en las prácticas políticas. Repensando la producción local desde 1983”. En: *Imágenes y medios en la investigación social. Una mirada latinoamericana*. Pág.
38. En algunos casos se continúa con el proceso de edición hasta dar con el documental definitivo. En otros el documental permanece como borrador, sin modificaciones. Como ejemplo del primer caso aparece *Zanon escuela de planificación* (Ojo Izquierdo) cuyas 5 versiones de offline fueron consecutivamente exhibidas en público, al tiempo que se discutía su forma definitiva. Respecto de las prácticas de edición colectiva resulta significativo el caso del trabajo conjunto de Alavío con MTD de Solano, que luego de 13 cortes previos resultó en el documental titulado *El rostro de la dignidad*.
39. Acerca de las ventajas del video para la exhibición, integrantes del grupo Alavío plantean “remarcar el tema de la posibilidad de apropiación tecnológica; lo que con Fernando [Krichmar - Cine Insurgente] compartimos es que si bien nuestra formación

puede haber pasado por el cine, nuestra producción tiene que ver fundamentalmente con lo más económico, con lo más accesible, que en este momento es el video, con la apropiación que de alguna forma puede realizar la gente después de la realización y usarla de las más diversas maneras; de alguna forma, concretar el ideal que tiene uno cuando está realizando, que uno pierda el control, no tener que andar con la película llevándola a todos lados, sino que la gente haga copias y copias de copias y que la pase y que haga lo que necesite, que la regale, que la difunda”. [Intervención en Teórico grupal. Cátedra Mangone. FSOC - UBA. 2003.]

40. Cfr. Mattelart, A. “Nuevos medios, nuevos problemas”. En: *La televisión alternativa*. 1981.

41. Si bien con anterioridad se conforma el grupo Adoquín Video (1988) luego de la salida de sus primeras dos producciones en el año 1992, el grupo se mantiene inactivo hasta el año 2001. Para detalles sobre la actividad de este grupo Cfr, Bustos, G. 2003. *Una cámara en la mano, una idea en la cabeza. El nuevo cine político argentino de 1988 a 2003*. Tesina Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. FSOC – UBA.

42. Boedo Films. Manifiesto fundacional. [Disponible en línea: www.boedofilms.com.ar].

43. Al respecto Claudio Remedi, integrante de Boedo Films reflexiona acerca de la producción de cine documental en la Argentina con posterioridad a diciembre de 2001 y afirma. “En esta rama del arte y en este contexto el compromiso del documentalista es cada vez más intenso. Porque no sólo se trata de hacer un buen film, se trata de indagar cómo cambiar la sociedad a través de retratar a los actores sociales que realmente lo hacen. Y si bien un documental no cambia el mundo, si realiza aportes subjetivos desde lo ideológico, lo formativo, lo informativo, lo cultural, lo emocional”. Remedi, 2003. “La cámara en el frente. Los últimos dos años de cine documental en la Argentina”.

44. Para un listado completo de las producciones de todos los grupos y colectivos mencionados a continuación puede consultarse el catálogo elaborado como producto de esta investigación, publicado en conjunto con el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken en: Susana Sel (comp.) *Cine y fotografía como intervención política*, Buenos Aires, Prometeo, 2007.

45. Grupo Alavío. Videoproyección Centro Cultural La Fragua – Bafrecci. Abril 2005.

46. Grupo Alavío. Compromiso y realización documental. Punteo de temas para el debate. En: Otro Campo N° 9. Dossier Cine Documental. Edición Digital. 2003.

47. Al respecto del uso instrumental de *Agustín*, el grupo Alavío plantea “En el año ‘97, se realiza una toma en Quilmes, muy grande, quince años después del ‘81 y nueve años después del asesinato de Agustín, y se propone, dentro de la gente más activa de ese asentamiento, llamarlo Agustín Ramírez. La gente que había participado en el asentamiento no sabía quién era Agustín. Entonces, en el medio del cerco policial, con un cable que había tirado un vecino desde enfrente y en forma absolutamente precaria, se logró pasar a través del cerco una videocasetera y un televisor, y por sectores la película se vio en medio del asentamiento. Esa fue una de las apropiaciones del material para discutir quién era Agustín, discutir la militancia, discutir de alguna forma o ayudar

a discutir los cursos de acción a tomar en el medio del cerco policial”. [Intervención en Teórico grupal. Cátedra Mangone. FSOC. UBA. 2003]

48. Cfr. Grimberg, Mabel. 2004. “Resistencia, demanda y protesta social. Tensiones y límites de procesos de acción colectiva en la Ciudad de Buenos Aires y el GBA (2000/2003)”, Schuster, F y Pereyra, S. 2001. “La protesta social en la Argentina democrática: balance y perspectivas de una forma de acción política”.

49. Cfr. Carlos Broun. “Argentina: Surge una nueva ola de cine militante.” Marzo 2003.

50. Sobre el colectivo Kino Nuestra Lucha véase Pág 39 del presente trabajo.

51. Al respecto de esta producción cabe destacar que si bien el material registrado durante los cortes de ruta en La Matanza llevó la firma de Noticiero Obrero, “*el intento de construcción de un colectivo de trabajo audiovisual fracasó por profundas diferencias políticas, fracaso que se repetiría cuatro años después con el colectivo Argentina Arde*”. Fernando Krichmar, 2004. “Grupo de Cine Insurgente” en Vinelli, N y C. R. Esperón: *Contrainformación. Medios alternativos para al acción política*.

52. Manifiesto Cine Insurgente www.cineinsurgente.org

53. Asimismo, el grupo de Cine Insurgente ha prestado su apoyo al Grupo Alavío para la difusión de *El rostro de la dignidad*, y al Grupo 1° de Mayo en el trabajo de prensa de *Matanza*.

54. Manifiesto fundacional. Grupo 1° de Mayo. Disponible en www.matanza.8k.com

55. Se trata de una productora especializada en la realización de documentales, que participó de la producción de *Matanza*. Asimismo MagoyaFilms provee servicios de producción en Argentina para piezas audiovisuales de todo tipo: Comerciales, videoclips, documentales, programas de TV, aperturas de television y largometrajes de ficción. Otras de sus realizaciones documentales son *Rerum Novarum* (2001), *Germán* (2005), *Cuba plástica* (2003), *Pescadores* (2004 – Telefilm documental).

56. Manifiesto Fundacional. Grupo Ojo Obrero. 29 de mayo de 2001. Disponible en www.ojoobrero.org

57. La red global Indymedia, surgida a finales de noviembre de 1999 en Seattle, en el marco de las protestas contra la Organización Mundial de Comercio, es una organización compuesta de activistas de medios de comunicación de todo mundo quienes trabajan para coordinar proyectos internacionales de medios independientes. Hay actualmente más de cincuenta Centros de Medios de Comunicación Independientes en el mundo asociados a dicha red, siendo cada IMC un grupo autónomo que tiene su propia declaración de objetivos, manejo de fondos y metodología de toma de decisiones. En este trabajo se referirá a la comisión de video como Indymedia video, dado que es el nombre corrientemente utilizado por los integrantes de la misma.

58. Documental de realización colectiva sobre los hechos del 19 y 20 de diciembre, dirigido por F. Kirchmar y M. Angueira, tuvo gran difusión, no sólo en la Argentina sino también internacionalmente.

59. Algunas consignas del acto fueron: No al cierre del INCAA, / Por el cumplimiento irrestricto de la Ley de Cine/ Independencia del Instituto para manejar sus propios recursos/ Derogación del IVA al cine. Al comentar acerca de la realización de estas actividades Claudio Remedi de Boedo Films plantea que para un realizador de cine en la Argentina negar el INCAA, sería algo así como que el enfermo niegue al hospital público. 2003. “La cámara en el frente. Los últimos dos años del cine documental en la argentina”.

60. En otras áreas tales como la fotografía, algunas de las iniciativas más destacadas se relacionan con la presentación itinerante de la 1er muestra de fotos sobre la represión del 19 y 20, y la realización de otras muestras de fotografías en asambleas y MTDS.

61. Manifiesto Argentina Arde. Disponible en www.cineinsurgente.org

62. Entre ellos Ziga Vertov Transpolación Latinoamericana y Ojo Izquierdo de Neuquén, estudiantes de cine de la Univ. de Madres de Plaza de Mayo, del ENERC, IDAC, FULP y UBA, miembros de Indymedia Argentina y realizadores independientes.

63. Integrantes explican que el nombre Kino fue elegido en homenaje al Kino Pradva de Dziga Vertov. Asimismo, y salvando las distancias propias del contexto geopolítico, en el uso instrumental dado al material se revela la proximidad de estas prácticas con los Noticieros Obreros de Medvedkin de principios del siglo pasado.

64. Respecto de los condicionamientos para la producción en el caso particular de *L'hachumyajay*, de Fernando Krichmar y Adrián Diez, se presentó un proyecto de financiamiento en la Secretaría de Cultura de Salta: “El proyecto fue aceptado de palabra y se comprometió la entrega de 3000 pesos por parte de la provincia para la realización, de los cuales solo se hicieron efectivos 500 al tomar la edición final una clara posición en contra de la política criminal del gobierno saltense hacia los pueblos originarios”. “Grupo de Cine Insurgente”. En Vinelli, N. y C. R. Esperón, 2004. Pág. 187.

65. Los grupos comercializan sus producciones a un valor de entre 15 y 20 pesos, al tiempo que realizan préstamos y donaciones en caso de ciertos movimientos y organizaciones.

66. Rossi, Diego. 2000. “Políticas sobre medios audiovisuales. Restricciones a la democratización”. Mimeo.

67. La política de los canales de TV ha sido, hasta el momento, la de apostar a las producciones norteamericanas adquiridas en paquete en ferias internacionales de largometrajes y series. (Perelman, Seivach, 2003) Respecto del caso de los documentales, Felix Didier y/o (2002) plantean que “la televisión, medio ideal para la difusión de documentales testimoniales, reserva el lugar a documentales de perfil periodístico, en general producidos por los propios canales o encargados por estos a otras productoras” Pág. 83.

68. Se trata de las salas del Alto Avellaneda Shopping, y Tren de la Costa Estación San Isidro. En este caso las entradas cuentan con precios diferenciados de acuerdo a la ubicación de las salas.

69. Se trata de cinco grandes empresas exhibidoras: CINEMARK ARGENTINA S.A. 24 salas en los complejos de los barrios de Palermo, Caballito y Puerto Madero. / CINEMAS HOYTS de ARGENTINA S.A. 12 salas en el Abasto. / NATIONAL AMUSEMENTS INC N.A.I. 10 salas en el complejo Showcase Belgrano. / VILLAGE ROADSHOW INTERNACIONAL. 16 salas en Recoleta, 4 en Galerías Pacifico más las próximas a instalarse en Caballito. / NORTE S.A salas en diversos shoppings.

70. Getino, O. 1999. "Las diversas caras de la imagen".

71. Se trata de la sala de la biblioteca del Congreso de la Nación y la sala Enrique Muiño, del Centro Cultural General San Martín (CCGSM), dependiente de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Asimismo el centro Cultural Gral. San Martín cuenta con la sala AB, con una capacidad de 750 butacas, ésta de carácter comercial, en la cual también maneja la exhibición.

72. En lo que respecta a la Ciudad de Buenos Aires, se trata de 3 salas en el remodelado Cine Gaumont (Espacio INCAA KM 0), y 3 salas pertenecientes al Complejo Tita Merello (Espacio INCAA KM2). Si bien el INCAA cuenta con el Espacio INCAA KM3 correspondiente a la sala del *Palais de Glace*, la empresa encargada de la exhibición es la Asociación de Amigos de dicha institución.

73. De las 3 salas del complejo sólo dos cuentan con equipos de proyección en video. La sala 1, con mayor capacidad de espectadores cuenta solo con 35mm. Las entradas tienen precios diferenciados para estudiantes, jubilados, sindicatos y estudiantes de cine y toda recaudación es enviada al Instituto. Aún cuando la entrada general tiene un valor de \$3,50 existe la posibilidad de planificar actividades con entrada gratuita.

74. Al respecto el grupo Alavío plantea que en consonancia con su postura política no existe para el caso de sus producciones una pretensión de estreno en cines. Si bien reconocen la participación en distintos circuitos aquel hacia el cual el grupo dirige activamente su acción es el vinculado a los protagonistas de la película, y, en segunda instancia a sectores que atraviesan experiencias de lucha similares. [Grupo Alavío. Videoproyección Centro Cultural La Fragua – Bafreeci. Mayo 2005].

75. Respecto a la experiencia de exhibición de la película el grupo Boedo Films plantea: "*Fantasma en la Patagonia* se estrenó en Sierra Grande, reabriéndose para ello la sala de cine Municipal. Durante más de una semana la casi totalidad del pueblo vivió las proyecciones como una extensión de su propia historia. Su recorrido luego se tradujo en el estreno cinematográfico en Buenos Aires y en innumerables salas del interior del país". Claudio Remedi, Boedo films. "Filmar el presente discutir el futuro".

76. Al respecto el grupo afirma. "Está claro que si nosotros fuéramos un buen negocio estaríamos en los Villages, lo que no entiendo es por qué tenemos que negarnos a entrar en el sistema de distribución. Imagínense lo que sería si nuestras películas llegaran a un millón de personas".

77. De las 192 las salas habilitadas por el INCAA en la Ciudad de Buenos Aires aquellas que forman parte de un circuito de proyección en video se reducen al Cine Cosmos, Espacios INCAA, la sala Leopoldo Lugones del Teatro Gral. San Martín, y el auditorio del MALBA.

78. Bourdieu, P. “El mercado de los bienes simbólicos”.

79. Cabe notar que si bien el compilado recibió el nombre de cine piquetero, las temáticas abordadas por los materiales incluyeron las luchas de distintos sectores como obreros de fábricas recuperadas, jubilados y derechos humanos.

80. Respecto de las presentaciones en ediciones anteriores, *Agua de Fuego* y *Jorge Gianonni, NN ese soy yo* de Boedo Films formaron parte de la selección del año 2001, y en el año 2002 se presentó la película *Matanza* del Grupo 1ro de Mayo en el marco de la sección *Globalización y Barbarie*.

81. En semana santa se produce un nuevo desalojo de la fábrica Brukman. Durante abril se producen asimismo intentos de desalojo del Padelai y el local de la asamblea de Lezama Sur. Como consecuencia en esta ocasión se desarrolló asimismo la acción directa “Ibarra las manos. Esto es un desalojo”, convocada por Indymedia Video y llevada a cabo por distintos artistas en el marco de la inauguración del Festival en el Complejo multipantalla Hoyts, emplazado en el Abasto Shopping.

82. En una proyección en el marco del Bafreeci organizado por Indymedia en abril de 2005, un realizador de dicho colectivo explicaba “los realizadores y productores de este tipo de cine permanentemente han hecho y hacemos esfuerzos por construir otros espacios, porque nosotros sabemos que hay otro tipo de espectador que no es el del Hoyts. Yo pienso que también hay que intervenir en el Hoyts, en los canales estatales. Hay que intervenir en todos los espacios. Ahora nuestro proyecto, lo que podemos construir como perspectiva es otra cosa. Me parece que la intervención es una táctica política, no una estrategia. Nuestra construcción tiene que apuntar en otro sentido. Y ahí es donde justamente estamos planteando la construcción de otro tipo de espacios, de otro tipo de festival”.

83. Entre ellas un ciclo de cine de ficción en el año 2001 denominado “Un cine que no lame las botas”; y 3 muestras de cine cubano en los años 2002, 2003 y 2005. Al igual que en lo que respecta a la participación del circuito comercial, las salas empleadas fueron el Cosmos y el complejo Tita Merello. Asimismo y por iniciativa conjunta del grupo Alavío estos materiales fueron proyectados en video en distintos barrios del Gran Buenos Aires.

84. Declaración de objetivos – Festival DerHumALC.

85. Formado en 1989 a partir de la unificación de distintos grupos de producción, ha realizado más de 650 documentales educativos en video acerca de los movimientos de trabajadores en Corea. El objetivo principal ha sido apoyar política y culturalmente el movimiento obrero, que evidenció una explosión a partir de las huelgas de 1987.

86. Complejo Tita Merello, Palais de Glace, Fundación del Centro de Estudios brasileiros.

87. Entrevista al grupo Ojo Obrero. Videoproyección en el Centro Cultural 20 de diciembre. Diciembre 2005.

88. “Fue una propuesta para llegar a la clase media pensando que a la clase media se llega a través del Cine Cosmos (...) El día que se proyectó el rostro de la dignidad había 40 compañeros del movimiento y diez personas”. Cfr. Basso, Haydeé. 2005. Pág. 42.

89. Entre los invitados estuvieron Paula Halperin, Horacio Tarcus y Virginia Manzano. Las películas proyectadas fueron Matanza, Argentinazo, Hasta donde dea, Por un nuevo cine, Salta 2001, y Piquete ruta 3 (producción de estudiantes de la Universidad Nacional de La Matanza).

90. El MAR es un movimiento formado por artistas, intelectuales, científicos y periodistas. La actividad se desarrolló como parte de una convocatoria que proponía la defensa de la cultura nacional.

91. Con una duración total de 120 minutos, contiene los documentales Matanza, del Grupo documental 1° de Mayo, Gas, del Grupo M, El Argentinazo, de Ojo Obrero, La bisagra de la historia, de Venteveo Video, Control Obrero, producción colectiva de Boedo Films y Contraimagen, y Brukman fábrica tomada, Piquetero asesinado y Compañero Cineasta Piquetero, realizados por Proyecto ENERC.

92. Esta muestra está integrada por los documentales Compañero Cineasta Piquetero, Piquete Puente Pueyrredón, realización colectiva de Indymedia Video e Informe el Jagüel, de NoTvVideo.

93. Entre los países por los que circuló la II Muestra figuran Estados Unidos, Inglaterra, Alemania, Francia, España, Bélgica, Holanda, Grecia, Turquía, India, Sudáfrica, México, Brasil, Bolivia, Uruguay, Chile y Argentina. *Indymedia Video. Balance público de producción 2002 - 2003.*

94. La misma se compuso de los siguientes materiales: Por un nuevo cine... (ADOC) Diablo, familia y propiedad, Memoria, vacuna contra la muerte (Cine Insurgente) El puente (Myriam Angueira) El Rostro de la Dignidad y Martín presente!!! (Alavío) Agua de Fuego (Boedo Films), Hasta donde dea (Adoquín video) y una selección de cortos del colectivo Ojo Obrero y Argentina Arde.

95. Remedi, C. 2003. “La cámara en el frente. Los últimos dos años de cine documental en la Argentina”.

96. Asimismo, y en lo que respecta al trabajo con universidades, se destaca el rol de la Universidad Nacional de Quilmes que reprogramó en la Facultad de Ciencias Sociales la muestra central del FELCO 2004 y participó de las actividades de preparación de la edición 2005 a través del Programa Nexos.

97. Durante esos dos días se multiplicó el ritmo de las proyecciones, sumándose exhibiciones en la Asamblea de Lezama Sur, y en la puerta de la fábrica de Terrabusi en Panamericana y H. Ford. Asimismo se pusieron a disposición de grupos que impulsan el movimiento obrero, distintas asambleas y asambleístas, grupos de DDHH, piqueteros y

corrientes política copias del video para ver con sus compañeros en sus casas o lugares de reunión.

98. En el año 2003 la cátedra de Antropología Sistemática I Neufeld y el seminario de Antropología y Medios dictado por Susana Sel realizaron como actividad especial una proyección conjunta de materiales sobre Brukman.

99. Para un detalle de las producciones contenidas en dichos videoinformes ver Anexo 1: Listado de producciones.

100. Cine Insurgente. Encuentro de la Red Nacional de Medios Alternativos. Regional Buenos Aires. Hotel Bauen. Agosto de 2005.

101. Grupo Alavío. Videoproyección, Centro cultural La Fragua. BAFreeci. Mayo 2005.

102. En este mismo sentido aparece el trabajo del colectivo El Tren derivado del seminario dictado en el año 2002 por Susana Sel, Titulado Poder gestar poder, el material sirve al grupo para intervenir activamente en el proceso de ocupación del espacio de la asamblea de Floresta, a partir de la proyección conjunta de un registro de las acciones llevadas a cabo por la asamblea de Almagro.

103. *Contra el poder un nuevo poder: asambleas populares*, producida en el año 2002 por el Ojo Obrero se interna asimismo en la experiencia de distintas asambleas. Villa Crespo, Urquiza, Paternal, entre otras.

104. Durante el mismo mes y en el mismo espacio tuvo lugar el video *debate Las cámaras del 19 y 20, a un año de la rebelión*, con proyección de películas de realizadores varios.

105. El mismo tuvo lugar entre el 15 y el 19 de diciembre del 2003, con la participación de los grupos Arde Arte, Taller Popular de Serigrafía, Indymedia Buenos Aires, Boedo Films, Kino Nuestra Lucha, Interventores, Contraimagen y el colectivo El Ojo Izquierdo de Neuquén, e incluyó proyecciones sobre procesos de recuperación de fábricas y un acto en conmemoración de los dos años de ocupación de Brukman.

106. Remedi, "Subjetividad e intervención en el nuevo documental argentino. En otro Campo N° 9, dossier Cine documental. Edición digital. Disponible en www.otrocampo.com

107. Bauen, lucha y trabajo (10'), Hotel Bauen cooperativa de trabajo (20').

108. Algunos de estos espacios han sido los auditorios de FM La Tribu, y la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, y el microcine de la Casa de la Cultura de Avellaneda (IDAC). Asimismo el Centro Cultural Matrix - Asamblea Entre Ríos y San Juan.

109. Entre ellas y a modo de pionera se encuentra FM La Tribu, fundada en 1989 por estudiantes de la carrera de ciencias de la comunicación de la UBA. El auditorio de la misma, en el barrio de Almagro, ha funcionado como espacio de proyección de varias producciones en el marco de videoproyecciones o jornadas conmemorativas. Asimismo

en el espacio de la emisora se desarrollaron talleres de formación, a cargo del grupo de Cine Insurgente.

110. Cfr. Vinelli, N. 2006. "Notas sobre la televisión alternativa". Centro Cultural de la Cooperación.

111. El grupo estuvo encargado de la dirección del programa semanal Días de Utopía, y el programa diario Los barrios andan, entre 1994 y 1996. En la actualidad, el grupo prepara un nuevo proyecto que recibe el nombre de Ágora Tv. El mismo se encuentra en una primer etapa de experimentación, que incluye el desarrollo de un portal web para la realización de transmisiones: <http://agoratv.org>

112. La transmisión se efectuó desde la escuela República de Venezuela, complejo habitacional del barrio Don Orione La transmisión duró varias horas y la programación estuvo a cargo de las organizaciones sociales que componen el canal. Durante todo ese año se realizaron cinco emisiones en vivo, con producciones propias, abordando diversas problemáticas. Actualmente, La Comunitaria Tv continúa transmitiendo haciendo hincapié en investigaciones propias de la zona. [Entrevista La comunitaria TV. Mayo 2005].

113. Presentación de programación. www.vive.gob.ve

114. Longoni, A. y R. Santoni. 1997. "Rasgos de la vanguardia" en: *De los poetas malditos al videoclip*. Pp.

115. En relación con la elaboración de materiales para una tarea contrainformativa de urgencia cabe recordar el Cineinforme de la CGTA realizado por integrantes de Cine Liberación en enero de 1969, que "efectivamente apuntaba a lo *coyuntural*, para operar sobre *circunstancias determinadas*". Mestman, 2001.

116. En este sentido, una primer versión de *Crónicas de libertad*, fue reeditada para su estreno en el I Festival Internacional de Documental Tres Continentes, organizado por el Movimiento de Documentalistas en el año 2002, donde recibió una mención especial del Jurado.

117. Cabe recuperar las actividades de transferencia de conocimientos realizadas por distintos grupos. Así, se imparten talleres de formación audiovisual que derivan en producciones elaboradas por los mismos integrantes de movimientos y organizaciones. Tal es el caso del grupo de video del Frente Popular Darío Santillán, o de los registros que los obreros de FASINPAT elaboraron durante el recital solidario en Zanon.

118. Dickey, Sarah."La antropología y sus contribuciones al estudio de los medios de comunicación". Mimeo. s/d.

Bibliografía.

Introducción.

- Adorno Theodor y Max Horkheimer. 1944. *Dialéctica del Iluminismo*.
- Askew, Kelly y/o. 2002. *The anthropology of media*. Blackwell Publishers, Oxford.
- Benjamin, Walter. 1936. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" En: *Discursos Interrumpidos*. Traducción de Jesús Aguirre. Ed. Taurus, Madrid, 1973.
- Dickey, Sarah. "La antropología y sus contribuciones al estudio de los medios de comunicación". Mimeo. s/d.
- Hall, Stuart. "Encoding /Decoding". En: *Culture, Media, Language*. Eds. Hall, Hobson, Lowe, and Willis. London: Hutchinson, 1980. pp. 67-94.
- Mattelart, Armand y Jean Marie Piemme. 1981. *La televisión alternativa*. Anagrama. Barcelona.
- Williams, Raymond. 1980. *Marxismo y literatura*. Península. Barcelona.
- Williams, Raymond. 1997. *La política del modernismo*. Manantial, Buenos Aires.

Capítulo I.

- Álvarez, Santiago. 1969. "Motivaciones de un aniversario o respuesta inconclusa a un cuestionario que no tiene fin". En: *Cine Cubano*. N° 54-55.
- Aumont, J. 2004. *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*. Paidós, Barcelona.
- Barnouw, Erik. 1996. *El documental. Historia y estilo*. Gedisa, Barcelona.
- Birri, Fernando. 1996. *Por un nuevo cine latinoamericano*. Cátedra, Madrid.
- . 1987. *Pionero y peregrino*. Ed. Contrapunto, Bs.As.
- . 1964. *La escuela documental de Santa Fe*. Documentos del Instituto de Cinematografía de la Universidad del litoral, Argentina.
- Bürger, Peter. 2000. *Teoría de la vanguardia*. Península, Barcelona. [1ra edición 1974].
- Colombres, Adolfo. (comp.) 2006. *Cine, antropología y colonialismo*. [1ra edición 1985].
- Getino, Octavio y Susana Velleggia. 2002. *El cine de las historias de la revolución. Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977)*. Grupo Editor Altamira, Buenos Aires.

- Graciano, Margarita. 1980. "Para una definición alternativa de comunicación". ININCO. Caracas.
- Jameson, Fredric. 1995. *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Paidós, Barcelona.
- Labaki, Emir. 1994. *El ojo de la revolución. El cine urgente de Santiago Alvarez*. Ed. Iluminuras, Brasil.
- Lever, Ives. 1992. *L'analyse filmique*. Les Éditions du Boréal. Québec.
- Longoni, Ana y Ricardo Santoni. 1997. "Vanguardia: ¿ruptura o avanzada?" y "Rasgos de la vanguardia" en: De los poetas malditos al videoclip. Cántaro, Buenos Aires.
- Mead, Margaret. 1975. "Visual anthropology in a discipline of words". En: Etnografías fílmicas. Ficha de Cátedra Antropología Visual. OPFYL. UBA. 2000.
- Medvekin, Alexander , 1973. *El cine como propaganda política*. Siglo XXI. Buenos Aires.
- Mestman, Mariano. 1999. "Notas para una historia de un cine de contrainformación y lucha política". En Causas y Azares. Nº 2, Buenos Aires. Pp 144-161.
- Mestman, Mariano. 2001. "La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el grupo Cine Liberación." En Cuadernos de la Academia. Actas del VIII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine, Madrid.
- Mestman, Mariano. 2004. "Cine y contrainformación en los años sesenta: la hora de los hornos". Clase teórica: Teoría y práctica de la comunicación II. Cátedra Mangone. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires.
- Nichols, Bill. 1997. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós, Barcelona.
- Paranaguá, Paulo Antonio. 1985. *O cinema na América Latina. Longe de deus e perto de Hollywood*. L&PM Editores. Porto Alegre.
- Peña, Fernando y Carlos Vallina. 2000. *El cine quema. Raymundo Gleyzer*. Ediciones de la Flor. Buenos Aires.
- Romaguera i Ramió, Joaquim y Homero Alsina Thevenet (eds). 1993. *Textos y Manifiestos del Cine*. Cátedra, Madrid.
- Sanjinés, Jorge. 1979. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Mimeo.
- Schuman, Peter. 1987. *Historia del cine latinoamericano*. Ed. Legasa, Buenos Aires.
- Sel. Susana. 2004. "El documental en las teorías de cine, el cine como modo de representación de las practicas políticas". Tesis Doctoral, Universidad de Buenos Aires. Capítulo 2.

Solanas, Fernando y Octavio Getino. 1973. *Cine, cultura y descolonización*. Siglo XXI. Buenos Aires.

Vertov, Dziga. 1974 (a). *Memorias de un cineasta bolchevique*, Labor, Barcelona.

----- 1974 (b). *Artículos, proyectos y diarios de trabajo*. Ediciones de La Flor. Buenos Aires.

Vinelli, Natalia y Carlos Rodríguez Esperón. (comps.). 2004. *Contrainformación. Medios alternativos para la acción política*. Ediciones Continente. Buenos Aires.

Capítulo II.

Sobre documental militante en los noventa.

Basso, Haydé. 2005. OCUPAR, RESISTIR, PRODUCIR Y FILMAR... La construcción del sujeto trabajador en el documental político argentino. 2002 -2004. Tesina de Grado. Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. UBA. 2005.

Bustos, Gabriela. 2004. Una cámara en la mano, una idea en la cabeza. El nuevo cine político argentino de 1988 a 2003. Tesina de Grado. Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. UBA.

Campo, Javier. 2005. “El cine militante ayer y hoy: definiciones y posturas políticas”. III Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigación Gino Germani. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires.

De la Puente, Maximiliano y Pablo Russo. 2004. El compañero que lleva la cámara. Cine militante contemporáneo. Tesina de Grado. Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. UBA.

Dodaro, Cristian. 2005. “Cine político: ¿cómo, cuándo, dónde y para quién?”. III Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigación Gino Germani. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires.

Felix Didier, Paula, Leandro Listorti y Ezequiel Luka. 2002. “El nuevo documental: el acto de ver con ojos propios. AA.VV. *Nuevo cine argentino: Temas, autores y estilos de una renovación*. Ediciones Tatanka, Buenos Aires. pp. 81-92.

Koberwein, Adrián. “Procesos de diferenciación grupal y representaciones acerca de “lo político” entre los realizadores documentales. El caso del *nuevo cine político* y el caso del *documental social*”. III Jornadas de Investigación en Antropología Social. FFYL. UBA. Buenos Aires. 3, 4 y 5 de agosto 2005.

Sel, Susana. 2004. "Documental en democracia". Revista Espacios. Nº 31, Secretaría de Publicaciones, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, octubre-diciembre 2004, ISBN 0326-7946.

----- . 2005(a). "El documental en las prácticas políticas. Repensando la producción local desde 1983. En: Susana Sel (comp.) Imágenes y medios en la investigación social. Una mirada latinoamericana. FFYL - UBA. Buenos Aires.

----- . 2005(b). "Cine documental, teoría y praxis". Revista Zygorat. Ciencias de la Comunicación, UBA, año 5, Nº 5, diciembre 2004 - enero 2005, ISSN 15148874.

Zarowsky, Mariano. 2003. Videocámaras entre piquete y cacerola. Las modalidades de intervención audiovisual en la crisis argentina 1999-2001. Tesina de Grado. Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. UBA.

Sobre protesta social, conflicto y movimientos sociales.

García Delgado, Daniel. 2003. "II. La ruptura de un contrato". En: *Estado nación y la crisis del modelo*. pp. 75-112.

Grimberg, Mabel. "Resistencia, demanda y protesta social. Tensiones y límites de procesos de acción colectiva en la Ciudad de Buenos Aires y el GBA (2000/2003)". II Jornadas de Investigación en Antropología Social. FFYL. UBA. Buenos Aires. 5 y 6 de agosto 2004.

Schuster, Federico y Sebastián Pereyra. 2001. "La protesta social en la Argentina Democrática: balance y perspectivas de una forma de acción política". En: N. Giarracca y K. Bidaseca, *La Protesta Social en Argentina. Transformaciones Económicas y Crisis Social en el Interior del País*, Alianza, Buenos Aires. pp. 41-63.

Scribano, Adrian y Federico Schuster. 2001. "Protesta social en la Argentina de 2001: entre la normalidad y la ruptura". En Observatorio Social de América Latina Nº5. CLACSO, Buenos Aires. septiembre 2001.

Seoane, José y Emilio Taddei. "La conflictividad social en América Latina. En Observatorio Social de América Latina Nº2. CLACSO, Buenos Aires, septiembre 2000.

-----."Protesta social, ajuste y democracia: la encrucijada latinoamericana". En Observatorio Social de América Latina Nº9. CLACSO, Buenos Aires, junio 2001.

----- . "Movimientos sociales, conflicto y cambios políticos en América Latina". En Observatorio Social de América Latina Nº9. CLACSO, Buenos Aires, enero 2003.

Capítulo III.

Albornoz, Luis y/o. 1999. "La política a los pies del mercado: la comunicación en la Argentina de la década del 90". En: Mastrini, G y Bolaño, C (eds). *Globalización y monopolios en la comunicación en América Latina. Hacia una economía política de la comunicación*. Biblos, Buenos Aires.

Creton, Laurent. 2005. *Économie de cinema. Perspectives strategiques*. Armand Colin.[3ra edición].

Bourdieu, Pierre. "El mercado de los bienes simbólicos". En: Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario. Anagrama. Barcelona. pp.

Getino, Octavio. 2005. *Cine Argentino. Entre lo posible y lo deseable*. Ed. Ciccus. Buenos Aires.

Jameson, Fredric. 1996. *Teorías de la posmodernidad*. Editorial Trotta, Madrid.

Rossi, Diego. 2000. "Políticas sobre medios audiovisuales. Restricciones a la democratización". V Jornadas Nacionales de Investigación en comunicación. PNIC – FCE UNER, noviembre 2000.

Rovito, Pablo y Julio Raffo. 2003. "El mercado y la política cinematográficos". En Mastrini, Guillermo y Contreras, Silvia (Coord.), *Industrias culturales: mercado y políticas públicas en Argentina*, Ed. CICCUS - Secretaría de Cultura de la Nación, Buenos Aires.

Samir Amin. 2003. Más allá del capitalismo senil. Por un siglo XXI no norteamericano. Paidós. Buenos Aires.

Sel, Susana. 2002. "Cine y audiovisual. El caso argentino". En: *Informe sobre Cultura y Sustentabilidad en Iberoamérica*. Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura. OEI. Barcelona

Textos y Manifiestos de grupos y colectivos.

Fabián Pierucci. "Fuera de la ley". En: Vinelli, Natalia y Carlos Rodríguez Esperón. (comps.) *Contrainformación. Medios alternativos para la acción política*. Ed. Continente, Buenos Aires. 2004. p.28-37.

Fernando Kirchmar. "Grupo de Cine Insurgente". En: Vinelli, Natalia y Carlos Rodríguez Esperón. (comps). *Contrainformación. Medios alternativos para la acción política*. Ed. Continente, Buenos Aires. 2004. p.185-199.

Grupo Alavío. "Compromiso y realización documental: punteo para el debate". En: Vinelli, Natalia y Carlos Rodríguez Esperón. (comps.) *Contrainformación. Medios alternativos para la acción política*. Ed. Continente, Buenos Aires. 2004. p.204-207.

Grupo Documental Primero de Mayo. "En qué mundo surgimos como grupo de cine documental". Revista electrónica Otro Campo N° 9. Dossier documental. 2003.
http://www.otrocampo.com/9/enquemundo_1erodemayo.html

Ojo Obrero. "Cine piquetero: cine militante". Revista electrónica Otro Campo N° 9. Dossier documental. 2003.
http://www.otrocampo.com/9/cinemilitante_ojobrero.html

Claudio Remedi. "Subjetividad e intervención en el nuevo cine argentino". Revista electrónica Otro Campo N° 9. Dossier documental. 2003.
http://www.otrocampo.com/9/intervencion_remedi.html

Grupo Alavío. "Compromiso y realización documental: punteo de temas para el debate". Revista electrónica Otro Campo N° 9. Dossier documental. 2003.
http://www.otrocampo.com/9/punteo_alavio.html

Claudio Remedi. "La cámara en el frente. Los últimos dos años del cine documental en la argentina". [Disponible en línea]
<http://boedofilms.com.ar/debates/camara.htm>

Pablo Boido. "Una introducción para el nuevo cine documental argentino". 2002. [Disponible en línea] <http://www.boedofilms.com.ar/debates/boido.htm>

Ariel Direse. "Una realidad que pide (a gritos) ser representada". 2002. [Disponible en línea: <http://boedofilms.com.ar/debates/direse.htm>]

Carlos Broun. "Argentina: Surge una nueva ola de cine militante." Marzo 2003. Disponible en línea: <http://www.rebellion.org/cultura/cine070303.htm>

Rodrigo Paz. "El Festival de cine y el cambio social". Noviembre 2003. [Catálogo del Festival DerHumALC - Disponible en línea]
<http://argentina.indymedia.org/news/2003/11/151501.php>

Claudio Remedi. "La problemática del cine documental". Noviembre 2003. [Catálogo del Festival DerHumALC - Disponible en línea]
<http://argentina.indymedia.org/news/2003/11/151491.php>

Carlos Broun. “Acerca del festival DERHUMALC y el surgimiento de un nuevo cine”.
Diciembre 2003. [Disponible en línea]

<http://www.argentina.indymedia.org/news/2003/12/155426.php>

Claudio Remedi, Boedo Films. “Filmar el presente discutir el futuro”. Disponible en
www.boedofilms.com.ar

Sitios Web de referencia.

<http://www.boedofilms.com.ar>

<http://www.cineinsurgente.org>

<http://www.ojoobrero.org>

<http://www.alavio.org>

<http://agoratv.org>

<http://argentina.indymedia.org>

<http://matanza.8k.com>

Evolución de la cantidad de salas de cine y de espectadores.

Total del país. Años 1990 y 1999-2004.

Año	1990	1999	2000	2001	2002	2003	2004
Salas de cine	385	893	992	1.051	998	926	1034
Espectadores	20.434.737	19.683.512	24.093.485	27.765.625	30.894.781	32.635.988	41.353.407
Ciudad de Bs. As.	S/D	5.434.058	7.744.653	9.328.701	10.062.104	11.032.258	12.730.713
Resto del País.	S/D	14.249.454	16.348.832	18.436.924	20.832.677	23.509.938	28.622.694
% Ciudad.	S/D	27,61%	32,14%	33,60%	32,57%	31,94%	30,79%
% País.	S/D	72,39%	67,86%	66,40%	67,43%	68,06%	69,21%

Empresas exhibidoras. Evolución de la participación en el mercado por recaudaciones.

Total del país. Años 1997 y 1999-2002.

Empresa exhibidora.	1997	1999	2000	2001	2002
Hoyts General Cinema.	*	17.7%	19.6%	22.6%	25%
Village Road Show International.	1%	13.1%	19.2%	18.1%	18%
Independientes (más de 200 empresas)	10%	22.1%	18,3%	16.5%	18%
Cinemark	6%	12.1%	11.5%	14.3%	15%
NAI / Paramount Showcase.	5%	7.1%	11.3%	11.7%	11%
SAC. S.A.	40%	13.1%	9.2%	7.6%	**
Coll Saragusti.	34%	10.6%	7.5%	5.7%	**
INCAA.	1%	0.2%	0.1%	0.2%	**
Otras.	3%	3.9%	3.5%	3.3%	**

* Hoyts General Cinema se instala en el país en el año 1998.

** Tomadas en conjunto suman un total del 14%.

Evolución de la cantidad de salas de cine y de espectadores.

Total del país. Años 1990 y 1999-2004.

Año	1990	1999	2000	2001	2002	2003	2004
Salas de cine	385	893	992	1.051	998	926	1034
Espectadores	20.434.737	19.683.512	24.093.485	27.765.625	30.894.781	32.635.988	41.353.407
Ciudad de Bs. As.	S/D	5.434.058	7.744.653	9.328.701	10.062.104	11.032.258	12.730.713
Resto del País.	S/D	14.249.454	16.348.832	18.436.924	20.832.677	23.509.938	28.622.694
% Ciudad.	S/D	27,61%	32,14%	33,60%	32,57%	31,94%	30,79%
% País.	S/D	72,39%	67,86%	66,40%	67,43%	68,06%	69,21%

Empresas exhibidoras. Evolución de la participación en el mercado por recaudaciones.

Total del país. Años 1997 y 1999-2002.

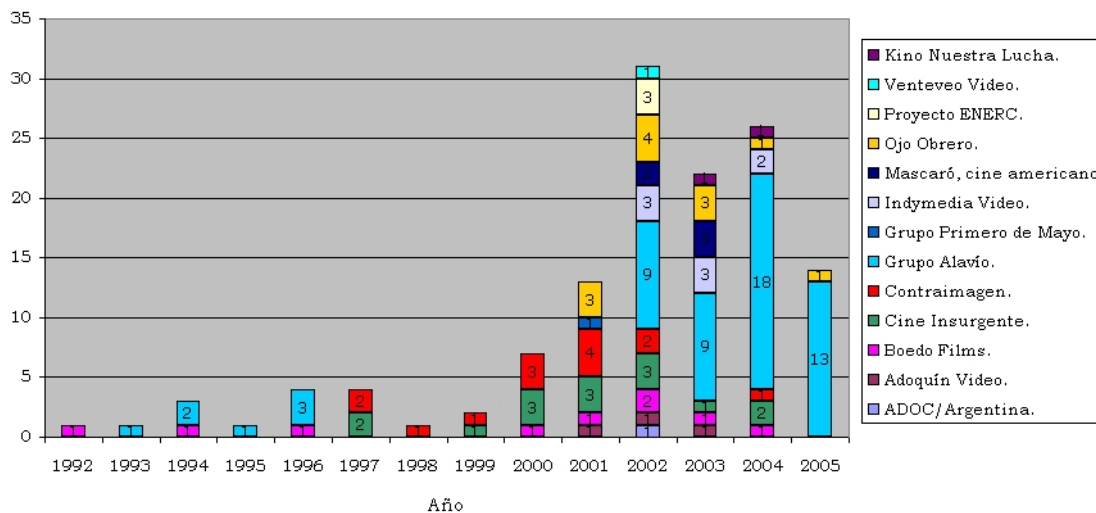
Empresa exhibidora.	1997	1999	2000	2001	2002
Hoyts General Cinema.	*	17.7%	19.6%	22.6%	25%
Village Road Show International.	1%	13.1%	19.2%	18.1%	18%
Independientes (más de 200 empresas)	10%	22.1%	18,3%	16.5%	18%
Cinemark	6%	12.1%	11.5%	14.3%	15%
NAI / Paramount Showcase.	5%	7.1%	11.3%	11.7%	11%
SAC. S.A.	40%	13.1%	9.2%	7.6%	**
Coll Saragusti.	34%	10.6%	7.5%	5.7%	**
INCAA.	1%	0.2%	0.1%	0.2%	**
Otras.	3%	3.9%	3.5%	3.3%	**

* Hoyts General Cinema se instala en el país en el año 1998.

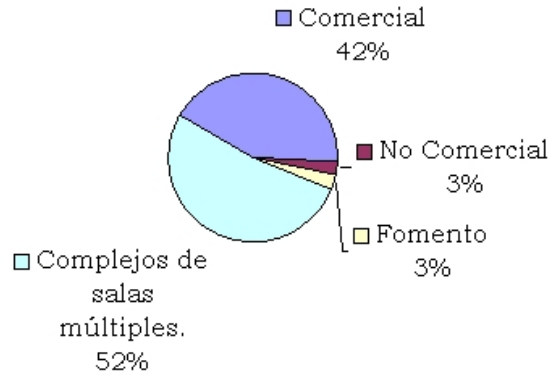
** Tomadas en conjunto suman un total del 14%.

Evolución de la producción de audiovisuales de intervención.

Contribución detallada por grupos y colectivos. 1992-2005.



Salas habilitadas en la Ciudad de Buenos Aires.
Distribución porcentual por tipo. Año 2005.



Evolución de participación en festivales.
Contribución detallada por grupos y colectivos. 1992 - 2005.

