

HACERLO **CON** Y NO **SOBRE** EL OTRO. LA PROBLEMÁTICA DE LA CONSTRUCCIÓN DEL OTRO Y EL CINE MILITANTE

Javier Campo

Universidad de Buenos Aires (Argentina)
javocampo@yahoo.com.ar

Resumen

En el cine documental, en todas sus vertientes, existe una honda preocupación por las relaciones problemáticas entabladas con el "otro". Cuando existe un contacto con ese sujeto de los films hay distintas maneras de tratar con él. Pero también surgen continuamente miradas sesgadas de la cultura ajena, utilidades *non sanctas* de las palabras de los otros para los propósitos propios. Al mismo tiempo existen unas reflexiones encaradas desde distintos ángulos –sobre todo desde la antropología- para tratar de reducir al mínimo las relaciones de poder, dadas en el encuentro nosotros-otros, y realizar así unos documentales que representen lo más fielmente posible al *otro*.

Haremos un recorrido que partirá de las teorías antropológicas básicas de la construcción del otro. Para introducirnos luego en el análisis de los dichos de algunos realizadores de grupos de cine militante actuales sobre su mismo trabajo, atravesando también sus más recientes producciones. Las posturas, tanto de investigadores como de los realizadores, irán polemizando sobre el sentido de la "militancia" audiovisual, no sin presentar diferentes interpretaciones del concepto cada uno de ellos. De una u otra manera los realizadores y teóricos del audiovisual, que revisaremos aquí, podrían decir con Paulo Freire: "No hay que considerar perdido el tiempo del diálogo, que problematizando, criticando, inserta al hombre en su realidad como verdadero sujeto de transformación" (Freire, 1973: 56).

En el cine documental, en todas sus vertientes, existen algunos aspectos que nos indican una preocupación por las relaciones problemáticas entabladas con el "otro". Cuando hay un contacto estrecho con ese sujeto de los films existen también distintas maneras de tratar con él. Los realizadores lo saben y por eso reflexionan sobre ello, sobre todo cuando consideran al otro como un "compañero" que sabe tanto como uno de la sociedad y sus conflictos. Pero también surgen continuamente miradas sesgadas de la cultura ajena, utilidades *non sanctas* de las palabras de los otros para los propósitos propios, representaciones en que no tiene injerencia el representado, en fin: se dan distintas formas de avasallar al *otro*. Al mismo tiempo existen unas reflexiones encaradas desde distintas disciplinas –sobre todo desde la antropología- para tratar de reducir al mínimo las relaciones de poder, dadas en el encuentro nosotros-otros, y para realizar unos documentales que representen lo más fielmente posible al *otro* (y, de ser posible, funcione como complemento de sus acciones).

Aquel que avasalla, que coloniza, se quiere imponer sobre los otros a la manera de un "invasor cultural". En la relación nosotros-otros "el primero actúa, los segundos tienen la ilusión de que actúan, en la actuación del primero; este dice la palabra; los segundos, prohibidos de decir la suya, escuchan la palabra del primero. [...] El invasor prescribe, los invadidos son pasivos frente a su prescripción" (Freire, 1973: 44). Evidentemente no es ésta la manera de llegar a un entendimiento productivo de respeto mutuo cuando se entabla una relación entre grupo realizador y sujetos / protagonistas de un documental. No se trata de "extender", sino de "comunicar" (Freire, 1973). Esto lo tienen bien en claro los realizadores de cine documental político-social y teorizan sobre ello. También hacen lo propio los grupos de cine militante (1). Pero no todos trabajan de la misma manera la documentación del otro, ni todos lo hacen *junto* al otro. Ninguno dirá jamás que le importa un bledo imponerse al otro; es una cuestión de sentido común ocultarlo o negarse a verlo si dicen estar trabajando contra la opresión. Lo interesante en este caso será analizar si se respeta lo dicho en el mismo trabajo de conversación-acuerdo-producción-filmación-participación-edición-proyección, y qué tan relacionado está el producto (película) con los intereses del *otro*.

Haremos un recorrido que partirá de las teorías antropológicas básicas de la construcción del otro, para continuar con los análisis de los investigadores y algunos cineastas sobre las relaciones necesarias a entablar con el otro. Luego presentaremos a un grupo de trabajo documental (el Movimiento de Documentalistas) que reflexiona extensamente sobre el trabajo del realizador al mismo tiempo que pone en práctica con el *otro* lo que considera teóricamente. Para introducirnos finalmente en el análisis de los dichos de algunos realizadores de grupos de cine militante contemporáneos sobre su mismo trabajo, atravesando también algunas de sus producciones que pueden encuadrarse en las distintas teorías de la construcción del otro. Las posturas, tanto de investigadores como de los realizadores, irán polemizando sobre el sentido de la "militancia" audiovisual y la dicotomía información / contrainformación, no sin presentar diferentes interpretaciones del concepto cada uno de ellos. De una u otra manera los realizadores y teóricos del audiovisual, que revisaremos aquí, podrían decir con Paulo Freire: "No hay que considerar perdido el tiempo del diálogo, que problematizando, criticando, inserta al hombre en su realidad como verdadero sujeto de transformación"

(Freire, 1973: 56).

Las construcciones del otro

La antropología tiene diversas corrientes teóricas que aportan visiones para la construcción del otro. La más antigua, en la que estaban convencidos los colonialistas y sus científicos, era la construcción por la diferencia. El representante más conspicuo de esta corriente fue Lewis Morgan, quien consideraba a los seres humanos como ubicados en una línea evolucionista de la cultura. Remontaba así desde su presente (*con*) hacia las costumbres del otro (*sin*) para establecer grados en la evolución humana. Desde su condición el antropólogo (completo, organizado y diferenciado) estudia a los otros mediante una operación de resta de las características de su cultura para dar cuenta del grado atrasado en el cual se debe clasificar a esos otros. “Remontándonos a través de las diversas líneas del progreso humano, hacia las edades primitivas de la existencia del hombre y descartando uno tras otro y en el orden en que han hecho su aparición, sus descubrimientos, invenciones e instituciones principales, puede apreciarse el adelanto realizado en cada período” (Morgan, 1977: 84).

No solamente tuvieron lugar estas ideas en la época de expansión imperialista europea, a fines del siglo XIX, algunos se encargan de mantenerlas vivas hasta el día de hoy. Mario Vargas Llosa, el escritor que persigue el premio Nóbel (o una medalla de honor del Departamento de Estado) a fuerza de sus alianzas de extrema derecha, dice: “Hay culturas retrógradas y culturas progresistas. Hay culturas que reprimen el desarrollo del individuo. A éstas no las llamo ni siquiera primitivas, las llamo bárbaras” (Vargas Llosa, 1993). En este caso el otro es el bárbaro según Vargas Llosa. Bajo su mismo razonamiento, si es utilizado por un islámico –la principal cultura de ataque de nuestro autor en el proceso de demonización comandado por la CNN-, sería posible decir que las costumbres occidentales son bárbaras sin mediar una explicación fundamentada. Obviamente estas posturas no tienen otro fin que el fomentado (desde las universidades estadounidenses fabricantes de “intelectuales”) “choque de civilizaciones”. Lo bueno y legítimo es nuestra cultura civilizada y “sucede que hay culturas incompatibles. Y esa incompatibilidad está representada para mí por los polos que son los de la civilización y la barbarie, los de la modernidad y el arcaísmo” (V. Llosa, 1993). En resumidas cuentas, el otro es civilizado o merece el exterminio.

Una superación de esta postura fue la llamada construcción del otro por la diversidad. Bronislaw Malinowsky creó un método para vencer el etnocentrismo adjudicado al evolucionismo. La “observación participante” plantea la necesidad de estar conviviendo con ese otro para poder, “objetivamente”, conocer su cultura. “Y fue gracias a esto, a saber gozar de su compañía y a participar en alguno de sus juegos y diversiones, como empecé a sentirme de verdad en contacto con los indígenas; y ésta es ciertamente la condición previa para poder llevar a cabo cualquier trabajo de campo” (Malinowsky, 1975: 26).

Clifford Geertz criticó la metodología de observación participante por ser una falsa conversión del antropólogo, aunque acordara en líneas generales con el enfoque de construcción del otro por la diversidad. “No tratamos de convertirnos en nativos o de imitar a los nativos. Sólo los románticos o los espías encontrarían sentido en hacerlo. Lo que procuramos es (en el sentido amplio del término en el cual éste designa mucho más que la charla) conversar con ellos, una cuestión bastante más difícil de lo que generalmente se reconoce” (Geertz, 1987: 27). Es difícil porque ese otro no tiene por qué contarnos ninguna cuestión problemática de su cultura, nosotros –seamos investigadores o cineastas- venimos de afuera y ninguna retribución se derivará de la revelación de sus secretos para el “nativo”. Cuestión bastante espinosa, sobre todo cuando sabemos que hay relaciones de poder en juego en todo intercambio cultural.

De acuerdo con esta visión, el otro es un ser *con* pero *de otra forma*, el *otro* tiene atribuciones del *nosotros*. Las necesidades y funciones son universales pero distintas. El otro no es portador de una cultura atrasada sino distinta a la nuestra. Convivimos en la diversidad. Este punto de vista, si no es complementado por otras teorías, no tiene en cuenta que la diversidad en la “igualdad” puede ser aparente y que subsistan dependencias dominado / dominante.

Debemos completar esta forma de construcción del otro con el tercer enfoque: La construcción del otro por la desigualdad. La desigualdad expresa (y es producto de) una relación de dominación. Los atributos del otro son coproducidos en las relaciones con nosotros, el encuentro incide en la identidad. El *sin* del otro es en este caso un despojo producto del poder ejercido en la dominación, es decir: bajo ningún concepto podemos entender este *sin* sino como provocado y jamás como natural. El problema es que cuando hay relaciones (que en un extremo pueden ser coloniales) no se trata de un “encuentro” sino de una relación de opresión de unos sobre otros. Las estructuras comunes a todas las relaciones sociales es que están cruzadas por el poder, no sólo existe algo distinto en el otro sino determinada dependencia que, según el poder que su cultura detente en la sociedad, lo favorece o lo perjudica. Debemos tener en cuenta el poder puesto en juego en esas relaciones.

Relaciones de poder

En todas las culturas, sean estas las llamadas “arcaicas” como así las “modernas”, hubo una diferenciación entre un nosotros /

otros. Hombres, seres humanos legítimos, somos siempre nosotros y “los ‘otros’ siempre quedan relegados a alguna esfera (más o menos respetable, según los casos) de ‘subhumanidad’” (Grüner, 2004: 21). También es común la dominación / explotación de unos por otros dentro del mismo “nosotros”. Nosotros sí, pero no todos iguales: es una cuestión de rango. Así el poder refuerza estas relaciones y materializa ciertas formas de opresión para mantener el orden de la sociedad, las clases establecidas y la cultura garante del mantenimiento tanto de la tradición como de la desigualdad. Aunque también no debemos dejar de tener en cuenta a la amenaza exterior: “El poder y los símbolos que les son destinados, dan también a la sociedad los medios para afirmar su cohesión interna y para expresar su ‘personalidad’, los medios para situarse y protegerse frente a aquello que le es extranjero” (Balandier, 2004: 107). La “cohesión interna”, que Georges Balandier destaca, mantiene la hegemonía de los “poderosos” (con un poco de coerción y otro poco de consenso según la receta de Antonio Gramsci), al mismo tiempo que expulsa del “nosotros” a los “otros”. Doble movimiento, por un lado se cohesiona bajo la dominación y, por otro, se diferencia lo propio de lo ajeno o lo “humano” de lo “subhumano” (2). El poder, por supuesto, sobrevuela supervisando todas estas operaciones. No se trata simplemente de la expulsión del otro sino, bajo el mismo mecanismo, de otorgar el poder de decidir sobre muchas cuestiones que atañan al bienestar personal o al devenir del grupo a unos “elegidos” para que ellos lo hagan por nosotros. Ellos también están en el “nosotros” pero en un lugar privilegiado.

El poder también está en juego en el encuentro entre el grupo realizador de cine y los “otros” a quienes se va a buscar para rescatarlos del ostracismo, poner al tanto de las nuevas formas de materializar un reclamo político, conversar sobre las costumbres de ambos o apoyarlos para que tomen “el control de la propia imagen” (Colombes, 2006b). Distintas maneras de trabajar *con* el otro o *sobre* el otro que están libremente relacionadas con las teorías antropológicas de la construcción del otro.

La contrainformación y el cine militante

Entendemos a la contrainformación como la forma de criticar y reformular los mensajes de los medios al servicio de los poderes dominantes, dando la versión de los sucesos que los grupos sociales marginados de la producción de mensajes de los medios masivos consideran más apegada a la realidad y sus intereses. Natalia Vinelli y Carlos Rodríguez Esperón entienden que la contrainformación no es sólo eso, “no se limita a dar vuelta la información oficial [...] porque las prácticas [...] contrainformacionales u opositivas que se enmarcan en un proyecto de cambio social definen su agenda de acuerdo a los objetivos políticos del grupo que integran” (Vinelli y Rodríguez Esperón, 2004: 15). Podemos comprender los motivos que llevan a estos autores a englobar distintas experiencias bajo la misma clasificación, pero preferimos ser menos osados y acotarnos a la definición que el concepto nos indica, como Cassigoli define:

“La contrainformación usa el sistema y lo da vuelta, lo mira desde la perspectiva de los trabajadores, de los pueblos dominados. Analiza los noticiarios televisivos dándolos vuelta, variando el punto de vista, la óptica de análisis y las contradicciones. La contrainformación tiende a criticar y dar vuelta la información oficial y, con la óptica de la clase trabajadora, ponerla a su servicio, sin necesidad de crear otros medios paralelos o alternativos” (Cassigoli, 1986).

La contrainformación también incluye o compete al “otro”, se realiza con él, o no, en la revisión y la crítica. Pero también es posible trabajar la producción de las “informaciones” que los grupos populares consideran pertinentes para no estar refiriéndose siempre a los mensajes preconstruidos por los que tienen más poder. Es todo un desafío intentar la liberación de los marcos (naturalizados) que la producción mediática impone. El grupo Alavío problematiza el uso de la contrainformación: “¿Por qué no está dentro de nuestra agenda? Nosotros que reivindicamos nuestra agenda, ¿por qué no metemos en nuestra agenda propia cosas que no necesariamente están en el marco de lo comercial, lo mercantil, la necesidad de reproducción del sistema?” (Pierucci, 2005). Se critica la misma formación cultural que el realizador y los sujetos en lucha poseen, ¿por qué seguir leyendo la realidad a través de los diarios cuando podemos *autorrepresentarnos*? Fabián Pierucci se refiere a un corto que realizaron junto a habitantes de un barrio del Gran Buenos Aires sobre un compañero militante social llamado *Martín*, muerto en un suceso intrascendente para la agenda mediática: “Un compañero que mató al otro en una pelea de cuchillo. No es noticia. El campo popular, es decir, la comunicación alternativa del campo popular, muchas veces no tiene las herramientas para poder tomarlo a esto como un acontecimiento. Entonces se mete debajo de la alfombra y se barre de la vista. Entonces, por qué no trabajar qué pasa con la violencia entre los propios trabajadores como movimiento” (Pierucci, 2005).

Se plantea la necesidad de ir más allá en la búsqueda de temas y la producción de mensajes para los films. Algunos grupos de cine militante surgidos en los 90’ se diferencian de los de las décadas del 60’ y 70’ (3), por su trabajo *con* el “otro” para realizar materiales que den cuenta de la pertinencia local o identitaria de los sujetos con sus problemas. La contrainformación puede servir a la liberación, pero se vuelve una pesada carga cuando es la *única* manera de producir mensajes, los sujetos populares acotan sus márgenes de representación y se dedican exclusivamente a la crítica de los mensajes producidos por otros para su

dominación. La autonomía del *otro* se ve reducida gracias a la herramienta contrainformacional –ciertamente necesaria pero no única- que exige ver lo que dice el enemigo para elaborar la propia versión. De esta manera siempre se responderá a los centros de poder pero respetando una agenda de sucesos establecidos como “noticiales” por el poder mismo. A veces el vértigo de hacer un cine urgente, para incidir en coyunturas determinadas, deja de lado la autorrepresentación temática ajena a los discursos dominantes. Tendremos en cuenta a la contrainformación, como límite a superar por las realizaciones *preocupadas por el devenir de ese otro*, en el análisis de la construcción del otro por los filmes de los grupos de cine militante.

El cine militante y la construcción del otro

El cine militante actual, a diferencia del de los 60' y 70', ya no se encuentra subordinado *solamente* a los objetivos de las organizaciones políticas populares, como establecerían Getino y Solanas (1973) en su definición canónica, sino que lo está a los intereses de los sujetos en lucha, o no, y estén estos organizados (manteniendo una ideología orgánica a una agrupación), o no. Para muchos grupos los sujetos a representar no tienen por qué tener una militancia política definida en función de la adscripción a un grupo político, los sujetos de los filmes son personas con los mismos problemas que los realizadores, seamos o no defensores de una causa político social. El otro es respetado, en muchos casos, como aquel que de la rutina cotidiana deduce que tiene problemáticas particulares que no son, ni más ni menos, que las generales. Aquí estriba una de las particularidades del cine documental militante de la actualidad: Su ampliación temática que da cuenta de una diseminación del control que los poderosos introducen en los saberes, las costumbres y las tradiciones populares. Pero, al mismo tiempo, se mantienen obstinadamente los ámbitos de resistencia vedados a la intromisión de las leyes de cualquier sistema de dominación, donde se siguen reproduciendo y regenerando, bajo nuevas formas, las formaciones culturales contrahegemónicas o que, simplemente, no saben de jerarquías ni poder alguno. Resulta interesante introducirnos en el análisis de las distintas formas en que los grupos de cine militante trabajan la problemática construcción del otro y de la relación establecida dan tratamiento audiovisual a sus protagonistas. Tendremos en cuenta el concepto de contrainformación, ya repasado, para subrayar el tipo de atención puesta a la información ausente de las agendas mediáticas. Introduciremos el análisis de producciones de tres grupos que resultan encuadrables, en líneas generales, con las tres teorías de la construcción del otro.

Ojo Obrero y la **diferencia**

El grupo de cine y foto Ojo Obrero se forma a mediados de 2001, poco antes del Encuentro Nacional de Agrupaciones Piqueteras. Los integrantes del grupo Ojo Obrero suelen decir: “nos reivindicamos piqueteros”. Esta toma de posición borraría de un plumazo las diferencias reales entre unos realizadores audiovisuales y unos desocupados en lucha, si diéramos por cierta esta afirmación no habría “otros” en los cortos del grupo sino que habría que hablar de una autorrepresentación, de un “nosotros”, los sujetos en lucha, “nos damos nuestras propias imágenes”. Aunque en el discurso se quiera negar la diferencia, ésta existe entre los sujetos protagonistas de las protestas que dieron que hablar a un país adormecido y aquellos (universitarios, intelectuales o militantes políticos) que las documentan y no comparten el mismo habitus, aunque los apoyen. Por otro parte, aunque los integrantes manifiesten que realizan trabajos audiovisuales en los barrios y villas (4) no hay registro de los mismos en los videos del grupo. Ojo Obrero filma y firma cortos en los que se documentan casi exclusivamente las manifestaciones y los actos políticos en los que participa el Partido y el Polo Obrero.

El corto *CGT San Lorenzo en lucha* reproduce las movilizaciones y fragmentos de discursos que se realizaron en la ciudad de San Lorenzo con motivo de una acción que involucró conjuntamente a obreros y empleados ocupados con desocupados. El caso no tuvo una trascendencia superior a las pocas líneas o segundos en los diarios y noticieros televisivos de Buenos Aires, pero constituyó una protesta que traspasó los marcos de lo que los empresarios podían esperar: la solidaridad de los ocupados con los desocupados. En el corto hablan sólo los oradores de los actos de las manifestaciones: delegados, cuadros sindicales y políticos. Llamativamente los pocos testimonios de obreros ocupados y desocupados son tomados de un programa de cable del canal CVN y no de la multitud que los realizadores tienen delante en las mismas manifestaciones. No conocemos las reivindicaciones si no es a través de los oradores de los actos.

El video tiene un contenido interesante debido a que no sigue la misma agenda de los medios para determinar como “noticiable” este reclamo, sino que es analizado desde la pertinencia y particularidad política que se abre en un país en que hay tantos trabajadores desocupados como ocupados. *CGT San Lorenzo en lucha* no contrainforma pero tampoco trata a todos los “otros” con un nivel equivalente de importancia. Se puede mencionar también que hay una voz en off, que no es identificada, e interpreta la iniciativa de la CGT de San Lorenzo como positiva. Reconocemos la voz y es de Jorge Altamira (máximo referente del Partido Obrero). En ningún momento se deja en claro que esa iniciativa es la misma que propulsa el PO con la reducción de la jornada laboral a seis horas y que Ojo Obrero, como miembro de la rama cultural del PO, celebra la misma idea que defiende. Todo esto

no quita mérito a la originalidad de la protesta ante este nuevo panorama laboral en la Argentina contemporánea, pero la falta de una aclaración de estas motivaciones políticas hace quedar a los obreros como meros integrantes de una comparsa que participan de algo que no saben a que agrupación política beneficia; aparte, claro está, de redundar en una mejora para ellos mismos, los ocupados y desocupados, en el caso de lograr esa ansiada reducción de la jornada laboral.

Sasetru obrera (un documental sobre la ocupación de una fábrica equipada, pero abandonada, de Avellaneda) es un caso diferente debido a que fue un suceso que fue cubierto por los medios masivos (de los cuales los realizadores tomarán fragmentos en función de contraponerlos con su versión). En el inicio del video se muestran imágenes de piqueteros mientras Néstor Pitrola y otros dirigentes del PO anuncian la inminente ocupación de la planta cerrada. “Adelante compañeros”, se dice desde el megáfono empujando así a los militantes hacia la fábrica. Luego de varios días de ocupación, en los cuales se realizarán frecuentes reuniones y encuentros del grupo de ocupación, llegará la noticia del envío de fuerzas policiales para el desalojo de la planta. La resistencia se irá organizando y las explicaciones de la vanguardia se sucederán acompañadas de los cánticos de los militantes de base. Finalmente la fábrica es desalojada sin que la policía hiciera demasiado uso de la violencia y pasan cuatro meses hasta que “sale” la orden legal de la expropiación de la fábrica y los obreros pueden volver para poner en funcionamiento la producción. En esos cuatro meses hubo idas y vueltas, con una seguidilla de reclamos legales y políticos. El PO puso muchas fichas para lograr que salga la ley. Pero todo esto se resume en una voz en off que anuncia que la expropiación salió y la victoria se logró. El documental termina en un acto de festejo por la victoria en el cual hablan los dirigentes y una militante al borde de las lágrimas (con música orquestal que connota triunfo). Para los realizadores el agujero negro que existe entre la ocupación y la ley de expropiación, está saldado por la victoria final.

Con respecto al uso y distinción de jerarquías entre militantes en Ojo Obrero, Dodaro y Salerno dicen: “Los videos consisten en combinaciones de primeros planos de los oradores en un leve contrapicado y paneos o planos generales de los asistentes a cada evento. Estos sólo aparecen como ‘número’, como grupo que aclama y plebiscita a los oradores, su voz sólo es capturada cuando las consignas que cantan legitiman lo dicho por los oradores. Esto construye espacialmente un sistema de jerarquías entre los oradores y el resto” (Dodaro y Salerno, 2003). Hernán, miembro del grupo, justifica la selección de los entrevistados: “Siempre tiene que haber uno que hable en nombre de los demás, lo cual no implica que nuestras películas no estén llenas de reportajes a compañeros que no son dirigentes”. No podemos decir bajo ningún punto de vista que estén “llenas de reportajes a compañeros”, a sus cortos en general me remito si afirmo que sólo aparecen palabras sueltas de algunos manifestantes (del PO), pero esas palabras no constituyen “reportajes”. En función de la lucha contra el Estado, las formas de representación de las protestas pueden transformar los contenidos de los movimientos porque “no es lo mismo la manera que se representa un sujeto en lucha y a través de la voz de sus máximos representantes, que a través de la voz de aquellos que vienen marchando hacia el corte” (Dodaro y Salerno, 2003).

Aunque Ojo Obrero no apele siempre a la contrainformación al momento de la realización de documentales, tampoco fomenta la autorrepresentación de los sujetos en lucha desde el momento en que margina los testimonios de los implicados en los reclamos políticos. La palabra es delegada a los cuadros políticos que hablan por los manifestantes, el verticalismo de un partido político tradicional se hace patente en las producciones audiovisuales de sus partidarios. La utilización de la construcción del otro por la diferencia puede ser justificadamente aplicada a Ojo Obrero en el caso de estos dos cortos (5). Los realizadores sólo dan la palabra a los oradores de los actos respetando unas relaciones jerárquicas tomadas como naturales y en ningún caso criticadas. Los sujetos en lucha que no son pertenecientes a una posición legítima de poder no merecen segundos de los documentales para que expliquen por sí mismos sus reclamos e ideas políticas, sólo se alude a ellos a través de los cuadros sindicales o políticos. El otro (militante o partidario de la base) es diferente porque no ha llegado a un estrato de poder que amerite el detenimiento de la cámara en su persona. De esta forma llegamos al otro, siguiendo a Morgan, a través de un proceso de desagregación de características del “militante legitimado” o cuadro establecido del partido. El otro (mero número en una manifestación) es *sin* mientras el orador es *con*. Ojo Obrero respeta una construcción del otro que no problematiza sus vivencias e ideas, es representable sólo en carácter de espectador de un acto o movilización política. El otro, *diferente*, no es igual a nosotros, por más que nos auto denominemos “piqueteros” no estaremos haciendo nada para neutralizar las relaciones de poder puestas en juego cuando se prende una cámara.

Wayruru Comunicación Popular y la *diversidad*

El grupo Wayruru de Jujuy comenzó sus actividades hacia 1992, pero las que son consideradas por ellos sus primeras producciones son de 1994. No se trata de un grupo que se dedique exclusivamente al cine y al video, sino que también realizan una revista y publicaron algunos cuadernillos sobre el Cordobazo, el MST brasileño y las luchas por los Derechos Humanos. Su primer trabajo audiovisual son los *Apuntes de Lucha I y II* sobre el “jujeñazo” protagonizado por el Frente de Gremios Estatales

(FGE) de Jujuy contra el gobernador Ficooseco entre los meses de abril y mayo de 1994. Esta movilización, en la cual el “Perro” Santillán tuvo una amplia participación y repercusión mediática, culminó con la renuncia del gobernador. En julio de ese mismo año documentan la “Marcha Federal” que congregó a una gran cantidad de gremios e independientes del norte argentino, y de otras partes del país, para terminar en Buenos Aires el recorrido iniciado en La Quiaca contra el ajuste y las políticas neoliberales adoptadas por Cavallo y Menem. El trabajo se llamó *Norte en Marcha*. Ariel Ogando, miembro fundador de Wayruro, define la postura con respecto a la militancia audiovisual:

“Nosotros creemos que la comunicación es una herramienta fundamental en los tiempos que vivimos, pero no constituye un fin en sí mismo..., queremos vivir en otra sociedad, queremos vivir mejor, queremos apuntalar, empujar, sostener, en la medida de nuestras posibilidades, aquellas experiencias de construcción histórica existentes dentro de nuestra sociedad; la comunicación es un instrumento que nos ayuda a conseguir esos fines” (Ogando, 2004: 134).

Los principios intervencionistas son claramente formulados por el grupo, así como también su interés en respetar las experiencias de lucha del pueblo “existentes”, guardando un cuidado por lo que desde el campo popular es construido, evitando toda descripción o “extensión” paternalista.

En el año 2000, y luego de haber realizado cerca de diez videos, finalizan (con el aporte de la Universidad de Andalucía) *Un día en la vida de la familia Vilte* en el cual acompañan a una familia campesina del pueblo andino de La Redonda “contando cómo viven nuestros hermanos de aquellas tierras” (Ogando, 2004: 137). Precizando un poco el lenguaje se puede decir que ellos son también los que “se cuentan”, ya que no hay voces en off y sólo se presenta un videograf al final explicando la difícil situación socioeconómica que afrontan los pobladores de la Puna jujeña, que funciona a modo de justificación de la elección de una familia que, a duras penas, sobrevive en la tierra que trabajaron sus ancestros. De todas formas el video tiene pocos testimonios y demasiadas imágenes de los campesinos, los animales y las montañas que rodean al poblado, acompañadas de música autóctona.

Al relato de las tareas cotidianas se suman las reflexiones sobre la alimentación mezcla de “modernización y lo que va quedando” como dice Ramón Vilte, el recorrido por las tierras de pastoreo y la mención de un problema que tiene un origen ya lejano, el bajo precio y la poca demanda de carne y lana que hay en el mercado. Por ello la familia Vilte ha decidido dejar de vender a muy bajos precios esa materia prima para utilizarla exclusivamente para consumo propio, porque “estamos rezagados” dirá Ramón. Este problema, que podría haber tenido un tratamiento más extenso como un ejemplo de la pauperización a la que son inducidos los campesinos de una zona otrora tenida muy en cuenta por los industriales y comerciantes, es repasado como un aspecto más en la vida de estos campesinos que no reducen todas sus vivencias a una resistencia en la pobreza. Los índices de la realidad económica no pueden ocultar la riqueza sociocultural que esos pobladores poseen, con su religiosidad popular, su cultura y costumbres afincadas en esa zona desertificada a fuerza del establecimiento de flacas posibilidades de subsistencia (que nos son sólo debidas al clima sino a las “razones” del capitalismo aunque no se establezca una vinculación pedida a gritos). El otro no es reducido a un dato de la realidad sino un ser humano que, según *Un día...*, merece contar su vida sin privilegiar los problemas del plano estrictamente político por sobre la cultura de los mismos sujetos, que dan cuenta de sus problemas aunque no sean sujetos politizados. Las capitales, y sus medios masivos de comunicación, están ajenos a los problemas de los campesinos pobres. Queda pendiente la indagación sobre el grado de participación de los protagonistas en el control de sus imágenes, pero lo que podemos decir es que Wayruro tiene en cuenta en *Un día...* al otro para no avasallarlo y hacerle decir consignas políticas ajenas, los problemas se dimensionan de acuerdo al nivel de importancia que ese otro le asigna y no de acuerdo a los intereses políticos del realizador.

La pobreza no puede ser entendida apelando sólo a las difíciles condiciones climáticas sino que hay que introducir al poder en la cuestión para dar una respuesta más acabada de los fenómenos que no son naturales sino sociales. Señalemos que la profusión de imágenes de los paisajes locales da la idea de estar, por momentos, ante un producto realizado para turistas que no conocen la zona. Estas imágenes, evidentemente, no están dirigidas a los protagonistas del video y nada aporta su proyección al interior del grupo. La sucesión de postales filmadas de la Puna jujeña parece estar quitando el tiempo necesario a la expresión de los campesinos sobre sus problemas surgidos de la relación con *nosotros*. La desigualdad de recursos a los que se los conmina a sobrevivir no es una cuestión exenta de conflictos. El respeto por la diversidad no alcanza para “respetar” al otro. Lo que ocurre es que, a veces, ese cuidado para no avasallar al otro deja afuera un desarrollo que vincule el respeto a la diversidad de las culturas con las relaciones de poder desiguales que se establecen entre las mismas.

El documental *Maestras de la Puna* también fue realizado con el apoyo de la Universidad Internacional de Andalucía, y consta de testimonios de maestras que trabajan en escuelas rurales de la Puna jujeña. En este video más reciente (finalizado en 2005) que *Un día...* hay una mayor cantidad de videograf informando sobre datos y cuestiones socioeconómicas de la Puna. Los maestros comentan las actividades cotidianas a realizar, los problemas de los niños que van a la escuela (en la cual alimentarse es tan o

más importante que aprender), los pedidos de mejoras en las condiciones del dictado de clases en las escuelas donde, en la mayoría, hay una sola maestra / madre para los siete grados. Todos los factores adversos que son relatados por los docentes confluyen para construir una imagen de la militancia educativa de los maestros en una región donde están abandonados a su suerte por las autoridades provinciales. El testimonio de los maestros, pese a enumerar problemas, no resulta pesimista sino revelador de una problemática particular a las escuelas rurales y de frontera: “Ahora estamos de paro, pero yo igual vengo, ¿sino quién le da de comer a los chiquitos?”, dice una maestra. A las autoridades educativas no les importa si los niños y los maestros tienen necesidades sumamente insatisfechas. A los maestros sí les preocupa y no hacen otra cosa que ocuparse. A diferencia de *Un día...* aquí hay más testimonios que panorámicas del paisaje, el material filmado puede ser utilizado por los maestros de todo el país para conocer la realidad de una zona de la que poco se habla y en la que mucho se sufre. El otro no es violentado y, nuevamente, sus testimonios no se exponen en función de la ilustración de unas ideas partidarias definidas. Se representan problemáticas relatadas por sus propios protagonistas y haciendo uso de la buena voluntad por parte del realizador no hay golpes bajos (de esos que les gustan tanto a los pequeño burgueses bien-pensantes), aunque si haya momentos emotivos.

“Wayruro es ‘Comunicación Popular’ básicamente porque nos sentimos parte de ese magma difuso llamado pueblo, porque nos consideramos parte del campo popular. No vemos contradicción entre ésta y otras corrientes de comunicación llamadas de contrainformación” (Ogando, 2004: 138). Si tenemos en cuenta que contrainformar es hacer todo aquello que no hacen los medios masivos comerciales, además de criticar lo que hacen, podríamos cuadrar con la definición que Ogando da de la contrainformación como comunicación popular. Pero si tenemos en cuenta a la contrainformación en su definición estricta y acotada a la producción de mensajes que den la propia versión de las noticias oficiales solamente, Wayruro no sólo hace contrainformación. Como pudimos ver en *Un día...* y en *Maestras...* no se trata de tomar lo informado por los medios comerciales de comunicación, ya que estos siquiera mencionan casos como el de la familia Vilte o de los maestros que deben cumplir con su labor atravesando numerosos obstáculos extraeducativos.

En estos dos videos tenemos el ejemplo de un grupo de cine militante que, si bien tiene realizaciones netamente políticas y sobre sujetos en lucha, movilizados en reclamo de cambios, también realiza materiales sobre otros sujetos que no están tan politizados pero que, sin embargo, no son agredidos por las voluntades de la ideología de los realizadores. Sin embargo, luego del análisis de estos videos podemos decir que la riqueza de una cultura distinta a la de los realizadores es puesta en foco pero abstraída de las relaciones de poder que mantiene con la cultura que detenta el poder del Estado. Estas realizaciones permiten el conocimiento del otro, y también para él, sin mezquindades ni forzamientos pero no hay una documentación completa que permita una visión acabada de la explotación sufrida por esos campesinos y docentes que trabajan en la Puna sin resguardo al hostigamiento del clima y las condiciones pobres en que son mantenidos por las autoridades provinciales y el sistema capitalista, para el cual *los otros* no son más que el bello recuerdo de que existen seres humanos que viven bajo condiciones muy difíciles y a los cuales hay que mandar una bolsa de comida de vez en cuando (o una computadora a una escuela donde no hay electricidad, como cuenta una maestra,). Como si las causas de esa “dificultad” fuesen sólo naturales y los otros pudieran elegir vivir en otro lugar o de otra manera. La construcción del otro por la diversidad –que deja en el tintero o en la sala de edición los elementos que connotan la explotación y los conflictos interculturales- no permite más que una visión sesgada de los *otros* como separados de *nosotros*. Wayruro otorga pocos elementos, en estos dos videos, que permitan una visión completa del otro; es decir, una visión que no quede solamente en el aprecio de unos habitantes que viven en un paraje perdido en el mapa. La construcción del otro por la diversidad no permite analizar las relaciones de poder que se ponen en juego en el encuentro desigual de culturas. En definitiva, estos dos videos de Wayruro podrían ser vistos por alguien que no conozca la realidad jujeña sin establecer ninguna reflexión que problematice la relación con esos *otros*. *Un día...* y *Maestras...* no generan una representación que acuda a la desigualdad como categoría necesaria para entender la diversidad. Pero si escudriñáramos los lazos que nos ligan podríamos dar cuenta de la desigualdad sostenida sistemáticamente, que si nos quedáramos con una versión lavada del multiculturalismo no podríamos ver. La construcción del otro por la diversidad necesita una cuota de “audacia” para dar cuenta de la desigualdad que nos indica el repaso por las relaciones de poder. El puente de “respeto” por el otro sin más se mantiene ciego a la desigualdad que corre debajo como un río rápido.

Cine Insurgente y la **diversidad / desigualdad**

Fernando Krichmar y Adrián Diez rodaron en 1996 un documental sobre los indígenas del Chaco salteño, que sería considerado con posterioridad el primer film del grupo Cine Insurgente. *L'Hachumyajay* era el nombre en voz wichi, que puede ser traducido como *Nuestra manera de hacer las cosas*. Para la realización del mismo el gobierno salteño había comprometido la entrega de 3000 pesos de la cual sólo hizo efectivos 500 al constatar que la película tomaba un rumbo no proclive al gusto de los funcionarios.

Este largo tiene gran cantidad de testimonios de personas de distintas etnias indígenas en los cuales se mezcla, ordenadamente, la denuncia de los derechos burgueses esgrimidos contra ellos por no tener papeles de propiedad de las tierras; las tareas cotidianas de los artesanos y la explotación a la que son sometidos para subsistir; la tradición de sus leyendas y la prepotencia de los “educadores” que no tienen en cuenta su cultura como base válida; y la proliferación de las enfermedades por la depredación del medio ambiente. En suma, muestran lo que hacen y lo que piensan, no se trata sólo de sujetos en lucha sino, ante todo, de seres humanos. Podemos asentir lo dicho por su director: “Evitamos cuidadosamente la mirada ‘antropológica’ y permitimos que los mismos protagonistas cuenten sobre su cultura y los motivos de sus luchas. Se pasó en la TV local. Los comentarios que nos llegaron hablaban de que por primera vez se veían ellos mismos hablando largamente de sus problemas en la televisión” (Krichmar, 2004: 187).

Tienen su forma de vida y cultura que en algunos aspectos no se relaciona a costumbres de la “razón occidental”. Es inútil buscar equivalencias. La mirada de Cine Insurgente es por la diversidad, pero no se queda allí solamente, también es presentada la explotación a la cual es sometida -o pretende serlo por las autoridades- la población indígena. La construcción del otro por la diversidad es complementada por la descripción de la desigualdad: las autoridades estatales y la sociedad capitalista ejerce su poder de violencia sobre los pobladores originarios. El otro es distinto pero, en el mismo movimiento por el cual se lo distingue se lo margina y explota. Para ejemplificar este mecanismo podemos dar cuenta de la serie que es establecida desde adentro por los testimonios de los sujetos del documental hacia fuera a la manera de una continuidad lógica: El medio ambiente está siendo malogrado por la industrialización depredadora del hombre blanco, entonces la salida que les queda a los indígenas es la manufactura de artesanías para comprar el alimento que antes recolectaban de su hábitat natural. Lo que ocurre es que se les paga muy poco por cada pieza que lleva muchas horas de trabajo, no alcanza el dinero para comprar la mínima cantidad de alimentos para subsistir, entonces las enfermedades hacen estragos entre las comunidades y el final ya lo conocemos. Quizás otro documental se hubiera quedado con la descripción de las hermosas artesanías sin tener en cuenta lo que ocurre con ellas ni cual es el motivo por el cual están impelidos a venderlas. El otro es distinto pero también está siendo masacrado. El poder mete la cola en las relaciones interculturales. La construcción del otro por la diversidad pero en la desigualdad.

La “mirada antropológica”, denominada por Krichmar, sería la de los amigos de los colonizadores, aquella que nos remite a nuestra primera clasificación: La construcción del otro por la diferencia. El grupo es consciente del riesgo de caer en esa mirada paternalista y realiza un documental con el apoyo de sus protagonistas, sin hacer pasar por el filtro de su razonamiento las costumbres de los otros. “Cuando el poder económico cierra toda posibilidad de desarrollo artístico, la única salida es ligar la experiencia productiva audiovisual a la de aquellos que enfrentan este sistema, poniendo las cámaras del lado de los que luchan y buscando entre y junto a ellos los destinatarios de estas producciones” (Cine Insurgente, 2005). Dejando que ellos se den su propio relato sin más interferencia que alguna pregunta o acotación de los propios realizadores detrás de cámara. Pero como grupo de cine militante que establece una relación de respeto con el otro también se siente obligado a no poder obviar la desigualdad recubierta por el tamiz de la diversidad modelo intelectual progre, voluntario esporádico de causas “burguesamente” depuradoras. *L'Hachumyajay* opera a través de una construcción del otro por la desigualdad que tiene presente, también, que la vida no es sólo la asistencia a manifestaciones sino que en la cotidianeidad también se practica la militancia. Las relaciones de poder establecidas con esos *otros* (indígenas) son tenidas en cuenta para intentar su neutralización brindando lo que saben hacer los realizadores (filmar) a las necesidades de los sujetos protagonistas, que en este caso no sólo es contar sobre su cultura y vida cotidiana, sino también reflexionar sobre los motivos por los cuales son oprimidos. Los mismos sujetos dan cuenta de la explotación y no “necesitan” que algún iluminado de la capital les explique lo que les pasa. Cine Insurgente no cae en ninguna de las dos posiciones en que suelen verse empantanados algunos realizadores de cine militante; ni los sujetos populares son sólo manifestantes ni tampoco piezas de museo.

Diferencia, diversidad y desigualdad

Hemos analizado distintos trabajos audiovisuales de tres grupos de cine militante para poder captar las diferencias de los enfoques en las relaciones con los otros (sujetos protagonistas de los videos). Los integrantes de Ojo Obrero, Wayruro y Cine Insurgente tienen militancias procedentes de distintas ramas políticas y construyen al *otro* de distintas maneras. Esto no supone que su visión esté absolutamente sesgada por su militancia política sino que -como hemos demostrado y en respuesta a todos aquellos que dicen que el cine militante sólo consta de una “bajada de línea a las bases”- podemos decir que está presente una preocupación por la representación del otro, por relacionarse con él. Así tomemos el caso de Ojo Obrero (que hemos encuadrado en la construcción por la diferencia), ya que sus integrantes dicen trabajar junto a todos “los compañeros” para representarlos a “todos” ellos, el desfase surge cuando confrontamos el discurso con la práctica. Entre Wayruro y Cine Insurgente las diferencias no son tan nítidas como con Ojo Obrero, pero están presentes en los materiales analizados. En el grupo jujeño el otro, si bien no está

exento de conflictos, está representado como un igual con costumbres distintas pero liberado de relaciones con nosotros, excepto en algún aspecto económico o comercial. Esto da la impresión de que si fueran solucionados sus problemas urgentes con algún aporte monetario de un gobierno “generoso” los habitantes de la Puna vivirían satisfechos. Se desliga de presentar una problemática estructural que va desde la cultura a la economía, pasando por la política y la educación. Problemática que remite a unas relaciones de poder que están activas en la *diversidad*. En el caso de Cine Insurgente podemos decir que traspasa el umbral de la “muestra” para empaparse profundamente de la problemática de esos indígenas y brindarle en extenso la posibilidad de relatar por sí mismos sus vivencias, evitando así la visión paternalista a la que nos tienen acostumbrados los documentales televisivos. El otro es distinto pero, al mismo tiempo en que es representado, está relacionado a nosotros. Puede estarlo de varias maneras pero siempre estará presente el poder. En la relación de los sujetos protagonistas de *L’Hachumyajay* con el grupo realizador se estableció un contacto respetuoso, al mismo tiempo que compenetrado para producir una película en que se repasan las actividades cotidianas, las creencias religiosas populares, la cultura ancestral mantenida en parte por los indígenas y las habilidades artísticas necesarias para producir las artesanías; pero también está la reflexión sobre la explotación del mercado que juega con las necesidades, la tenencia de las tierras, la depredación del medioambiente, la educación colonialista que quiere impartirse a los niños y la lucha de un pueblo que se resiste a ser reducido al rincón de la memoria. La desigualdad es un aspecto que cambia la forma de construir al otro, teniendo en cuenta que es distinto pero también oprimido. El desafío del cine militante es fomentar y mantener una relación de profundo humanismo con el otro (o “profundo amor”, como diría Birri). Porque, en definitiva, para lo que sirve el recurso audiovisual utilizado es para apoyar sus luchas, para construir junto a él el camino hacia la liberación. Una vez más el pedagogo brasileño nos recuerda que en las relaciones con los otros el verdadero humanismo “es un humanismo que, pretendiendo verdaderamente la humanización de los hombres, rechaza toda forma de manipulación, en la medida en que ésta contradice su liberación. Humanismo que, rechazando tanto la desesperación como el optimismo ingenuo, es esperanzadamente crítico. Y su esperanza crítica se basa también en una creencia, también crítica: los hombres pueden hacer y rehacer las cosas, pueden transformar el mundo. Por lo tanto a la pregunta *¿Extensión o comunicación?* respondemos, negativamente a la extensión, y afirmativamente a la comunicación” (Freire, 1973: 84).

Notas

- (1) Denominamos “Cine Militante” a aquel que no pretende primordialmente la finalización de una película para luego retirarse del campo popular, sino que la utiliza como herramienta para la intervención político-cultural y la entrega a los sujetos protagonistas para su difusión y debate. Es posible establecer diferencias entre los grupos de realizadores, mientras algunos continúan con una perimida visión vanguardista otros se acercan más humildemente a los sujetos populares en lucha para colaborar con ellos. Para una definición más completa véase mi ponencia en coautoría con Christian Dodaro “Los rubios no. Qué es el cine militante” publicada en la revista electrónica *Question*, agosto de 2006.
- (2) Un rudimentario ejemplo lo podemos encontrar en la Argentina de 1982: el poder cohesionaba a una ciudadanía dominándola violentamente al tiempo que ésta legitimaba al mismo poder y, simultáneamente, se ubicaba a los “otros” (ingleses) en una categoría subhumana.
- (3) Una de “las características distintivas del cine militante” es “su dimensión contrainformacional” (Mestman y Peña, 2005: 49). Quizás la honrosa excepción sea *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* de Cine de la Base.
- (4) En un artículo de 2002 declaran que: “La razón por la cual decidimos hacer este llamamiento a ‘tomar’ los barrios tiene su relación con el tipo de organización que se da en los mismos, así surgen los piqueteros que pelean por trabajo, por comida, por cambiar la sociedad. Y creemos que debe haber muchas historias para contar, que la gente nos puede acercar o mejor, gente que quiere directamente intervenir con nosotros en la realización. Pasar de protagonista o espectador a partícipe de la producción. De la misma forma en que nosotros pasaremos de productores de las realizaciones a insertarnos en la problemática y las luchas mismas, siendo parte de las mismas en el mejor de los casos. Fusionarnos, quizás resulte como la mejor expresión.” (*Vamos a filmar a los barrios* en www.ojoobrero.org).
- (5) También podría ser extendida al conjunto de sus producciones si tuviéramos el espacio necesario para argumentarlo rigurosamente.

Bibliografía

- Balandier, Georges (2004): *Antropología política*, Ediciones del sol, Buenos Aires.
- Campo, Javier y Dodaro, Christian (2006): “Los rubios no. Qué es el cine militante”, en revista *Question* de agosto de 2006.
- Cine Insurgente (2005): *El documento del grupo de Cine Insurgente*, volante de distribución.
- Colombres, Adolfo (Editor, 2006a): *Cine, antropología y colonialismo*, Ediciones del sol, Buenos Aires.
- Colombres, Adolfo (2006b): Mesa del Movimiento de Documentalistas en el Centro Cultural de la Cooperación, Abril de 2006.
- Dodaro, Christian y Salerno, Daniel (2003): *Cine ‘militante’: repolitización, nuevas condiciones de visibilidad y marcos de lo decible*, ponencia presentada en las 2das. Jornadas de Jóvenes Investigadores del Instituto Gino Germani.
- Geertz, Clifford (1987): *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona.

Getino, Octavio y Solanas, Fernando (1973): *Cine, Cultura y Descolonización*, Siglo XXI, Buenos Aires.

Grüner, Eduardo (2004): Introducción a Balandier (2004).

Krichmar, Fernando (2004): "Grupo de Cine Insurgente", en Vinelli, Natalia y Rodríguez Esperón, Carlos (2004), op. cit.

Malinowsky, Bronislaw (1975): *Los Argonautas del Pacífico Occidental*, Península, Barcelona.

Mestman, Mariano y Peña, Fernando (2005): "Una imagen recurrente, la representación del Cordobazo en el cine argentino de intervención política", en *Cuadernos críticos de comunicación y cultura*, nro. 1, Buenos Aires.

Mirra, Miguel (2004): "Los documentalistas y los nuevos movimientos sociales", en *El documental en movimiento*, Asociación Movimiento Documental, Buenos Aires.

Mirra, Miguel (2005): Entrevista personal.

Mirra, Miguel (2006): Mesa del Movimiento de Documentalistas en el Centro Cultural de la Cooperación, abril de 2006.

Morgan, Lewis (1977): *La sociedad primitiva*, CEAL, Buenos Aires.

Ogando, Ariel (2004): "Wayruro Comunicación Popular", en Vinelli, Natalia y Rodríguez Esperón, Carlos (2004), op. cit.

Pierucci, Fabián (2005): Entrevista personal.

Vargas Llosa, Mario (1993): "La modernidad a cualquier precio", entrevista en *Página/12*, 9/5/1993, Buenos Aires.

Vinelli, Natalia y Rodríguez Esperón, Carlos (comps., 2004): *Contrainformación*, Peña Lillo/Continente, Buenos Aires.

Vinelli, Natalia y Zarowsky, Mariano (2005): "Por un nuevo cine en un nuevo país: políticas culturales en tres formaciones del campo audiovisual", en *Cuadernos críticos de comunicación y cultura*, nro. 1, Buenos Aires.