

DOCUMENTAR LA REALIDAD SOCIAL COMO POLÍTICA CONTRA HEGEMÓNICA (1)

Néstor Daniel González
Universidad Nacional de La Plata (Argentina)
ngonzalez@unq.edu.ar

La década del 90 significó para Argentina un proceso de verdaderas transformaciones en el escenario de la industria audiovisual. En primer lugar, se generó un proceso de privatizaciones sobre la Televisión pública y una consecuente conformación de conglomerados multinacionales que iniciaron una sucesiva importación de contenidos. Por otro lado, se observó una importante caída del sector cinematográfico con cierre de salas y caída en la producción de films. Mientras tanto, se mostraba un floreciente crecimiento de la TV cable, que colocó a la Argentina como uno de los países con mayor consumo en el mundo de televisión paga.

Este proceso, consecuente de la profunda reforma del Estado que llevó adelante el presidente Carlos Menem, estuvo basado en un significativo corrimiento de la explotación de las riquezas del Estado a manos privadas, entre ellos la empresa petrolífera YPF, los servicios públicos de agua, luz y gas, y también el universo de las telecomunicaciones. La intervención política del menemismo sobre la Ley de Radiodifusión, que permitió a los medios gráficos fusionarse con medios radiales o audiovisuales, posibilitó la conformación de multimedios y, sobre todo, de origen transnacional.

Esta invitación a los medios de comunicación - fundamentalmente, la televisión- a ser actores protagónicos del proceso de reforma del Estado, está vinculada a la ingeniería integral de corrupción con que se llevó adelante el escenario político, y generó en la pantalla televisiva un proceso que algunos intelectuales denominaron "la construcción de un país ideal", donde el conjunto de las problemáticas sociales que crecían a un ritmo vertiginoso estaba ausente de la pantalla chica.

Sin embargo, las necesidades sociales por manifestarse ante el crecimiento de la desocupación, el cierre de fábricas y la televisación de las imágenes de la corrupción reinante como estética dominante, constituyeron una verdadera irrupción del género documental, con cientos de realizaciones de ese género, que desde una perspectiva social colocaron la más diversa complejidad de conflictos sociales como temas preponderantes. Paralelo a la aparición de nuevos espacios de participación social, jóvenes con una cámara al hombro van al encuentro con la realidad, convierten a los recursos audiovisuales en herramientas de militancia y construyen juntos un nuevo mapa comunicacional.

Esta imagen se inscribe en la actual delegación de responsabilidades del Estado que muestra, por un lado, el aumento de la fragmentación social y de la 'desciudadanización', y por otro, es la contracara del fenómeno de la repolitización de la sociedad civil. Esta situación se expresa en un proceso de transformación de la mentalidad social que se enuncia en la descomposición de la política como referente colectivo, histórico/ social, y en la crisis de la credibilidad. Entendiendo lo político como el espacio de vertebración entre diferentes factores (económicos, sociales, culturales, etc.). Alrededor del enfrentamiento entre proyectos

históricos, expresando la síntesis de las contradicciones entre fuerzas sociales, históricamente determinadas.

Asimismo, asistimos a profundos procesos de transformación cultural. En este sentido, la crisis generalizada y los cambios introducidos desde las nuevas políticas neoliberales, que asumen a la acentuación semántica globalización como emblema. Y es aquí que la construcción iconográfica que construyó la "industria de la mirada" devino en cacerolazos por las calles de Buenos Aires, piquetes y cortes de rutas en todo el país, manifestaciones de desocupados, despedidos o recortados, represiones de la policía o la Gendarmería, las imborrables imágenes de Maximiliano Kosteki y Darío Santillán, rostros angustiantes de personas que viven en la extrema pobreza, indigencia, nuevos modos de participación social, asambleas barriales o vecinales, escraches a políticos, empresarios, militares, torturadores o entidades bancarias, fábricas tomadas por sus obreros. Pero ante este conjunto de eventos que caracterizaron la imagen de la crisis, el actor social televisivo ocupó su rol para jugar su juego. Para esto, el poder hegemónico y sus instituciones tienen una misión clave, construir una identidad propia y una identidad "otra", asignando características simbólicas que den cuenta del reconocimiento de uno y otro en un conflicto determinado, y así poder identificarse y ocupar el rol asignado. Implica unos caracteres de "Identidad atribuida" a ese otro: atributos, comportamientos, ideas. Es, sobre todo, el mundo del prejuicio, de la ideología deformante, de la reacción descalificadora. Intereses contrapuestos llevan a percibir al otro como peligroso, vicioso, anormal, subversivo y en los momentos de generosidad, como a un niño que debe ser guiado y dirigido.

Pero al hecho de pensar como son simbolizados a partir de la producción audiovisual los escenarios de la crisis y los actores sociales intervinientes, no alcanza con analizar solamente como está planteado el espacio de la industria de bienes simbólicos, en particular, de las imágenes. "Esta relación históricamente condicionada entre la producción teórica y los procesos políticos obliga a definir el lugar, la perspectiva, desde donde se interpretan los fenómenos sociales" (2).

En este sentido, es oportuno aclarar que así como el proyecto de reforma del Estado llevado a cabo en Argentina durante la década del 90 encontró importantes focos de resistencia y lucha social, el escenario de la producción simbólica en la televisión y el cine, basado en la importación de contenidos, encontró muchas dificultades a la hora de instalarse en la identidad colectiva. Este proceso es posible pensarlo desde lo que Alcira Argumedo llama matrices de pensamiento, "lo que nos permite detectar las líneas de continuidad o ruptura de los valores, conceptos, enunciados y propuestas pertenecientes a las principales corrientes ideológicas en las ciencias sociales y en el debate político de nuestro tiempo" (3). Y es aquí donde el pensamiento nacional y latinoamericano hacen eclosión a distintas manifestaciones, que como en su historia han tenido la forma del discurso político o las expresiones discursivas no académicas.

De esta manera, tomaron protagonismo en el espacio cultural argentino movimientos sociales y políticos que hacen del documental una herramienta de lucha y de intervención social. Entre los más importantes, se destacan el Movimiento de Documentalistas, organizador de festivales nacionales e

internacionales, realizando publicaciones específicas y articulaciones con otro tipo de grupo sociales, agrupaciones político - artísticas como Ojo Obrero, Contraimagen, Alavío Video, el Grupo 1° de Mayo, etc.

En este contexto irrumpe la aparición de distintas líneas de la producción documental vinculado al conflicto social. Entre ellos, el denominado "Cine Piquetero", protagonizado por un conjunto de realizadores que problematizan y acompañan este nuevo marco de lucha social que hoy tiene una importantísima vigencia en el país. Entre estos trabajos se destacan "Piqueteras" y "Ninguneados" y otros como "Matanza" del Grupo Documental 1° de Mayo, que se mete en el interior del barrio María Elena del partido bonaerense de La Matanza, "Hasta donde 'dea", sobre la lucha de piqueteros de Mar del Plata donde milita Emilio Alí, y "El rostro de la Dignidad" realizado por miembros del Movimiento de Trabajadores Desocupados de San Francisco Solano y que fue producido como herramienta de lucha del movimiento. El documental más reciente, aún en proceso de posproducción fue realizado en conjunto entre el Movimiento de Documentalistas y el Movimiento de Trabajadores Desocupados de La Matanza. "Nosotros como movimiento social también sentimos la necesidad de construir nuestro propio discurso. Y en este contexto les pedimos ayuda a nuestros amigos del Movimiento de Documentalistas que también son un movimiento social, para que nos ayuden a construir las imágenes de nuestra identidad" (4).

La relación entre el documentalista y el sujeto del film, será casi una co-producción basada en el respeto, la confianza, el afecto y la responsabilidad compartida. Debe ser un proyecto común, facilitando la denuncia de situaciones injustas, pero no quedarse solamente allí, sino avanzar hacia la construcción de una alternativa de poder. Pero debemos asumir que no somos los iluminados que venimos a echar un poco de luz, sino que somos parte de una aldea global. . .somos también obreros del arte oprimidos y explotados por un sistema, no estamos a salvo ni somos los salvadores, simplemente aportamos lo que aprendimos a hacer, como herramienta de liberación" (5).

Estas dimensiones que rodean a la figura del documental, son desde luego emergentes de un proceso histórico de construcción cultural donde las voces más acalladas por el escenario hegemónico, puján por hacerse oír. Muchas veces, el documental aparece como herramienta de contrainformación, y otras, como herramienta de construcción política y social.

"La Integración a procesos sociales en un doble sentido: por un lado, con la necesidad de fundar espacios colectivos del oficio de narradores audiovisuales, fenómeno que ha ocurrido profusamente en los últimos años; por otro lado, con la participación activa de los realizadores en los movimientos sociales en lucha, asumiendo militancias que exceden largamente el mero hecho audiovisual" (6).

Estos trabajos, junto a otro de ejes conceptuales comunes, organizaron a fin del año 2001 un ciclo llamado "Ciclo de Cine Piquetero". Este evento fue el primero en reunir este tipo de películas que luego dieron un salto internacional protagonizando las últimas ediciones de los Festivales de Berlín, La Habana y Toulouse. En la famosa "Berlinale" entre el 7 y el 16 de febrero de 2003, se mostraron seis documentales de cine piquetero: "Por un nuevo cine en un nuevo país", realizado por Adoc (Asociación de Documentalistas); "Memoria,

vacuna contra la muerte" y "Tercer tiempo", del Grupo Cine Insurgente; "Cerámica Zanón", de Contraimagen; "Piqueteros, Carajo (26/06/02, Puente Pueyrredón)" y "Brukman es de los trabajadores", del Ojo Obrero. Mientras tanto, en el Festival de Cine de La Habana "Por un nuevo cine, un nuevo país", fue seleccionado para la sección oficial competitiva de género documental.

En tanto, "El rostro de la dignidad", del Movimiento de Trabajadores Desocupados de Solano y el Grupo Alavío y "Las Madres en la rebelión popular del 19 y 20", realizado por Fernando Kirchmar y el Grupo de Cine Insurgente, participaron de la sección informativa de género documental.

Esta corriente propone colocar la cámara sobre los reclamos de la clase obrera y realizar textos que sirvan como extensión a las acciones de lucha. En función a los objetivos de este movimiento, Rubén Delgado, realizador de La Matanza plantea: "se armó una cultura piquetera que para mí es falsa. Los piqueteros no quieren ser piqueteros, quieren tener laburo. En la película plantean eso, nosotros queremos volver a las fábricas, no queremos estar 18 días cortando la ruta. La película está vista desde una mirada de una clase social que es la que ellos nos dijeron que es a la que quieren volver, a ser obreros, por eso nosotros nos llamamos 1° de Mayo, creo que eso tiene un valor explícito desde qué mirada ponemos la cámara, desde la clase obrera y desde un sector que quiere volver a ser obrero. Pero si bien nosotros quisimos participar del ciclo de cine piquetero fue para tener la posibilidad de mostrar la película, pero esto del cine piquetero a mí no me gusta". Por encima de las opiniones encontradas que generó esta corriente, sus trabajos hallan mucho reconocimiento en los grupos sociales a los que aborda, y lo convierten en propios e identitariamente cercanos.

Este reclamo histórico por hacer extensiva la vida y las demandas de gente marginada de los espacios de la televisión y el cine, encuentra reconocimiento en el desarrollo del video, y sobre todo del "renacer" del documental.

Otro eje temático tal vez con menos cantidad de producciones, pero con igual fuerza, es el vinculado a la enorme aparición de empresas recuperadas, fábricas bajo control obrero y cooperativización.

Aquí, el documental se ha constituido en una herramienta multiplicadora de las experiencias de los trabajadores, y no sólo sirve para la construcción de la memoria sino también, para motorizar el debate sobre el trabajo en la Argentina. Entre los trabajos que se destacan aparecen "Laburantes", de Carlos Mamud y Patricia Di Gilio; "Abierto por Quiebra" de Carlos Castro; "Zanón" del grupo "Contraimagen"; "Brukman, obreras sin Patrón" del grupo Kino Nuestra Lucha y la aparición del documental para televisión emitido por canal siete "Las Señoras de Brukman".

La estructura de realización que muestran las últimas producciones documentales en Argentina parecen asemejarse a lo que Bill Nichols denominó "Modalidad de Representación Reflexiva" (7). Mientras hubo un tiempo donde la mayor parte de la producción documental se ocupó de describir el mundo histórico, haciendo hincapié en un esquema de construcción "objetiva" de la realidad, la modalidad reflexiva aborda la cuestión de "cómo" hablamos del mundo histórico.

Pero lo reflexivo no sólo aparece en la composición discursiva sino también en la cuestión política. Hace referencia a la

materialidad de las prácticas sociales y emergentes políticos, pero discutiendo mucho más allá de las formaciones discursivas y planteando ideas y condiciones para el cambio social.

Entre los nuevos documentales se deja ver cómo instituciones gremiales y políticas optan por el documental como herramienta de construcción política.

La irrupción del nuevo documental argentino encuentra también referencialidades de su actualidad en el conjunto del espacio audiovisual general, que viene mostrando transformaciones en los últimos años.

Un ejemplo de ello, es la particularidad que muestra el llamado "Nuevo Cine Argentino", que también vive un salto cualitativo en las condiciones de aceptación y referencialidad identitaria sobre las nuevas generaciones de directores, y también de público.

Estos desplazamientos ponen en evidencia la articulación en situaciones de crisis de lo contractual y el avance de formas centradas en el lazo (no en el contrato), con las consecuencias que esto adquiere en la consideración de la politicidad, un desplazamiento fuerte tiene que ver con el anudamiento entre lo estético y lo político. Esto hace que precisamente lo político exceda las situaciones caracterizadas como crecimiento de la "sociedad civil", como reemplazo (dentro de una perspectiva contractual) de los espacios "nacionales" vacantes. Por otro lado, permite indagar sobre lo político vinculado con nuevas proximidades y nuevos lazos (no centrados en el contrato), generalmente microsociales pero a veces conformando redes sociales.

En este sentido, lo político adquiere nuevos sentidos, pero resignificando sentidos pre-contractualistas relacionados con lo comunitario (cuya constitución juega entre lazo y antagonismo) y con lo estético (como composición de intuición, expresión, expresividad y sensibilidad).

Inmersos en la perplejidad e inestabilidad que nos provoca sabernos desposeídos de nuestras "modernas certidumbres", intentamos comprender las nuevas configuraciones contextuales.

Desde las construcciones hegemónicas, sin duda el mercado y los medios masivos de comunicación, penetran el tejido social instalando sentidos y construcciones acerca de lo que somos y podemos ser, acerca de la realidad. Sin embargo, comenzando a indagar y reflexionar sobre estos nuevos espacios sociales, en los que se producen construcciones contra-hegemónicas no se remiten exclusivamente a eso. Esto nos obliga a preguntarnos si nos encontramos frente a una sociedad civil en la que la lucha por la hegemonía no pasa sólo por los lugares instituidos, sino que va operando un instituyente desde el cuerpo social que permite que "otras" ideas vayan cristalizando en maneras de ver el mundo. Así también, a partir de estas construcciones de sentido y de intervención de estos nuevos espacios sociales y su manera de actuar sobre el mundo, fragmentan y trastocan los espacios de formación instituidos.

En definitiva, el documental viene a ocupar todos aquellos lugares donde otros géneros y otros formatos no colocan la lente, sobre la justicia y la lucha. Jóvenes -y sobre todo de sectores sociales postergados- comenzaron a documentar los tiempos del cambio, de la resistencia; de esa nueva corriente que fluía por debajo de la loza de los medios masivos y del terrorismo económico; resistiendo o edificando un nuevo país con las herramientas de la imagen, de la comunicación.

Catalizador de un movimiento más profundo, a la vez social y comunicacional, político y estético.

Notas

(1) Este trabajo se imprime en el Proyecto de Investigación y Desarrollo de la Universidad Nacional de Quilmes: "Políticas de comunicación. La producción audiovisual sobre la crisis Argentina. Período 2000-2002. Cine, documental e información televisiva".

(2) ARGUMEDO, Alcira. Los Silencios y las Voces en América Latina. Notas sobre el pensamiento Nacional y Popular. Ediciones del Pensamiento Nacional. Buenos Aires.

(3) ARGUMEDO, Alcira. Los Silencios y las Voces en América Latina. Notas sobre el pensamiento Nacional y Popular. Ediciones del Pensamiento Nacional. Buenos Aires.

(4) FLORES, Héctor "Toti". Dirigente del Movimiento de Trabajadores Desocupados de La Matanza. Durante el Encuentro Nacional del Movimiento de Documentalistas. Rosario. 2004.

(5) MASTRÁNGELO, Lucrecia. Ponencia "Documental para la resistencia". Foro Documentalista Buenos Aires 2002, organizado por el Movimiento de Documentalistas.

(6) GRUPO ALAVIO. Ponencia "Compromiso Y Realización Documental". Foro Documentalista Buenos Aires 2002, organizado por el Movimiento de Documentalistas.

(7) NICHOLS, Bill. La representación de la realidad. Cuestiones y Conceptos sobre el documental. Paidós Comunicación Cine. 1997.