

Nombre y Apellido: Javier Campo

Afiliación institucional: Licenciado en Ciencias de la Comunicación (FCS-UBA), miembro de proyecto UBACyT S043.

Correo electrónico: javocampo@yahoo.com.ar

Propuesta temática: 4. Objetos culturales, arte y estética

Título de la ponencia: Cine en búsqueda de la competencia comunicativa

### **Cine en búsqueda de la competencia comunicativa**

**Javier Campo**

La búsqueda mutua de la competencia comunicativa implica, para su análisis, el estudio de la cuestión forma/contenido en la amplia problemática de arte y/o política. Aquí se considerará a los films como un “sistema total” de relaciones entre sus elementos constituyentes (Bordwell y Thompson, 1995). Forma y contenido no podrán separarse, por lo tanto toda intención de hacer hincapié en uno por sobre otra en aras de la tan mentada “eficacia política” no será más que un reduccionismo.

Para reflexionar sobre esta problemática nos detendremos en dos épocas fuertes del cine militante: las experiencias latinoamericanas de los 60’/70’ y la producción posterior a la revuelta del 2001 en Argentina. ¿que ocurre cuando las obras de intervención política promueven la modificación de las convenciones “revolucionando” su lenguaje por decisiones que pasan sólo por los realizadores?, ¿que le pasa al pretendido cine de intervención política en la interacción con sus propios espectadores / protagonistas?, ¿de qué forma ese “sistema total” se verá afectado por sus nuevos elementos formales “revolucionarios”? Esta serie de preguntas nos introducirá en una de las cuestiones más problemáticas del cine militante, dentro del gran debate que enfrenta, o cohesiona, al arte y la política.

**Cine en búsqueda de la competencia comunicativa**

**Javier Campo**

Aquellos que investigamos al cine y sus representaciones de lo político-social, y especialmente al cine que asume una actitud de intervención política sobre la realidad, solemos incurrir en algún momento en la siguiente afirmación: “El hecho de pensar al cine no como un arte sino como herramienta política, útil para la lucha, hace muy difícil la construcción de un lenguaje complejo” (Halperin, 2004: 37). ¿Por qué? Fundamentalmente porque diferenciamos al cine como “arte” del cine como herramienta de intervención política rozando así el error que los realizadores más experimentados nos señalan: la falsa separación entre la forma y el contenido.

Esa errónea consideración en la que caemos con frecuencia los investigadores nos conduce por un camino en el que creemos poder diferenciar entre la obra artística “autónoma” y el “panfleto” político mal vestido. Es decir, desembocamos en el milenario debate que ubica al arte por un lado y a la política por otro como dos esferas “incontaminadas”.

El objetivo de este trabajo es hacer un recorrido por algunas ideas de realizadores de filmes clave en la historia del cine de intervención política, o el llamado vulgarmente “cine político”, acerca de la espinosa imbricación entre forma y contenido para luego introducirnos en experiencias de realización contemporáneas que relacionan a profesionales y sujetos de los filmes en busca de competencias comunicativas que preparen, eventualmente, el terreno para experimentaciones de nuevos lenguajes cinematográficos. La estética de parte del cine de intervención política será puesta en cuestión.

Pero antes de ello resulta necesario repasar la discusión arte y/o política. Repaso que nos brindará algunos elementos para encarar la reflexión sobre el cine, las actitudes de los directores y las formas de realización.

## **Arte y/o política**

Apelando a la historia de la matriz cultural predominante en este lado del mundo, según Eduardo Grüner (2006) no hay una relación entre arte y política porque, como se consideraba en “los orígenes de la cultura llamada ‘occidental’”, están unidos de “forma conflictiva pero inextricable” (2006: 19). Partiendo de esta no-relación la imbricación entre arte y política era considerada por los pensadores antiguos como una imbricación indisoluble. Mucho más cerca de nuestros tiempos, y con la “creación” de la “esfera” artística, se creyó haber logrado una

separación que permitía la autonomía. En el siglo XX supimos no sólo que esa diferenciación era espuria, sino que la misma fue creada por los “directores” de la cultura legítima, la cual es funcional al sistema político.

La llamada a “el arte por el arte” o a la “autonomía” del arte con respecto a la política son manifestaciones que simplifican esta problemática relación. La apelación a la belleza de lo meramente estético es un recurso ideológico, ya que la belleza de la imagen también se ha vuelto mercancía. Si se tratara de pinturas rupestres de hace miles de años la “autonomía” podría ser fundamentada de un modo más convincente, en el siglo XX y XXI ya no. El poder, supuestamente, antihegemónico del “arte por el arte” no materialista es hoy sólo la arruga que ha dejado una mueca repetida en un rostro paralizado.

La cultura comercial ha deglutido todo aquello que se manifestaba autónomo o apolítico. “La imagen es la mercancía del presente –según Fredric Jameson-, y por eso es vano esperar de ella una negación de la lógica de producción de mercancías; por eso (...) toda belleza es hoy engañosa y la apelación a ella hecha por el pseudoesteticismo contemporáneo es una maniobra ideológica y no un recurso creativo” (2006: 178). Manifestarse como un artista autónomo de la política es negar que exista un vínculo entre el mercado y la política, ya que si ese artista no vende su obra, o servicios, otros lo harán por él funcionando dentro de un sistema político de intercambio<sup>1</sup>. Si no asume que “su” arte está en vinculación con la política es porque favorece el indiscutible orden presente, eminentemente político. Pero no toda imagen “es la mercancía del presente”, hay obras de arte que se niegan a prosternarse frente al orden establecido, justamente por su asunción política del arte. Por ello las cortes inquisitoriales se lanzan contra ellas.

La acusación de “panfletario” o la negación de la categoría de “obra de arte”, para con las obras que asumen la unión entre el arte y la política, se funda en la voluntad de “cercenar aquellas tensiones hacia la heteronomía inscriptas en esas experiencias” (Longoni, 2006: 61). Tratando de cohesionar así las obras dentro de la *Institución Arte*, delimitando unidimensionalmente aquello que no resiste definiciones unívocas. Ya León Ferrari decía –a propósito de la cancelación de su exposición “La civilización occidental y cristiana” en el Instituto Di Tella en 1965- que no importaba si lo que él hacía era considerado arte o panfleto. Arte e ideas políticas están imbricados de tal forma que la propia estética de la obra está en

---

<sup>1</sup> “La toma de partido estética y política hoy es: guerra (...) al arte mercancía que se deja seducir por el susurro de los cantos de sirena del mercado, para después inclinarse y ponerse de rodillas” (Gutiérrez, 2000).

función de su contenido, que es parte de su forma. Se puede decir que los artistas plásticos de los 60 (entre los cuales se encontraba León Ferrari) “reformulan las formas conocidas de confluencia entre el arte y la política, en tanto plantean la progresiva disolución de las fronteras entre el campo político y el artístico” (Longoni y Mestman, 1997: 7). Volvieron así a la concepción de las primeras eras de la cultura occidental.

Beatriz Sarlo defiende “el lugar de un arte autonomizado de la política” (1998: 249) que entiende como la posibilidad de la “independencia” estética por sobre las cuestiones de la política. Reflexionando sobre la experiencia de principios de la década del 70 llamada “La noche de las cámaras despiertas” que involucró a Fischerman, Ludueña, Yacellini, Filipelli, Sorin y otros directores publicitarios; Sarlo encuentra que allí se hizo patente “la resistencia a que el contenido político se impusiera definitivamente a la experimentación formal” (1998: 246). Según la autora existe la posibilidad de que el contenido engulla a los elementos formales, habiendo una contradicción irresoluble entre estética y política ya que no podría haber una comunión entre cine e intervención política. Sarlo propone “cortarlas de un tajo” ya que, en aquella época, “la política pedía intervenciones de contenido; estos films (de “Las cámaras...”) promovieron intervenciones formales consideradas, en sí mismas, más radicales que los contenidos explícitos.” (Sarlo, 1998: 252-261) Como si se tratara de la confrontación de dos lógicas irreconciliables se decreta que la radicalidad de las obras debe descansar sobre algún lado de ese par. Ser consignas políticas sin ningún asidero formal (artístico) o microrevoluciones esteticistas sin relación con la realidad política.

El borramiento de las antiguas fronteras entre el arte y la política “no significa un renunciamiento al arte: estos artistas (de Tucumán Arde, por ejemplo) apuestan a la formulación de un ‘arte revolucionario’” (Longoni y Mestman, 1997: 18). Podemos decir que la crítica de Sarlo se trata de una “señal de encorsetamiento”, la cual no es sino: “La defensa a ultranza de la autonomía del arte, entendido como un territorio con límites bien precisos y delimitados, cuyas reglas del juego, de inclusión y de exclusión, están arbitradas por intelectuales debidamente habilitados” (Longoni, 2006: 63).

Los realizadores de cine militante propusieron históricamente, así como lo hacían los artistas de Tucumán Arde, “un encuentro poco habitual (en términos explícitos) entre arte y política, que no implica la supeditación de la política al arte (como ‘tema’) ni la subordinación del arte a la política (como ‘puesta al servicio’ del artista o de la obra). Se trata, en cambio, de la

fusión de ambos campos, en un poco delimitado terreno común en el que los objetivos, los lugares, los circuitos y los procedimientos propios de la política o del arte se articulan y se confunden” (Longoni, 1997: 323). Ese encuentro, herético y desagradable para las elites tradicionales, será plenamente trabajado en los diversos campos artísticos como una reacción química de elementos insolubles. El arte y la política ya no serán considerados como el agua y el aceite salvo en círculos intelectuales que seguirán pensando en autonomías vagamente fundamentadas.

### **El arte revolucionario en el “sistema total”**

Varios realizadores de cine militante de los 60’ y 70’ no sólo trabajaron los conflictos sociales como contenido sino también, al mismo tiempo, las cuestiones formales de los filmes. Para el “sistema total” de las películas, tal como lo ponían de manifiesto, revolución integral.

Gran parte de los realizadores consideraron a los filmes como un “sistema total” de relaciones entre sus elementos constituyentes (Bordwell y Thompson, 1995: 42). Siguiendo a David Bordwell y Kristin Thompson (1995) se pueden tener en cuenta dos subsistemas que hacen, y son intrínsecos, a las películas: uno narrativo y otro estilístico (estético). Por eso es que cada subsistema (con cada uno de sus componentes) “funciona como una parte de la estructura global percibida” (Bordwell y Thompson, 1995: 43) y no pueden ser divididos en partes independientes.

Los filmes, documentales en el caso que nos ocupa, generan en los espectadores una serie de expectativas formales que funcionan a través del reconocimiento de ciertas convenciones (Bordwell y Thompson, 1995: 44-47). Por ello es que las obras, junto con sus espectadores/participantes, pueden ver modificadas las convenciones ante nuevos elementos formales que alienten nuevas expectativas. Se descuenta, por lo tanto, que la forma no “da lo mismo” porque los sistemas totales alterarán el factor de su producto ante cualquier modificación de sus elementos. De este modo puede ser desechada la “idea de que en el documental no importa el decir sino lo dicho” (Moriconi, 2005: 124), porque la forma de decirlo condicionará, en buena medida, a la instancia de recepción.

Un suceso crítico en la historia argentina puso a prueba las cualidades de los realizadores para experimentar cambios en el plano estético, concibiendo a un film para la militancia como un

sistema total. El Cordobazo avivó la lucha popular y energizó a los directores para la concreción de proyectos que tuvieran a los sectores obreros y estudiantiles como protagonistas. “La conmoción del Cordobazo –según Nemesio Juárez- fue tan fuerte para unirnos y convocarnos con la seguridad de que era nuestra responsabilidad dar testimonio de lo que estaba ocurriendo en nuestra provincia mediterránea” (2006). Juárez fue uno de aquellos directores que se juntaron, en una experiencia inédita hasta el momento, para realizar *Argentina, mayo de 1969: Los caminos de la liberación*. El resto de los directores que conformaron el Grupo de Realizadores de Mayo fueron Mauricio Berú, Octavio Getino, Eliseo Subiela<sup>2</sup>, Rodolfo Kuhn, Rubén Salguero, Jorge Martín (Catú), Pablo Szir y Humberto Ríos. Este último explicó recientemente cuáles fueron las pautas antes del rodaje de los cortos: “Se determinó que el tema central era Córdoba y cada cual tenía libertad absoluta para hacer lo que quisiera, tenía que durar 10 o 15 minutos cada corto” (Ríos, 2006). Debido a que cada corto era independiente de los demás el mismo grupo realizador propuso que “si ello resultase necesario a algún tipo de proyección en particular pueden proyectarse en conjunto o por separado y aún alterando su orden” (en Mestman, 2001: 461).

Como destaca Héctor Kohen, la “audacia formal de esta película puso en duda la validez del aparato conceptual utilizado para juzgar al Tercer Cine” (2005: 518). *Argentina...* fue filmada de manera urgente para incidir políticamente o llamar a la reflexión al movimiento obrero-estudiantil sobre las formas de lucha, pero su composición dio cuenta de diversas experimentaciones formales que incluyeron el noticiero (Getino), la ficción (Szir), lo “pedagógico” militante (Subiela), el clip musical (Kuhn) o la denuncia de la represión del Ejército (Juárez). Se demostró, con la compilación de cortos para la militancia, que la experimentación estética no era un paria en el reino del contenido político.

### **“Nosotros revolucionaremos las formas”**

La utilidad política marcaría al cine comprometido (posteriormente militante): “el porqué y el para qué determinó técnica, producción, lenguaje y forma. Determinó todo. Digamos que toda la búsqueda, incluso la temática, estaba regida por ese presupuesto: ser un instrumento útil,

---

<sup>2</sup> Subiela dirigió el corto más efectivo al decir de Humberto Ríos, se trataba de la explicación de una “receta” para armar molotovs. “Después no hizo más nada, nunca más nos vimos conectados en política (...) se arrepintió para siempre” recuerda Ríos (2006). Curiosamente Subiela no se arrepiente de todo lo filmado en aquella época, su originaria incursión en el cine publicitario fue rescatada por él en una edición de *Panorama, catálogo de artistas argentinos* emitido por canal 7 durante diciembre de 2006.

al servicio de una causa. Cómo hacer para llegar a determinado tipo de público” (Solanas, 2006: 166). De todas maneras, Solanas también daba cuenta de una discusión problemática que alcanzara la descolonización del lenguaje cinematográfico frente a la dependencia “tradicional” de la industria foránea (Solanas, 2006: 166). Por más que su interés, y el de su generación, fuera la intervención política revolucionaria, existía una profunda preocupación en el lenguaje cinematográfico debido a que para ellos, como dice Fernando Birri, “no había una revolución de (...) los contenidos sin una revolución de las formas” (2006). La discusión pasaba por la producción de un lenguaje que estuviera por fuera de las estructuras dominantes (Halperín, 2004: 36).

Santiago Álvarez abordó el debate de la época, sobre la vinculación entre forma y contenido como inseparables (haciendo presente la postura de los cineastas políticos más avezados): “en definitiva la forma se hace hermosa cuando se basamenta en un contenido hermoso y no se es artista revolucionario si se produce divorcio entre contenido y forma” (Álvarez, 1988: 143).

Realizadores y teóricos acordaban en que el anclaje en la realidad era imprescindible para construir nuevas formas propias. Se puede decir, apelando al esquematismo, que a la documentación de la realidad impulsada a mediados de los 50’ por Birri, Pereira dos Santos y Gutierrez Alea / García Espinosa (y nutrida de las ideas del neorrealismo) se debía agregar, desde el punto de vista de los realizadores, la revolución de las formas y contenidos para hacer obras verdaderamente político-militantes.

El cineasta brasileño Glauber Rocha adhería a los conceptos vertidos anteriormente: “El verdadero arte moderno éticamente-estéticamente revolucionario se opone, por medio del lenguaje, a un lenguaje dominador” (Rocha, 1988: 162). Rocha construyó en sus películas un “complejísimo lenguaje propio” (Halperin, 2004: 37), que rompió con los esquemas del arte colonialista/imperialista para buscar las formas de expresar lo que el cineasta consideraba pertinente para favorecer la liberación de los pueblos. Fue el realizador que llegó más lejos en la experimentación de nuevos lenguajes (aunque para la ficción). “El cineasta (Rocha) –según David Oubiña- había comprendido que no hay obras revolucionarias sin una completa alteración de los modos del discurso cinematográfico (...) Es decir: no sólo el ascenso de problemáticas hasta entonces resistidas, no sólo la recuperación de materiales despreciados, sino el planteo de modos de representación liberados” (2000: 59-60). La conjunción haría la fuerza.

En este breve recorrido por las ideas y reivindicaciones de los realizadores latinoamericanos comprometidos, se nota la evolución de los debates hacia la problemática de la forma, que no debía ser separada del contenido para su “descolonización” y posterior construcción de lenguajes propios. La búsqueda de nuevos lenguajes despojados de las ataduras de la cultura dependiente era colocada en un lugar importante. Pero, al mismo tiempo, resulta relevante constatar que ninguno de ellos manifestaba la posibilidad de una realización conjunta, con sus protagonistas / destinatarios, de los “necesarios” nuevos lenguajes cinematográficos. Doblemente llamativo resulta debido al hecho de que se trataba de realizadores preocupados por un cine de intervención política, que pensaban a sus filmes en función de su efectividad. Pero que relevaban sus “pruebas” e iban a editarlas sin contacto con sus protagonistas. El único realizador que reflexionará, en extenso, sobre el lenguaje y su construcción colectiva (para ponerlo en práctica con Ukamau<sup>3</sup> en los 70’) será el boliviano Jorge Sanjinés<sup>4</sup>.

### **En búsqueda de la competencia comunicativa**

“No es posible concebir obra revolucionaria que conlleve la dicotomía entre forma y contenido (...) Se corresponden permanentemente y el fenómeno de la verdad se da cuando existe la integración entre ambas categorías” (Sanjinés y Ukamau, 1980: 77-78). Jorge Sanjinés y su grupo de cine dejaron en claro estos principios en la década del 70: no hay revolución de contenidos sin que haya una correspondiente de las formas, porque están relacionados indisolublemente. Las formas sirven de vehículos a los contenidos, pero también comunican. Pero no sólo afirmaron eso, sino que avanzaron sobre la necesidad de desarrollos formales afines a las culturas populares autóctonas con el apoyo de sus sujetos.

Pensar la cuestión formal de los filmes en función de encontrar la “competencia comunicativa” con sus protagonistas y destinatarios no significaba menospreciar las capacidades de éstos, sino revalorizar su cultura, con sus maneras de expresión. Esta voluntad del grupo realizador, ávido de una comunicación más directa, lo hizo pasar a otra etapa en la cual “como

---

<sup>3</sup> El grupo de cine boliviano Ukamau, formado a mediados de los 60’, tuvo como integrantes a Antonio Eguino, Oscar Soria, Ricardo Rada y Jorge Sanjinés.

<sup>4</sup> Debemos hacer la positiva mención de Fernando Birri, quién varios años antes pusiera en práctica un sistema de encuesta para que los habitantes del Tiro Dié dieran su opinión sobre las escenas más representativas de su realidad, las cuales quedarían en el montaje final. Raymundo Gleyzer también pondría en juego, en sus entrevistas, un “carácter dialógico e interactivo” que distinguiría a sus trabajos de la gran mayoría de documentales expositivos de la época (Bernini, 2001: 57).

intérprete y traductor de ese pueblo se convierte en vehículo del pueblo” (Sanjinés y Ukamau, 1980: 61). Este no era un mero golpe de la retórica, sino que suponía una revolución en la manera de concebir el “sistema total” del film, ya que -como decían los realizadores- “al cambiarse las relaciones de creación se dará un cambio de contenido y paralelamente un cambio formal” (Sanjinés y Ukamau, 1980: 61). Cuando las relaciones autoritarias fueron quebradas comenzó la autocrítica, abierta a las posturas de los sectores representados en los filmes.

Como ejemplo de tal autocrítica en Ukamau podemos citar las reflexiones que suscitaron las proyecciones de *Yawar Mallku* (Sangre de cóndor), en 1969. Los miembros del grupo notaban que la película no era recibida como ellos habían esperado. Concluyeron que eso era “a causa de su estructura formal (...), debíamos buscar un lenguaje coherente con esta capacidad de concebirse colectivamente, con esa cultura colectivista (indígena); y poco a poco fuimos encontrando soluciones” (Sanjinés y Ukamau, 1980: 155). Por eso en la realización de *El coraje del pueblo* (1971) y *El enemigo principal* (1973) abandonaron los primeros planos, para no restringir las posibilidades de improvisación, y dieron paso a la construcción de una historia con un héroe colectivo (el pueblo indígena), el cual participó del guionado y los debates sobre la producción de la película y su realización formal.

El grupo Ukamau “tuvo que buscar un nuevo lenguaje” (Javier Sanjinés<sup>5</sup>, 2004: 21) porque los protagonistas/espectadores se lo exigían. El trabajo consecuente con sus protagonistas pudo hacer que el grupo realizador discutiera parte de su especificidad profesional: cuestiones técnicas, formales y argumentales de la realización. El sistema total debió ser reformulado. Entonces el grupo Ukamau recogió esas enseñanzas estético-políticas, rompiendo con la lógica verticalista de la militancia orgánica, para intentar la realización de, como dice Javier Sanjinés, “un ‘cine horizontal’ que se afana por encontrar el modo de romper con las estéticas vanguardistas que se alejan de la sensibilidad popular; en efecto, y en su búsqueda de una forma estética que no desvirtúe ni traicione ideológicamente los contenidos de la historia viva, de la cotidianidad, Sanjinés aprende que dicha estética no puede provenir de la subjetividad individualista” (2004: 20). De esta manera el grupo Ukamau buscó una competencia comunicativa que captara las estructuras mentales de los sujetos populares para organizar la estructura formal de algunos de sus filmes. La intervención política deseada fue acompañada por

---

<sup>5</sup> Investigador, hermano de Jorge Sanjinés.

la participación de los protagonistas/destinatarios en la realización, tratando de asegurar así el entendimiento de las competencias comunicativas. Y, por lo tanto, la efectividad de las películas.

### **En búsqueda de la competencia comunicativa (2º parte)**

Más de treinta años después surgen en la Argentina una serie de realizadores que retoman, en algunos casos sin saberlo, las ideas que impulsaron las reflexiones del grupo Ukamau. Al compás de los nuevos movimientos sociales ensayan nuevas formas de realización que intentan semejarse a la organización horizontal que asumen algunos sujetos populares que se mantienen en lucha o resistencia a los poderes establecidos. Parte del nuevo cine militante argentino surgido en los 90' comenzó a transitar caminos poco explorados (Campo, 2007).

En cuanto a las realizaciones se puede decir que han ido construyendo nuevas formas de producción, edición y exhibición que no hubieran sido posibles en los 70'. Gracias a nuevas tecnologías de filmación (cámaras livianas y automáticas), montaje (programas de edición para computadoras personales) y proyección (equipos digitales) fue siendo macerado un nuevo concepto para el proceso de realización, en el cual es valorizado el estrecho contacto entre el grupo realizador y los protagonistas / destinatarios del documental. Incluso llegando a extremos en donde las fronteras entre las tareas del profesional y su informante se han vuelto difusas.

El caso de *Zanón, escuela de planificación* (Contraimagen y Ojo Izquierdo, 2002) puede citarse como ejemplo de esta nueva forma de producción audiovisual, ya que cinco versiones del offline fueron exhibidas y discutidas con los trabajadores de la fábrica de cerámicos neuquina antes de la finalización del documental (Remedi, 2003). El grupo Contraimagen también realizó, junto a Boedo Films, entre el 2002 y el 2003 (antes de que se conformara el colectivo Kino-Nuestra Lucha del que ambos forman parte) una trilogía sobre la fábrica textil recuperada Brukman de Buenos Aires. Trabajo en el que implementaron un nuevo proceso de realización. En ese sentido, resulta pertinente analizar uno de aquellos cortos: *La fábrica es nuestra*.

La particularidad estético/narrativa de este film es que para la reconstrucción del desalojo violento que sufrieran de parte de la Policía Federal, la cámara es manejada por los mismos trabajadores que van relatando los sucesos de aquella represión. Vemos con nuestros ojos lo que señalan en la fábrica los/as obreros/as. Vemos a través de sus ojos.

Este tipo de experiencia, ausente hasta aquí en el cine con intenciones militantes<sup>6</sup>, aporta un documento inédito: el punto de vista de los obreros al mando de la cámara. La fidelidad de esta reconstrucción reposó en la superación de los límites entre realizadores y actores sociales cuando “la realidad lo pidió”, y fueron éstos últimos quienes pudieron hacer a la reconstrucción más fidedigna. Esta transgresión profesional, política y estética fue realizada por los miembros del grupo de cine junto a los propios sujetos del film, ya que ellos se dieron la imagen y filmaron lo que consideraron necesario.

Es necesario aclarar que esa “transgresión” no basta para “revolucionar” el lenguaje cinematográfico, sino que nos indica sólo una forma diferente de realización en la que los protagonistas del documental son, al mismo tiempo, colaboradores del realizador. Camino en el que la comunicación puede plantearse de forma directa para encontrar la mejor manera de contar a aquellos que se desea conmover, movilizar o contagiar produciendo así una intervención política eficaz a través del film.

Un ejemplo de realización similar fue *Compañero, cineasta, piquetero* (2002) de Proyecto ENERC. Este film se compuso íntegramente con imágenes de un asentamiento de Lanús, acompañadas por entrevistas y el relato descriptivo e histórico de quién filma: un piquetero que vive allí. Las placas insertadas al comienzo se encargan de aclarar que el trabajo de la producción se limitó a la edición final, ya que el montaje fue el originalmente filmado. La elección del lenguaje cinematográfico quedó, íntegramente, en manos del protagonista / realizador.

A su vez, otro tipo de filmes fueron el producto de un acuerdo de realización, en el cual el resultado fue un documental de autoría colectiva. *No me extrañen...* (2004) fue una realización conjunta de Adoquín Video y el comedor “Los pibes” de La Boca que tuvo una idea rectora: hacer un homenaje a un compañero asesinado (Martín “Oso” Cisneros), denunciando las prácticas mafiosas de la comisaría del barrio. La estética es la convencional para un documental expositivo (Nichols, 1997) y, quizás debido a ello, la utilidad del corto (para la intervención política) puede ser fácilmente esclarecida: a Cisneros lo mataron por su militancia social y otros

---

<sup>6</sup> Solanas, Gleyzer, Ríos, los Juárez o Cedrón no dieron el poder del manejo de las cámaras a sus protagonistas. No podemos asegurar si el motivo fue la complejidad técnica y operativa de las mismas, o la urgencia en registrar las escenas del pueblo movilizado lo que les impidió incursionar en la experiencia inaugurada recientemente por el nuevo cine militante. De cualquier forma se puede decir que no enseñaron las nociones básicas de filmación a los protagonistas de sus documentales.

podrían correr su suerte, por ello la denuncia del hecho rescatando la memoria del compañero y protegiendo a quienes trabajan en el comedor (parte del grupo realizador).

Asimismo, Fernando Álvarez y Alejo Araujo (miembros del Movimiento de Documentalistas) realizaron, en colaboración con el MTD La Matanza, *Construyendo el futuro* (2004) a propósito del trabajo textil y panadero, y de la inauguración del jardín de infantes en su Centro del barrio La Sarita. La participación conjunta en la realización permitió a los miembros de la agrupación debatir sobre las características formales que debía adquirir la película. Un claro ejemplo de ello queda registrado: Toty Flores (referente del MTD La Matanza) propone, a cámara, que no se trate de un documental tradicional de entrevistas sino que se incluyan recursos propios del video-clip para explicar, mediante imágenes, cómo se construyó el edificio en donde trabajan. Así se hizo.

Por último es necesario mencionar un trabajo en el cual la autoría recayó exclusivamente en una agrupación piquetera que contó con el apoyo de estudiantes de cine y comunicación. *No olvidamos* fue realizado en 2003 por el MTD Aníbal Verón, con la intención de que sirviera (a la manera de *No me extrañen...*, luego de la muerte de Cisneros, pero bajo otro signo e ideología política) para homenajear la memoria de Darío Santillán y Maximiliano Kosteki, denunciando a los responsables de su asesinato y repasando, también, las problemáticas sociales por las cuales militaban.

El recurso a la voz en off informativa, tan frecuente en los documentales expositivos de los 60 y 70 (Moriconi, 2005), es utilizado con otras ideas y para otros fines. No se trata de una voz de autoridad impersonal (“de Dios” al decir de Nichols, 1997), sino que tiene un anclaje explícito: es la voz del MTD Aníbal Verón (expresada a través de un piquetero y no un locutor con perfecta dicción) que da su versión sobre los hechos del 26 de junio de 2002, sobre los que tanto se habló y filmó sin consultar lo que los miembros del MTD (donde militaba Santillán) querían expresar.

Son los propios implicados en las luchas, con el aporte de los grupos de cine, los que hicieron las películas mencionadas aquí. El lenguaje fue pulido por los protagonistas de los documentales, en el encuentro con los realizadores, en función del contenido que se deseaba transmitir. De manera que los filmes trataron así de funcionar políticamente para lograr la identificación de aquellos a quienes estuvieron destinados (sujetos con la cultura del protagonista / realizador). Los grupos de cine no tuvieron la seguridad de estar realizando un gran aporte a la

militancia, pero fueron en busca de la competencia comunicativa con sus destinatarios. Búsqueda a favor de un cine militante más cerca de los sujetos populares. Y, por eso, más cerca de sus objetivos.

## **A modo de cierre**

Algunos realizadores trabajan con los sujetos de los films y teorizan sobre ello, una parte emite manifiestos políticos con una base de sustento popular ínfima, otros se manifiestan contra el paternalismo que menosprecia la capacidad del pueblo para “comprender” pero no otorgaron canales de expresión o decisión en sus películas (Rocha y Godard), por último algunos argumentan que “dar la palabra a ese pueblo” deviene en una falsa opción ya que “es posible que a veces mienta y que otras veces no comprenda” (Beceyro, 1997: 39)<sup>7</sup>, entonces lo mejor sería, para los que adhieren a la última postura, saltar el problema y dejarlo de lado.

Jorge Sanjinés fue el único realizador que en los 70’ se refirió a la “competencia comunicativa” que debía buscar un film para que, abriendo canales de participación a sus protagonistas, tuviera una acogida masiva entre sus destinatarios. El resto de los realizadores más destacados, si bien concebían que se debían revolucionar los lenguajes cinematográficos en el “sistema total”, no promovieron un contacto estrecho con sus protagonistas / destinatarios involucrándolos en el proceso de realización. En este punto radica una gran diferencia entre los actuales realizadores y sus antecesores en la militancia audiovisual. Los actuales retoman, concientemente o no, las reflexiones de Sanjinés y su grupo Ukamau para incursionar, aún tibiamente, en autorías colectivas; sus antecesores prefirieron hacer hincapié en revoluciones del lenguaje personales y otras tareas de realización, de carácter individual, que debía asumir el cineasta militante.

El encuentro de la competencia comunicativa supone, para los grupos del resurgimiento, algo más que el mero registro de la realidad. Realizan, en algunos casos, el “sistema total” del

---

<sup>7</sup> El interés de Raúl Beceyro está puesto en criticar el “maniqueísmo populista” de aquellos que sólo reverencian los hábitos del pueblo (1997: 41). Pero su virulenta crítica (y su postura a favor de la “imposibilidad” de que una obra artística funcione políticamente (1997: 45), como ya viéramos en Sarlo) lo lleva a favorecer las “obras herméticas” porque “ejercen mucho más la crítica del statu quo” como dijera Adorno (Beceyro, 1997: 42). El análisis de la funcionalidad de esa crítica no es ahondada y su imposibilidad manifiesta de considerar un contacto constructivo entre realizadores y sujetos protagonistas le hace concluir: “Un film cuya preocupación política sea evidente, cuya elaboración sea anacrónica, rudimentaria o previsible, y cuyo autor emita declaraciones acordes con la ortodoxia populista, será considerado un film que habla el lenguaje del pueblo” (Beceyro, 1997: 43).

film interactuando con sus protagonistas/destinatarios. Manifiestan, mediante su trabajo, que la revolución del lenguaje se hace en conjunto.

Es necesario aclarar que la filmografía analizada anteriormente fue seleccionada y puede llegar a darnos una imagen falsa, u optimista, del panorama del cine militante actual. Se produjeron, en los últimos diez años, muchos filmes, pretendidamente militantes, en los cuales los “otros” representados y supuestos destinatarios no tuvieron ni la más mínima participación en el producto final. También subsisten los documentales que se presentan como “interactivos” pero que manipulan los testimonios en función de favorecer determinadas ideas políticas que no son las que profesan los sujetos de los filmes. Se hacen hoy muchos documentales (de pretendido cine militante) en los cuales el grupo realizador no pone el menor interés en encontrar las “competencias comunicativas” con sus destinatarios. Sólo se han mencionado aquellas producciones que comenzaron a marcar otro camino y se esforzaron en un contacto directo con los otros, esfuerzo del cual surgieron trabajos colectivos comprometidos con las luchas vigentes.

Parte del nuevo cine militante está incursionando en nuevas formas de realización en estrecha relación con los diversos actores sociales, lo cual favorece el entendimiento mutuo para “aceitar” el funcionamiento de los filmes de intervención política. Esa relación permite dar una cuota de poder a aquellos interesados en participar activamente en las realizaciones, para no servir de testimoniantes despojados de sus discursos ni bien fueron expresados. Pero, según los realizadores, éste es sólo el comienzo de un sendero, porque una realización “que avance sobre el consenso y que dirima las decisiones de forma tal que las minorías se sientan a la vez representadas (siendo partícipes) serán partes de un camino a recorrer” (Remedi, 2003).

Aunque todavía falte mucho por “recorrer”, el nuevo cine militante ya ha avanzado algunos pasos *con* los otros. Esta parece ser la búsqueda del cine militante contemporáneo para incrementar su mentada efectividad política en tiempo de nuevos movimientos sociales de organización horizontal: hacer películas junto a, y para, los otros.

## **Bibliografía:**

Álvarez, Santiago (1988): “El periodismo cinematográfico”, en AAVV, *Hojas de cine, testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, volumen 3, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas, México.

Álvarez, Santiago (2003): “Arte y compromiso”, en Paulo Antonio Paranaguá (editor), *Cine documental en América Latina*, Cátedra, Festival de Málaga, Madrid.

Beceyro, Raúl (1997): *Cine y política*, UNL, Santa Fe.

Bernini, Emilio (2001): “La vía política del cine argentino”, en revista *Kilómetro 111*, n° 2, septiembre de 2001.

Birri, Fernando (2006): Entrevista personal.

Bordwell, David y Thompson, Kristin (1995): *El arte cinematográfico*, Paidós, Barcelona.

Campo, Javier (2007): *El cine militante y sus variaciones en el tiempo*, Tesis de grado, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Grüner, Eduardo (2006): “Arte y terror: una cuestión ‘moderna’”, en revista *Pensamiento de los confines*, n° 18, junio de 2006, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

Gutierrez, Edgardo (2000): “Estética y política. El compromiso del artista de los ‘60 a los ‘90”, en revista *Herramienta. Revista de debate y crítica marxista*, n° 11, Buenos Aires.

Halperin, Paula (2004): *Historia en celuloide: Cine militante en los '70 en la Argentina*, Cuaderno de trabajo del CCC, Buenos Aires.

Jameson, Fredric (2006): *El giro cultural*, Manantial, Buenos Aires.

Juárez, Nemesio (2006): Intervención en mesa “Cine militante a 30 años del Golpe Militar. Continuidades y rupturas”, Centro Cultural de la Cooperación, junio de 2006, Buenos Aires.

Kohen, Héctor (2005): “Realizadores de Mayo. Argentina, 1969: los caminos de la liberación”, en AAVV, *Cine argentino, modernidad y vanguardias 1957/1983*, volumen II, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.

Longoni, Ana (1997): “Tucumán Arde: encuentros y desencuentros entre vanguardia artística y política” en AAVV, *Cultura y política en los años '60*, Publicaciones CBC, Buenos Aires.

Longoni, Ana (2006): “La teoría de la vanguardia como corset”, en revista *Pensamiento de los confines*, nº 18, junio de 2006, Buenos Aires.

Longoni, Ana y Mestman, Mariano (1997): “Vanguardia y revolución: acciones y definiciones por una ‘nueva estética’. Argentina, 1968”, en Mestman, Mariano, *Cine político y procesos culturales. Argentina 1966-1976*, Informe final beca de investigación UBACyT, Buenos Aires.

Mestman, Mariano (2001): “La exhibición del cine militante: Teoría y práctica del grupo Cine Liberación (Argentina)”, en Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid.

Moriconi, Lorena (2005): “Memoria y testimonio. Tensiones y tendencias del documental argentino”, en Lusnich, Ana Laura (edit.), *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*, Biblos, Buenos Aires.

Nichols, Bill (1997): *La representación de la realidad*, Paidós, Barcelona.

Oubiña, David (2000): *Filmología, ensayos con el cine*, Manantial, Buenos Aires.

Remedi, Claudio (2003): “La cámara en el frente. Los últimos dos años del cine documental en la Argentina”, en [www.boedofilms.com.ar](http://www.boedofilms.com.ar)

Ríos, Humberto (2006): Entrevista personal.

Sanjinés, Javier (2004): “Transculturación y subalternidad en el cine boliviano”, en revista *Objeto Visual*, nº 10, diciembre de 2004, Caracas.

Sanjinés, Jorge y Grupo Ukamau (1980): *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, Siglo XXI, México.

Sarlo, Beatriz (1998): “La noche de las cámaras despiertas”, en *La maquina cultural*, Ariel, Buenos Aires.

Solanas, Fernando (2006): “Propuestas para un nuevo cine nacional”, diario *La Opinión*, 29/4/73, en *Pensamiento de los confines*, número 18, junio de 2006, Buenos Aires.