

# **Nuevas Agrupaciones y Representaciones Cinematográficas: “Una realidad distinta a la que se suele mostrar”.**

Gabriela Sagristani.

Cita:

Gabriela Sagristani (2004). *Nuevas Agrupaciones y Representaciones Cinematográficas: “Una realidad distinta a la que se suele mostrar”*. VI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-045/5>

## **Nuevas Agrupaciones y Representaciones Cinematográficas:**

### **“Una realidad distinta a la que se suele mostrar”**

*Gabriela Sagristani*

El siguiente trabajo, intentará abordar las producciones cinematográficas producidas por colectivos o agrupaciones de artistas que emergieron o se visibilizaron conjuntamente a la crisis argentina de diciembre del 2001. Dichas representaciones albergan en su interior la estrecha relación entre artistas y movimientos sociales, conjugando y documentando audiovisualmente prácticas socioestéticas para las que “lo reivindicativo y la demanda se entremezclan con aspectos lúdicos e intenciones estéticas que articulan una dimensión simbólica y un sistema comunicacional”. (Lobeto, Wechsler:1997) funcionando mayoritariamente como portavoces o armas de lucha, introduciendo cambios expresivos, quebrantando los lenguajes y circuitos hegemónicos, generando experiencias socioculturales comprometidas con el entorno social .

Agrupaciones de artistas y documentalistas como Cine Piquetero, Grupo de Boedo Films, Adoc. Contraimagen, Cine Insurgente, entre otras parecen dar cuenta de este fenómeno, en el que el registro audiovisual adquiere un grado de protagonismo y compromiso mayor, en contraposición a las empresas mediáticas regidas por reglas comerciales, y preocupadas por la espectacularización, cotidiana. Desde esta perspectiva, García Canclini señala “Las videoculturas urbana y mediática son instancias en que se juega con lo público.(...) son modos de sobreactuar intentos ficcionales de sutura.”(García

Canclini:2002). Cabe recordar al respecto, los escraches producidos frente a las empresas que han monopolizado la información visual desde la era menemista, entre ellas canal 13 y Telefe, con la mayor audiencia.

Hacia finales de los 90, en la Argentina, junto a la debacle económica y cultural producida en el seno de una crisis política demasiado extensa, los movimientos masivos y populares comenzaron a tener una presencia cada vez más significativa en los distintos ámbitos de nuestro país: cacerolazos, piquetes, asambleas barriales, escraches y fabricas recuperadas, conforman algunas de las tantas acciones y movilizaciones. El arte no fue ajeno a este proceso, ello se puede observar, en primer lugar porque también ocupó un sitio en esta movilización, desarrollando frentes de organización independiente y redes de información contrahegemónica, promoviendo la utilización de la cámara de cine y video como verdadera herramienta de lucha social, testimoniando los procesos desde la otra vereda.

Esto se debe como señala Melucci a que “el conflicto se plantea principalmente sobre un terreno simbólico, mediante el desafío y la desestabilización de los códigos dominantes sobre los cuales se fundan las relaciones sociales. (...) la simple existencia de un desafío simbólico es per se un método para desenmascarar los códigos dominante es un modo diferente de percibir y denominar al mundo”.(Melucci Alberto:1998)

**Una mirada retrospectiva: entre la latencia y la visibilidad**

Aunque nos resulte revelador, este fenómeno ha oscilado en la historia de nuestro cine entre periodos de latencia y visibilidad como polos inseparables, desde esta perspectiva, “ aquellos que consideran la acción colectiva desde una posición profesional y política, generalmente limitan sus observaciones a la cara visible de la movilización, olvidando el hecho de que lo que la nutre es la producción diaria de marcos alternativos de sentido sobre los cuales se fundan y viven diariamente las propias tramas”(Melucci Alberto:1998)

Las décadas del 60 y 70, marcaron una impronta en el universo cinematográfico argentino. Fue la época de una efervescencia social que vinculaba el arte y la política como hasta entonces no se había producido. Desde Solanas y Getino hasta Raymundo Gleyzer y Fernando Birri, el cine político militante ponía el acento en usar el arte como motor para la transformación social.

En este sentido, el llamado Tercer Cine, fue hacia 1968, una alternativa del cine argentino no industrial, fundada por Fernando Solanas y Octavio Getino, que postulaba al cine como un movimiento de lucha contra el cine hegemónico, en sus formas de industrialización, como así también frente al exceso individualista del llamado cine de autor.

Exhibidas en ámbitos alternativos como sindicatos, escuelas y clubes, las películas eran presentadas como un arma de lucha contra los monopolios, en su condición de “ser armada” frente a los espectadores postulando la movilización bajo la ideología “cine, cultura y descolonización”.

En este sentido el movimiento Cine Liberación, encarnado en la figuras de Solanas y Getino se inscribe en un movimiento cinematográfico mas amplio y antihegemónico bajo el nombre de Nuevo Cine Latinoamericano.

Por otra parte, resulta interesante destacar la utilización del video en las décadas del 70 y 80 en Latinoamérica como herramienta social y cultural en su modalidad video denuncia, video popular o video alternativo. Como plantea Gladys Daza Hernández( ) “a diferencia de lo ocurrido en Estados Unidos y en Europa donde inicialmente el video fue el medio de expresión artística de músicos, escultores, pintores y poetas, en América Latina su uso no es solo producto de la fascinación tecnológica, sino más bien de las necesidades de promoción de nuestros pueblos en sus diversas dimensiones (...) no se piensa en un video-arte elitista sino por el contrario, en un video que pueda ser leído por la cultura popular (...) en los países desarrollados se logra haciendo uso de una tecnología sofisticada, en América Latina se hace un uso creativo de las tecnologías sencillas”.

El principio de los 90 encuentra a la Argentina con un proceso de privatización sobre la televisión pública, consecuentemente a una conformación de conglomerados multinacionales.

Simultáneamente una caída en el sector cinematográfico con cierre de salas y bajas en la producción fílmica, dando lugar a un proceso de importación de contenidos.

Se instaura de esta manera una construcción “ideal” discursiva que deja en los márgenes al país “real”, y donde los conflictos sociales se ausentan de la pantalla televisiva y sólo en las telenovelas, y sobre todo en las importadas de otros países de América Latina, aparecen las necesidades del sector medio latinoamericano.

Con este escenario que debilitó la fuente laboral de miles de realizadores, técnicos, guionistas y otros sectores de la industria audiovisual y controló los

contenidos de dicha producción, quedó frustrada la posibilidad de expresar en los circuitos legitimados de lo audiovisual el contexto socio político que comenzaba a sepultar las condiciones laborales en la Argentina.

Consecuentemente a este proceso, la convertibilidad de la moneda producida hacia 1991, generó y posibilitó una nueva renovación tecnológica, dejando una base de tecnología de reciclaje. Esta utilización de las nuevas tecnologías por grupos independientes confluyen en un marco de prácticas contrahegemónicas, que la sociedad venía construyendo de cara al proceso político. Se generan nuevas instancias de producción y distribución audiovisual, a partir de producciones de bajo costo y respaldadas por instituciones educativas, gremiales y organizaciones no gubernamentales.

Como señala Miguel Mirra miembro del movimiento de documentalistas “el renacer no empezó el 19 y 20 de diciembre (...) viene de por lo menos 1995, Había una necesidad latente, de la que nosotros fuimos catalizadores”.

Por otra parte dentro del campo cultural, se comienza a redefinir la cultura alternativa, mediante el trabajo en conjunto. Se habla de redes y de colectivos, siendo la multiplicidad la autogestión y la interrelación parte esencial de sus manifiestos.

### **“Todos somos corresponsales”: Subjetividad a flor de piel**

Al calor de los conflictos sociales, surgieron numerosos grupos y colectivos de realizadores independientes que, desde entonces, se encargan de reflejar las luchas populares desde una vereda diferente a la de otros medios audiovisuales.

Tal como lo señala Claudio Remedi, integrante de Boedo Films, con respecto a sus producciones, "Nosotros tomamos la definición de que es la recreación artística de la realidad con un punto de vista subjetivo". Es interesante señalar en este punto, que tanto el video como el cine documental, ha dejado de estar ligado a ciertos aires de "objetividad" y ha adoptado una modalidad de representación "reflexiva" en donde se evidencian las instancias de enunciación, quebrantando la unicidad del punto de vista y la linealidad narrativa a partir de nuevos lenguajes y nuevos códigos re-presentativos, generando marcos alternativos de sentido. Recreando y representando una nueva versión de la realidad, produciendo un cruce constante entre realidad y ficción. En esta perspectiva "el arte se presenta como diferencia e interrupción de la comunicación" (Ferraris Mauricio:1987). El video se utiliza como registro de una realidad no totalizadora, que a la vez evidencia la falta de la pretendida carga de objetividad del documental tradicional

A partir de aquí, resultan interesantes los conceptos de profecía paradoja y representación, trabajados por Melucci, en tanto formas de desafío simbólico que posibilitan la visualización del poder y por ende al volverse reconocible se vuelve negociable o confrontable.

"Es la posibilidad de ir reconstruyendo y construyendo un lenguaje cultural alternativo en relación al "otro", pero implicando sistemas de pertenencia y referencia".(Lobeto Claudio: 2001).

No es casual, el estatuto enunciativo que define claramente las premisas ideológicas del grupo al que convoca cada colectivo artístico, sírvase como ejemplo "Argentina Arde" que nuclea a otras agrupaciones como: Cine

Insurgente, Cine Piquetero, Adoc, Escuela de Cine de Avellaneda, Universidad popular Madres de Plaza de Mayo, entre otros.

Quienes conforman parte de este colectivo se conocieron en el contexto de diciembre del 2001 en la calle, sacando fotos y filmando bajo la idea de “todos somos corresponsales” y en tanto tal se mantiene abierto a todos aquellos que quieran participar. Apropiándose y adaptando el nombre, en alusión a la experiencia artística de “Tucumán Arde”, en 1968. La misma se proponía crear un circuito sobreinformativo y contrainformativo, nutriéndose de técnicas y mecanismos desarrollados para desenmascarar la campaña montada por la prensa oficial. En este sentido, “el desvío hacia lo contextual es tan fuerte que la realidad ya no se piensa como un espacio de reflexión, sino como un campo para la acción”, (Giunta Andrea:1999).

Algo similar ocurre con el Grupo de Boedo Films, ligado a la concepción del núcleo artístico de Boedo hacia la década del veinte, con una fuerte impronta y crítica social.

Es interesante articular lo hasta aquí esbozado con la categoría de “tradición selectiva”, propuesta por Raymond Williams, en la que se incluye la idea de pasado y presente en un proceso dialéctico, “este proceso deliberadamente selectivo y conectivo, ofrece una ratificación cultural e histórica de un orden contemporáneo”. (Raymond Williams:1977).

Cabe destacar, que los colectivos artísticos aquí mencionados, apelan a un pasado que los identifica como grupo, tanto el Grupo de Boedo como la experiencia artística de Tucumán Arde, se inscriben dentro de un proceso contra hegemónico en la historia cultural argentina. Simultáneamente, se rescatan ciertas prácticas identitarias que refuerzan estos vínculos entre

pasado y presente, es decir se exhiben en circuitos alternativos e itinerantes, entre ellos asambleas populares, comedores públicos, fábricas bajo gestión obrera, sindicatos, exhibiciones en la vía pública, gacetillas, video informes, etc. Generando acciones y formas de intervenir en la realidad que posibiliten el registro y la difusión de visiones alternativas.

Desde una perspectiva socio política, no cabe duda que “ el video es un producto de los procesos de apropiación de los espacios históricos y los significados dados por los grupos organizados, pero por sobre todo esta inserto en las coyunturas de las sociedades donde se dan las confrontaciones”.

(Mendizábal Rodrigo:1994).

Del mismo modo, Walter Benjamín ya había previsto hasta que grado la imagen se pondría al servicio de la ideología dominante como espectáculo y distracción, pero también, y esto es lo más importante, retendría su potencial explosivo para reorganizar tiempo y espacio en cualquier orden que se desease, convirtiendo al cine en una herramienta o arma para romper con el encierro social.

### Bibliografía

**Daza Hernández, G.** *Historia y perspectivas del video educativo y cultural en América Latina.*

**Ferraris, M.** “Postmoderno” En *Revista de estética.* N° 5-6. 1987.

- García Canclini, N.** “La reinención de lo público en la videocultura urbana” en Revista de Antropología Social, México.2002
- Giunta, A.** “Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollo” en Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política (vol.II).Editorial Sudamericana.Buenos Aires.1999
- Lobeto, C.** Video y Tercer Sector. La producción de imágenes como prácticas socioestéticas. 2001
- Lobeto, C y Weschsler, D** (compiladores). Ciudades, Estudios Socioculturales sobre el espacio urbano (vol 1), Instituto Internacional del desarrollo (ID) y Nuevos Tiempos. Madrid-Buenos Aires. 1996
- Melucci, A.** “Los Movimientos Sociales y la Democratización de la vida Cotidiana”. Trabajo publicado en John Keane(ed), Civil Society and the state. Verso Publications, London-New York. 1988
- Mendizabal, R.** “Video y Cultura popular” en El video en la educación no formal en América Latina. Ediciones Circus. 1994
- Williams, R.** Marxismo y Literatura. Oxford University Press. 1977