

Cine político: las redes de documentalistas y su intervención política cultural.

Mirta Mauro y Sheila Amado.

Cita:

Mirta Mauro y Sheila Amado (2014). *Cine político: las redes de documentalistas y su intervención política cultural*. *Unidad Sociológica*, (2), 1-78.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/sheila.amado/8>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pfy7/Vt8>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Cine político: las redes de documentalistas y su intervención política y cultural*

Mirta S. Mauro y Sheila Amado**

La expansión de internet y la masificación de dispositivos digitales audiovisuales de bajo costo en conjunción con nuevas formas de organización y producción de los colectivos e individuos dedicados a la realización de cine político, no solo expresan formas novedosas de apropiación de los medios de comunicación, sino que además son una clara expresión de la conformación de una cultura digital. En este contexto el presente artículo, en el marco del Festival Latinoamericano de la Clase Obrera (FELCO), indaga sobre cuál es la relación que se establece entre los colectivos o realizadores individuales de cine militante con las tecnologías digitales. Para ello no solo se aborda lo referente a la producción en sí misma sino también lo relacionado con la distribución de las obras, como así también la articulación con otros grupos y/o individuos.

PALABRAS CLAVE: cultura digital - cine militante - tecnologías digitales- FELCO.

Introducción

La historia de las sociedades se ha ido plasmando en el cine desde los orígenes de esta expresión artística. Muchas de las primeras producciones cinematográficas intentan reflejar las condiciones de vida de la clase obrera. Si bien el cine era un arte considerado como “popular” los discursos obedecían a la clase dominante. (Ibars Fernández & López Soriano, 1998).

El cine fue atravesando distintas etapas según fue pasando la historia, y los acontecimientos políticos, sociales y culturales. En la década del 60` y 70`, el mayo francés del 68`, la guerra fría, la guerra de Vietnam, influirán en las producciones artísticas y en la aparición del artista militante. No solo en el cine, sino en las diferentes expresiones artísticas se notará la influencia de estos procesos sociopolíticos.

Giunta (2001) ubica a mediados de la década del 60` la conversión del artista de vanguardia en artista intelectual comprometido, vinculando su obra a la política.

Ahora bien, el cine documental ha sufrido

transformaciones que se puede agrupar en tres grandes áreas: 1) transformaciones narrativas; 2) transformaciones estéticas; 3) *transformaciones productivo tecnológicas* (Direse, 2010). Son precisamente estas últimas las que son de interés para el presente artículo, especialmente a partir de la masificación de Internet y las tecnologías de la información y comunicación, la digitalización y el lenguaje audiovisual como configuración de una nueva dimensión de lo cultural: la cultura digital, o cibercultura.

En Argentina, con el nuevo milenio, retomando el carácter militante de los cineastas y los artistas de la década del 70` surge el Festival Latinoamericano de la clase obrera, conocido popularmente por su sigla -FELCO- en el cual se exponen anualmente tanto producciones documentales como cine de ficción.

Surge más precisamente en 2004, por iniciativa del grupo de cine y fotografía el Ojo Obrero, en medio “del calor del argentinazo”, y de “luchas y rebeliones populares” que recorrían América Latina (FELCO). Cabe destacar que a partir de 2000, incluso antes, surgen en nuestro país numerosos grupos

* Una versión anterior a este artículo, fue publicada en el libro: *Ciberespacio y Resistencias. Exploración en la cultura digital*. Lago Martínez y otros. Ed. Hekht.

** Universidad de Buenos Aires- Facultad de Ciencias Sociales - Instituto Gino Germani.

*** Universidad de Buenos Aires- Facultad de Ciencias Sociales - Instituto Gino Germani.

de cine y de video dentro de las organizaciones políticas de la izquierda argentina y de algunos movimientos sociales.

Las proyecciones de películas, las exhibiciones artísticas, los debates, los recitales que realiza el FELCO en su reunión anual, tiene por objetivo contribuir a la colectivización de experiencias históricas, políticas y organizativas, confluyendo en cada uno de los eventos, cientos de artistas y cineastas de distintos países de Latinoamérica e incluso europeos, exponiendo sus producciones filmicas.

En el marco del FELCO llevado a cabo en diciembre de 2009, en la República de Uruguay, entrevistamos a diferentes colectivos como: Cine Veraz, Regarde; Con Bronca; Silvando bamba; Ojo Obrero, así como artistas nacionales y del exterior que concurren y/o expusieron en el festival.

El objetivo de este artículo se centrará en describir algunas características de interés de estos colectivos e individuos, desde la concepción de la estética en sus producciones, la digitalización de la producción, el uso de las herramientas de internet para la divulgación de sus producciones, la conformación de redes con otros colectivos o individuos. Por lo cual indagamos sobre las modalidades de transmisión de sus producciones, los usos que hacen de internet ya sea para la distribución de su producción, para la difusión o vínculo con otros grupos, o con el público, la utilización de blogs, de YouTube, las modalidades de interacción con el público en general. Intentamos identificar a través de sus manifestaciones implícitas o explícitas el uso que hacen de las nuevas tecnologías en la era digital, sus vínculos en las redes sociales e interpretar los fines perseguidos con su producción audiovisual.

Cultura digital y tecnologías digitales

Las tecnologías digitales entendidas como “aquellas que procesan, transmiten, almacenan o generan información digital (ID)” (Zukerfeld, 2007: 41), no solo cambian las formas de transmitir información sino que también favorecen nuevas prácticas culturales. De acuerdo con Levy (2007:1) la cultura digital o cibercultura puede ser definida como “*el conjunto de las técnicas (materiales e intelectuales), de las prácticas, de las actitudes, de los modos de pensamiento y de los valores que se desarrollan conjuntamente en el crecimiento del ciberespacio.*” Esto es posible ya que, siguiendo al mismo autor, el ciberespacio no solo incluye a la esfera material que conforman las tecnologías digitales (es decir todo lo referente a la infraestructura), sino también a la información que circula por este, como así también a los sujetos que lo navegan y que a la vez lo alimentan. La triada información, infraestructura y sujetos se encuentra, bajo esta concepción, en una relación dialéctica que dista de los argumentos deterministas que refieren a un impacto de

las tecnologías sobre las prácticas sociales. La posibilidad de concebir al ciberespacio como un lugar de disputa abre el abanico a nuevas formas de resistencia social, que no se agota en el mundo online “*sino que se agrega a la hipertextualidad entre distintos medios de comunicación social e industrias culturales (radio, cine, televisión, etc.) y los procesos de interacción social en el contexto cultural más amplio*” (Lago Martínez, 2012: 124). Tal es el caso de los colectivos e individuos analizados aquí, donde las nuevas prácticas ligadas a la producción y distribución que favorecen las tecnologías digitales, se encuentra en diálogo permanente con una historia en torno a la producción de cine político que data de principios del siglo XX. En el siguiente apartado se dará cuenta de este contexto más amplio donde se insertan las nuevas prácticas del cine político actual.

“Las facilidades que otorgan las nuevas tecnologías para la elaboración audiovisual (tanto en producción como en costo) sumada a la creciente politización y organización de la sociedad frente un modelo político económico expulsivo, favorecen la emergencia de producciones independientes de realizadores tanto individuales como colectivos.”

El cine militante en el contexto de la digitalización

Siguiendo las teorizaciones de Octavio Getino, entendemos aquí como cine militante a un tipo particular de cine que se caracteriza por hacer explícitos sus objetivos de contrainformación, cambio social y toma de conciencia (De la puente, 2007). El cine militante se presenta así con un claro fin político e instrumental, cuya razón de ser radica en la realización del *film acto*. El film acto tiene como fin último exponer una problemática política particular que funcione como disparador para el debate entre aquellos que son sus espectadores y los movilice para la acción. De esta forma este tipo particular de producción audiovisual se piensa más allá de los límites de la pantalla, y por tanto, su difusión aparece como central a la hora de cumplir con su objetivo principal. La posibilidad de interacción y distribución que permite internet favorece, entonces,

esa comunicación con el sujeto político que este tipo de cine busca interpelar. No obstante no debemos olvidar, tal como sostienen Bruck (2009), que si bien estas tecnologías permiten la proliferación y difusión de numerosos realizadores independientes, el monopolio de la difusión masiva de la imagen audiovisual está en manos de grandes corporaciones capitalistas.

En la Argentina este proceso de reconversión tecnológica tiene lugar en la década del 90 bajo el gobierno del presidente Carlos S. Menem. En esos años se inicia una ola privatizadora en todo el aparato estatal que afectará también al ámbito particular de la industria cinematográfica nacional. El cierre de salas, la disminución en la producción de filmes y la pauperización del empleo de miles de trabajadores de la industria audiovisual (entre otros) aparecen como saldo de la aplicación de la receta neoliberal para Latinoamérica. Fenómeno, que de acuerdo con Bustos (2006), será simultáneo a la renovación tecnológica que favorece la convertibilidad de la moneda hacia 1991. Las facilidades que otorgan las nuevas tecnologías para la elaboración audiovisual (tanto en producción como en costo) sumada a la creciente politización y organización de la sociedad frente un modelo político económico expulsivo, favorecen la emergencia de producciones independientes de realizadores tanto individuales como colectivos.

Ya en 2001, en el contexto del estallido social producto de la crisis política y económica que atraviesa nuestro país, encontramos una gran cantidad de grupos y productores independientes (algunos conformados durante las dos décadas anteriores y otros al calor de los acontecimientos). Entre estos grupos podemos mencionar a: Contraimagen, Grupo Alavío, Cine Insurgente, Boedo films, Ojo Obrero. Muchos de estos realizadores, amparados en las nuevas tecnologías del video digital y autoproclamados como herederos de la tradición del cine militante de los 60 y 70, fueron actores centrales en la documentación y difusión de los hechos ocurridos en aquel entonces. En este contexto, también asistimos a la conformación de redes o grupos de colectivos que utilizan el video como herramienta de transformación y/o denuncia política, entre los principales podemos mencionar: ADOC (Asociación de documentalistas de la Argentina), Argentina Arde y Kino nuestra lucha.

En los años posteriores al conflicto del 2001 encontramos numerosos colectivos y realizadores independientes que continúan con la tarea militante que implica la producción audiovisual política. Y si bien algunos de los grupos más arriba mencionados se han dispersado, la organización política prevalece en nuevos espacios colectivos de difusión y discusión.

El lugar de la estética en el cine político

La estética en el cine en general, está asociada a diferentes formatos e ideas, en el montaje, en los colores, etc., para los colectivos de documentalistas o colectivos de cine militante, la estética tiene diferentes acepciones.

Para algunos, la estética es contenido, es política, no pueden separar la estética del contenido ni tampoco de las formas de producción. El cine, para estos grupos, se constituye en una herramienta al servicio de las organizaciones sociales, pretende ser la voz de los trabajadores, de los grupos en conflicto, es una herramienta política, por lo tanto la estética se subordina a ella.

En el cine militante, muchas veces, la estética pasa a un segundo plano por la urgencia de la producción, por la inmediatez de la difusión del material filmado, esto ocurre cuando surge un determinado accionar político o social, como puede ser la represión policial en una marcha o el desalojo violento a un comedor barrial. De ahí que lo estético no puede prevalecer por sobre lo político.

Lo estético en estas producciones no está expresado en la belleza visual, tampoco en la creatividad u originalidad de la producción, sino en la seriedad, en la ética, en el contenido, en la claridad conceptual y visual, de manera tal que no pierda la fuerza que intenta transmitir este tipo de cine.

En la década de los 60' y 70' se produjo un cuestionamiento sobre cómo la subversión de la forma sería parte de la politización del arte, esta idea, según una de las entrevistadas en el FELCO, viene desde Bertolt Brecht (dramaturgo y poeta alemán) de la década del 30'.

Rueda (2008) dice que las redes de artistas contraculturales, los movimientos netart y digital-art, están invocando apuestas políticas de integración cultural desde la integración de arte, ficción y tecnología, se trata de propuestas *estéticas* y políticas donde emergen nuevas metáforas, aproximaciones teóricas y prácticas sociales y culturales en el campo de los estudios ciberculturales.

El lugar de la *ética* para los grupos que producen cine social y político es un concepto asociado a *contar la verdad de lo que sucede* en los conflictos obreros desde el punto de vista del oprimido y de la clase trabajadora.

Los grupos de cine militante: sus particularidades

El cine político en Uruguay tiene ciertas particularidades con relación al de Argentina o de otros países que estuvieron presentes en el FELCO.

Si bien en la actualidad son pocos los colectivos que trabajan en el cine documental, entre ellos *Cine Veraz*, del

Partido de Maldonado, intenta coordinar con los grupos que están trabajando en Montevideo para realizar una actividad en conjunto. El objetivo principal de sus producciones es incentivar el debate, la discusión de ideas, para que el documental encienda la mecha para que las personas comunes puedan expresarse, pero priorizando que las producciones se constituyan en una herramienta al servicio de las organizaciones sociales y sindicales, en la voz de los trabajadores, de los sectores sociales en conflicto. Nace en 2007, con el intento de documentar los conflictos que surgen dentro del departamento de Maldonado y que los medios comerciales de difusión no los cubren o bien realizan una edición que responde a los intereses corporativos.

El espíritu de estos colectivos de cine de la vecina orilla, no concluye con la difusión de las producciones documentales, sino que intenta trascender generando la discusión de ideas, el cine foro o cine debate. Esto significa que hay acciones off-line tal como lo denomina Rueda (2008) con relaciones cara a cara e intervenciones en la calle, en las plazas, en general en el entorno urbano (Lago, 2008)

Vislumbran su actividad como retomando la resistencia de la década del sesenta. Discutiendo cómo producen, para qué producen, a quiénes llegan, y cómo ingresar en espacios no tradicionales para el cine documental.

La modalidad de difusión, en este caso, de Cine Veraz, es la exhibición comunitaria, no es posible ver sus producciones en alguna de las redes sociales. Aún no han incursionado en la apropiación de Internet como vehículo para llegar o trascender el ámbito de la comuna. *La verdad del arte se descentra y se propicia la intervención/interacción del espectador con la obra también como autor* (Rueda, 2008).

Muy diferente es el caso de otro colectivo uruguayo—*Grupo Con Bronca*— vinculado a otro, denominado *Árbol*, que tiene un origen más académico dado que los integrantes, especialmente los del segundo grupo, provienen de la universidad estatal. El Grupo Con Bronca, surge en 2008, ante la necesidad de pensar el audiovisual como una herramienta de liberación y de contrainformación, contraponiéndose a los imperativos de los grandes medios de información. Reconocen su proyecto como social y político no partidario, así como también desde la educación popular.

El público al cuál llegaban era en general el estudiantado de la Universidad Pública, pero ante una política de apertura producida en los últimos tiempos en el canal estatal de la televisión de Montevideo, se está difundiendo por este medio el documental producido por este colectivo. También lo han subido a su propia página en formato libre, pero con la dificultad de no poder verse en línea pero sí se puede bajar. Intentaron subirlo a sitios comerciales de películas pero no lo hicieron porque los acuerdos de las licencias eran desfavorables. Sus

producciones son creative commons, teniendo como única restricción la reutilización. Todo lo que usan es software libre y licencia copyleft.

Como dice Rueda (2008) por una parte encontramos los movimientos de cultura libre como el creative commons, cuyo propósito es posibilitar un modelo legal ayudado por herramientas informáticas para facilitar la distribución y el uso de contenidos para el dominio público, y paradójicamente, ubicado desde otro lugar, están las leyes sobre los derechos de la propiedad intelectual de los bienes comunes.

Una postura similar presenta el colectivo *Regarde de Vue*, de las primeras agrupaciones de video militante en Francia, con una acción de doce años. Este colectivo sube todas las producciones fílmicas en la página web del grupo, las cuales pueden bajarse libremente por licencia copyleft. En algún momento incursionaron en TV comunitaria, pero en la actualidad, al igual de lo que sucede en España, todas las producciones fílmicas se suben a la red Internet.

Actualmente están creando otra página web, homologando a YouTube, con contenido exclusivo de cine político e independiente; proyectando, crear una red de colectivos de audiovisual a través de su página web y abrir un canal en la TV digital, para llegar a los hogares con sus producciones documentales.

Pertenecen a una red de grupos alternativos en París, con los cuales abrieron un espacio físico, un local, que diariamente y a la misma hora, transmiten por Internet, una especie de “diario de la televisión alternativa”. Cuentan además con biblioteca interna y archivo. Trascienden el espacio virtual a través de invitaciones a festivales alternativos, como el caso del FELCO. Al igual que otros de los colectivos mencionados, toda su producción es creative commons.

La producción en Brasil tiene también sus particularidades. Una de las participantes y miembro del FELCO, opina que en su país la época más importante fue la del Cinema Novo, movimiento del cine brasilero que prevaleció entre las décadas del 50' y 60' del siglo XX. Glauber Rocha, fue una de las personalidades destacadas de este grupo, entre otros, buscando un lenguaje cinematográfico capaz de reflejar los problemas sociales del país, generando un proyecto colectivo. No obstante en Brasil, de acuerdo a la mirada de la entrevistada, no existe como en Argentina colectivos militantes de cultura y cine, sino que prevalece una tradición más autoral.

Los movimientos de cine político en dicho país son minoritarios, no se encuentran muy politizados, siendo más fuerte el movimiento teatral que el movimiento de cine, lo cuales actúan junto al MST (Movimiento dos Trabalhadores Sem Terra).

Hasta 2009, los representantes de Brasil, no contaban con un sitio en Internet, teniendo como proyecto generar una página para 2010 con la finalidad de subir las películas para no



quedar con las producciones “guardadas en el armario”, para hacerse conocer y apoyando la licencia copyleft.

En Argentina, el colectivo *Silbando Bembas*, ven la utilización de la expresión documental como un instrumento para los sectores oprimidos en general y la clase obrera en particular, al igual que los grupos uruguayos y los colectivos de documentalistas en general asistentes al FELCO. El objetivo es cubrir los conflictos puntuales que surgen en la clase trabajadora, tal como lo hicieron con el conflicto de los trabajadores de los subterráneos de Buenos Aires, documental que presentaron en el festival. El film les sirve como herramienta para la transformación social y política, y contribuye a reforzar la conciencia de clase. Su producción está al servicio de las necesidades de los trabajadores tal como ocurrió también cuando viajaron a Neuquén para hacer un trabajo sobre Zanón, mostrando cómo funcionaba la fábrica y contribuyendo a la expropiación.

Por lo tanto se autodefinen como un colectivo de cine militante con una perspectiva de clase, tomando partido por la clase trabajadora cuando esta se enfrenta a la patronal.

Casi toda la producción de este grupo se encuentra en YouTube, si bien lo reconocen como un medio de difusión con limitaciones, es otra de las formas de poder difundir la producción. Estos sitios de alojamiento y distribución de imágenes son también espacios de interacción social y de comunicación directa entre la gente, creando un nuevo medio de comunicación de multitudes. YouTube se presenta como un espacio de apropiación de significados culturales relacionados con prácticas sociales tales como... la resistencia política (Ardévol & San Cornelio, 2007).

espacio de apropiación de significados culturales relacionados con prácticas sociales tales como... la resistencia política (Ardévol & San Cornelio, 2007).

Internet les permite una comunicación fluida con otras organizaciones en forma inmediata. Pero le observan la limitación de que para hacer uso de este medio se requiere de una computadora con acceso a internet y del conocimiento de tecnología. Otra de las limitaciones quizás fundamentales para la filosofía del colectivo es la imposibilidad de generar la discusión luego de ver el documental. El medio más favorable es aquél que les permite después de proyectar la película generar el debate político, limitación que posee YouTube o cualquier otro sitio que sólo se limita a comentarios o a veces a *chicanas*.

A pesar de las limitaciones, cada material que graban y concluyen lo suben a internet por ser el canal de acceso más rápido y fácil para la difusión del material. Pero fundamentalmente internet constituye el principal vehículo para difundir las actividades del grupo, las cuales son tomadas por otros grupos afines quienes se encargan también de difundirlos en sus páginas o blogs. Ese es el uso positivo de internet, es decir el uso militante, las declaraciones, posiciones e incluso eventos son inmediatamente difundidas.

Las limitaciones que observa este colectivo al igual que los homónimos uruguayos es que la posibilidad de discusión política, de debate de ideas, no es posible llevarlas a cabo a través de internet. La forma de discutir, de hacer experiencias comunes es desde adentro del conflicto, el día de las marchas, de las movilizaciones y no sentados frente a una computadora.

Internet resulta un vehículo de comunicación y difusión pero con la limitación para el intercambio y debate político.

Las tecnologías por sí solas no producen transformaciones políticas sino que son las estructuras, las redes y las prácticas sociales en las que estas se insertan las que otorgan un significado y configuran tendencias de uso e innovación social de dominación o de cooperación (Rueda, 2008).

La posición frente a la propiedad intelectual tradicional, es crítica, al igual que los demás colectivos participantes del FELCO, la propiedad la visualizan como pública y los derechos de autor de todos, en ese sentido las obras son colectivas.

“ El modo en que los hombres se relacionan con el medio ambiente para satisfacer sus necesidades vitales ineludiblemente tiene relación con el modo en que producen su vida cultural y artística. En tal sentido puede afirmarse que las transformaciones tecnológicas conllevan, a lo largo de toda la historia, cambios en la forma en que los artistas llevan adelante su práctica específica. ”

Otro de los colectivos entrevistados de origen argentino y gestores del FELCO, es el Ojo Obrero, quienes se definen como documentalistas militantes y consideran que el video activismo los engloba en el mundo documental en el cual incluyen también la ficción. Para este grupo las situaciones políticas en las que surge el cine militante de los 70' y 2001 son similares, asociadas a una crisis importante del capitalismo y con un reguero de rebeliones populares. En la década del 70' tuvo su impronta en el mayo francés del 68' y 2001 en el Argentinazo, las rebeliones en Bolivia, en Ecuador, los levantamientos en Venezuela. El cine militante, para este colectivo, está marcado fundamentalmente por la lucha popular, es una expresión genuina de la realidad política y de la lucha de clases, y no algo que surge artificialmente. Este se constituye por tanto uno de los motivos del lanzamiento del Festival Latinoamericano de la Clase Obrera (FELCO), espacio para exhibir y discutir películas de origen esencialmente latinoamericano, debatir el problema de los artistas y de la situación política en general.

Observan el futuro del cine militante ligado a la lucha de la clase trabajadora, de ahí la importancia para este colectivo

de agruparse a organizaciones de trabajadores, lo cual implica también un mayor involucramiento por parte de los realizadores.

Sus producciones filmicas nos las realizan exclusivamente para el público militante, sino que intenta trascender este espacio. Consideran imprescindible que el cine militante se interrelacione con los trabajadores organizados ya sea en forma sindical o política, vislumbrando el futuro del cine militante ligado a la lucha de la clase trabajadora.

Para este grupo los que realizan una producción documental deben estar involucrados e identificados con la lucha que intentan difundir a través del producto filmado. Esto es lo que, para ellos, los diferencia con otras producciones, como las que suelen presentarse en la televisión comercial argentina, en la que muestran un problema de carácter social, como por ejemplo el flagelo del paco (pasta básica de cocaína), en la cual se presenta *una muestra espectacular pero carente de compromiso*. Intentan con sus producciones arribar, en lo posible, a una conclusión política de la experiencia que se narra, así como también movilizar conciencias, movilizar a la lucha.

Con relación al uso de la web, todas las películas realizadas por el Ojo Obrero, que superan la veintena, se pueden ver por internet e incluso pueden ser descargadas registrándose como usuario. Fue una decisión del colectivo que las producciones se pudieran ver, libremente, y no entraran en el circuito comercial. No poseen información certera acerca de las cantidades de descargas de las documentales, pues según el sistema que se utilice para relevar la medición, presenta variaciones. En cuanto al origen de los usuarios la mayoría es nacional, y el resto de Brasil, Venezuela, Colombia, España.

Con relación a YouTube, no han subido sus documentales por la limitación que presenta este sistema en cuanto al tiempo de duración del film que no puede superar los diez minutos. Las producciones de este colectivo son subidas a Vimeo, que si bien no es conocida como YouTube, MySpace, Multiply o cualquier otra comunidad on line famosa, es similar a las mencionadas, y presenta la diferencia de ser de alta definición.

Utilizan las nuevas herramientas de la tecnología digital para la realización de las producciones, lo cual abarata los costos con relación al celuloide. Lograron un subsidio del INCA para la realización de un documental en video digital, subsidio que obra como adelanto para los derechos de televisión en el canal estatal. El logro de este financiamiento oficial fue producto de una lucha que los llevó a demostrarle al ente del estado (INCA) que los documentales se filman en video digital, precisamente por los menores costos. Conseguido esto, la próxima lucha, la cual lo harán conjuntamente con DOCA, será conseguir una sala de cine para la difusión de este tipo de producciones.

Reflexiones finales

El modo en que los hombres se relacionan con el medio ambiente para satisfacer sus necesidades vitales ineludiblemente tiene relación con el modo en que producen su vida cultural y artística. En tal sentido puede afirmarse que las transformaciones tecnológicas conllevan, a lo largo de toda la historia, cambios en la forma en que los artistas llevan adelante su práctica específica. Ejemplo de esto es el análisis que realiza Benjamín (1994) en torno a la influencia de la reproductibilidad técnica de la obra artística en la relación masa y obra de arte.

Siguiendo esta línea de análisis podemos identificar la digitalización de la producción audiovisual como un punto de quiebre en la distribución y elaboración documental y artística. Equipos más livianos y pequeños, la posibilidad de acceder a una isla de edición mediante programas de computadora y el abaratamiento de los costos (tanto del equipo como de la producción en general) favorecieron en los últimos años, la producción independiente. Por otra parte, pero como parte del mismo proceso, la masificación de internet se presenta como una variable fundamental a la hora de analizar los cambios que se producen en la distribución del material producido. La popularización de las tecnologías digitales de la imagen junto con el desarrollo de programas informáticos y sitios web para compartir imágenes y videos en Internet está transformando el escenario de los medios de comunicación e introduciendo nuevas prácticas de producción, distribución y consumo de productos culturales (Ardévol & San Cornelio, 2007). Las características que posee internet, junto con los cambios tecnológicos que se producen en los equipos para la producción audiovisual, favorecen el accionar de los realizadores del documental social y político y con ello la concreción de sus objetivos.

Esta popularización de las tecnologías digitales y desarrollo de la informática y de la web site benefició el accionar de los colectivos de cine político.

Como dice Jerez (2006) parece oportuno tener una mínima perspectiva panorámica que permita mapear los espacios y dinámicas en los que se dirime lo dominante y lo alternativo en comunicación.

Desde lo alternativo, representado por los colectivos de cine militante, se reclama e incluso se efectúan denuncias de los sectores sociales oprimidos, que en algunos de los casos, como vimos en los colectivos tratados en este artículo, puede tratarse de la clase trabajadora. Se trata de colectivos comprometidos política y socialmente, con prácticas culturales no mercantilizadas.

El documentalista ruso Dziga Vertov, director de cine vanguardista soviético, autor de obras experimentales como *El hombre con la cámara*, de 1929, rechazará todos los elementos

del cine convencional de su época, siendo su objetivo captar la *verdad* cinematográfica, abogando por un principio activo de construcción social. *Nos rebelamos –decía– contra la conclusión del director encantador, con el público sumiso al encantamiento... La conciencia, puede formar, por sí misma, un ser humano que tenga opiniones firmes, convicciones sólidas. Necesitamos seres humanos conscientes, no una masa inconsciente dispuesta a ceder a la primera sugestión que se le presente.* La producción documental de este director se contrapone al lenguaje hegemónico de la época, dejando su rol informativo, encontrando por primera vez un claro perfil político (Direse, 2010).

Pasaron las décadas, e incluso el cambio de siglo, y esa concepción vanguardista de Vertov se perpetúa en los colectivos de cine militante.

El cine documental, para estos grupos, posee su propia lógica, no pasa por el entretenimiento sino por la reflexión y el análisis, por el debate de ideas, como herramienta de transformación de la realidad, como herramienta política, como instrumento para el oprimido, de documentación contrahegemónica, en donde la estética no es la prioridad sino que se encuentra subordinada al hecho político o social que es necesario mostrar ante la urgencia del acontecimiento.

La concepción de la ética para el cine militante, pasa por contar la verdad de lo que sucede en los conflictos de la clase obrera o de los sectores oprimidos.

La transformación social no pasa por el video documental pero contribuye a reforzar la conciencia, tal como pregona Vertov.

Para los colectivos relevados, cualquier espacio de difusión por fuera del circuito comercial es propicio para la reproducción de sus documentales, dado que estos últimos aparecen vedados por intereses económicos. Si bien la mayoría de los colectivos utilizan Internet para su difusión, apropiándose de la accesibilidad actual de poder subir las producciones e incluso descargarse gratuitamente, continúan resaltando la importancia de la proyección del documental en un espacio físico, en el que exista una relación cara a cara con el espectador facilitando el debate político, limitación presentada por el espacio virtual, más allá de todas sus potencialidades ●

Bibliografía

Ardévol, E. y San Cornelio G. (2007). Si quieres vernos en acción: YouTube.com. Prácticas mediáticas y autoproducción en Internet en Revista Chilena de Antropología Visual, N° 10, diciembre, Santiago de Chile.

Benjamín W. (1994) La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En Discursos interrumpidos. Planeta-Agostini. Barcelona

- Bruck, V. (2009). Documental social y nuevas tecnologías. *Revista documental para re-pensar el cine hoy*, 2: 10-14
- Bustos, G. (2006). *Audiovisuales de combate. Acerca del videoactivismo contemporáneo*. La Crujía. Buenos Aires.
- De la Puente, M. (2007). *Estética y política en el cine militante argentino actual*. Recuperado de <http://lafuga.cl/cine-militante-i/13>
- Direse Ariel (2008). *Cine Documental: historia estética y política*. La tela de araña. N° 6, noviembre. Universidad Tecnológica Nacional. Buenos Aires.
- Giunta, Andrea (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Paidós. Buenos Aires.
- Ibars Fernández R; López Soriano I. (2006) *La historia y el cine*. *Clio*, N° 32, 2006. D.L: M-39276-1998. <http://clio.rediris.es>
- Jerez, Ariel (2006). *Las esferas públicas y la comunicación alternativa. Apuntes para un debate urgente*. *Revista Iberoamericana*, VI, 24, 147,160.
- Lago Martínez, Silvia (2008). *Internet y cultura digital: la intervención política y militante*. *Revista Nómadas*, N° 28, abril, IESCO, Bogotá.
- Lago Martínez, S. (2010) *Política y cultura en la lucha por los derechos humanos, sociales y políticos en Argentina*. Publicado en *Actas del VI Congreso de CEISAL*, Toulouse, 30 de junio al 3 de junio.
- Lago Martínez, Silvia (2012). "Comunicación, arte y cultura en la era digital". En *Ciberespacio y Resistencias. Exploración en la cultura digital*. Buenos Aires, Hekht Libros.
- Lévy, Pierre (2007). *Cibercultura. La cultura de la sociedad digital*. México: Anthropos.
- Montes del Castillo Murcia, Angel (2001). *Films etnográficos. La construcción audiovisual de las <otras culturas>*. *Comunicar* 16, (79.87)
- Rueda Ortiz, Rocío (2008): *Cibercultura: metáforas, prácticas sociales y colectivos en red*. *Revista Nómadas*, N° 28, abril, IESCO, Bogotá
- Zukerfeld, M. (2007) *La Teoría de los Bienes Informacionales, en Perrone, Ignacio, y Zukerfeld, Mariano, Disonancias del Capital. Música, Tecnologías Digitales y Capitalismo*. Buenos Aires. Ediciones Cooperativas.