

EL RETO DE LOS DOCUMENTALISTAS

Por Miguel Mirra

Introducción

El 19 y 20 de diciembre de 2001 el pueblo argentino salió a las calles y al grito de “*que se vayan todos*” derribó al gobierno de las multinacionales.

“La clausura del espacio y de las condiciones de comunicación con el sistema político dejó en evidencia la ruptura de las mediaciones políticas, reveló la impotencia de las instituciones partidarias y gubernamentales y abrió una interrogación sobre el futuro de los argentinos.”ⁱ

Pero además de una interrogación teórica produjo una profunda ruptura política. *“La insurrección desató así una ruptura de efectos múltiples. De un lado –y desde el comienzo– se hizo evidente que la irrupción de la multitud callejera en la ciudad alteraba de manera contundente el funcionamiento de los poderes. No sólo los poderes del estado, las fuerzas represivas, y los gobernantes se vieron afectados por la inesperada irrupción de un segmento importante de la población, sino que los efectos de tal alteración se registraron en evidentes movimientos en la economía, en las formas de habitar la ciudad, en decisiones empresariales, en la relación con los bancos, en la política de comunicación de los grandes medios, en el campo de las ciencias sociales, en la forma de conducirse de los políticos, de los militantes, de buena parte del campo artístico y cultural, etcétera...”ⁱⁱ*

Y además de una ruptura produjo una constatable nueva realidad: el surgimiento de relaciones sociales independientes del sistema y la cultura dominante. *“Otra consecuencia de la ruptura de diciembre del 2001 fue la visibilización de un conjunto heterogéneo de formas de protagonismo social que fueron surgiendo en períodos*

disímiles y en relación con diferentes problemáticas y que, hasta diciembre, apenas si eran conocidos, tenidos en cuenta y valorados.ⁱⁱⁱ

Entre ellos, el Movimiento de Documentalistas. Porque la gran mayoría de los documentalistas se comprometió sin dudar con el nuevo movimiento social en marcha junto a las asambleas populares, los trabajadores de las empresas recuperadas, los movimientos de trabajadores desocupados, los movimientos campesinos. De allí su pujanza y protagonismo en el terreno de la comunicación y la producción audiovisual en el presente, relevancia que se fue gestando desde por lo menos desde las movilizaciones de los fogoneros de Cutral Co, en la Patagonia.

Hoy, el nuevo movimiento social surgido de las luchas contra las privatizaciones y la desocupación se sostiene y crece a pesar de la propaganda oficial en los medios de comunicación. Ya no se contenta con resistir, sino que poco a poco esa resistencia se transforma en ofensiva. Se quiebran, se multiplican y crecen los movimientos de desocupados y de campesinos. El debate interno se hace intenso y a veces brutal. El avance de la movilización lleva a definiciones de fondo, desbrozando el camino. Los burócratas se ven obligados a pronunciarse sin ambigüedades. Todo esto significa, obviamente, que ya no estamos ante el consenso obligado por una desesperada batalla defensiva, sino ante un contrapunto de tácticas y estrategias de conquista de nuevos y crecientes espacios de poder.

El reto de los documentalistas

Frente a esta realidad, y desde el limitado ángulo de un trabajador de la cultura, valdría preguntarse: ¿Cuál es el papel que le cabe al documentalista comprometido con este movimiento social? ¿Debería contentarse con registrar y proyectar la imagen del nuevo movimiento, es decir mirar, y compartir la mirada?

“Mirar no implica actuar, (al menos no implica relacionarse). Entre uno y otro momento se entabla una dialéctica contradictoria de miradas que son de clase siempre. ¿Quién mira, cómo mira para qué mira?. Un documental que sólo “mira” es sospechoso. Es falso que no se pueda teorizar críticamente sobre la “mirada”, es falso que esta sea poseedora de un principio autónomo de objetividad, es falso que la “mirada” por sí satisfaga las necesidades principales de cualquier relación humana. La mirada es sólo un momento de un proceso que queda incompleto si no pasa a categorías superiores de la lógica como la praxis. “Mirada” no es sinónimo de claridad, reflexión, legibilidad u objetividad. Ni siquiera para el voyeurismo más patológico. Ante la pantalla que exhibe documentales ninguna mirada es de hecho pasiva. El que mira lo hace armado con una red social que lo acompaña en la experiencia particular pero que cobrará sentido sólo en el marco de sus dispositivos de clase, de la conciencia que de eso tenga y de cómo se predispone para la producción de sentido. Nadie lee un documental sólo con miradas por más que en ello se intente modelos formales de placer nihilista. Nadie lee sólo con la mirada y no basta mirar para entender.”^{iv}

Fernando Buen Abad¹

Si mirar no es suficiente ¿debería, entonces, echar mano a todos los medios, los métodos, técnicas e instrumentos que por su especialidad conozca y que considere capaces de auxiliar al movimiento social en el logro de sus objetivos, es decir pasar a la acción? ¿Esa acción debería consistir en descubrir la forma de poner dichos medios en manos de los propios protagonistas?

Hace ya dos décadas, Adolfo Colombres² e Isabel Hernández³ se plantearon las mismas preguntas con respecto a la cuestión indígena^v. A pesar de las obvias

¹ Fernando Buen Abad: teórico y documentalista mexicano. Director del Centro de Investigaciones sobre la imagen. Vice-rector de la Universidad Abierta de México.

² Adolfo Colombres, investigador y escritor argentino, de Tucumán, autor del célebre ensayo Cine, antropología y colonialismo.

diferencias de actores sociales y situaciones históricas, veremos que los métodos de autogestión adoptados en las comunidades indígenas, así como técnicas de investigación participativa (papel que bien puede desempeñar el documental antropológico social), son caminos válidos para ser adaptados a la realidad presente del nuevo movimiento social.

Sin duda, es un desafío el hecho de reflexionar sobre temas tan específicos como nuevos para llegar luego a definir entre ellos una relación que a primera vista pareciera no existir. Es que creemos que tan lejanas no son las realidades y las tareas que han tenido por delante las comunidades indígenas sometidas por la conquista de las realidades y las tareas que los trabajadores ocupados y desocupados tienen hoy en la realidad argentina bajo un estado “nacional” convertido en administración colonial. Afirmación esta última a primera vista aventurada, pero absolutamente justificada al ponerla en el contexto teórico y político definido por Franz Fanon⁴ en *Los condenados de la tierra*.

Esta es una de las principales razones por las cuales este trabajo intenta relacionar dos temas poco desarrollados en la realidad de la cultura audiovisual y socio-política actual: por un lado la teoría y la metodología del documental antropológico-social, y por otro la autogestión como una estrategia válida tanto para que el movimiento social afiance su identidad y logre autorrepresentarse social y culturalmente, como para que la sociedad en su conjunto hoy en crisis encuentre y asuma el significado profundamente liberador del proceso de transformación social en marcha.

Entonces, frente a este reto volvemos a hacernos preguntas: ¿Cuál es el comienzo? ¿Cuál es el papel que frente al inicio de esta profunda renovación de conductas le cabe a los trabajadores de la cultura, en el más amplio sentido? ¿Cuál es el camino, la

³ Isabel Hernández, antropóloga argentina.

⁴ Franz Fanon, Teórico y político anticolonialista argelino,

instancia organizativa que permitiría una acción conjunta y eficaz capaz de rescatar experiencias pasadas y perfeccionarlas, o de coordinar las actuales y enriquecerlas? ¿Cuál es el papel que en este sentido les compete a los trabajadores de la cultura y particularmente a los documentalistas?

"...El Sub toma foto al fotógrafo tomando fotos. El fotógrafo se descubre fotografiado y se adivina incómodo. Inútilmente trata de recomponer su postura y aparecer como un fotógrafo tomando fotos. Pero no, es y sigue siendo un espectador. El momentáneo hecho de ser fotografiado lo lleva a ser actor. Y, como siempre, los actores deben asumir un papel, lo que no es sino una forma elegante de evitar decir que deben tomar partido, asumir un bando, tomar una posición (...)

Sonríen estos hombres y mujeres (indígenas), llevan el dolor y la pena que el gobierno les impuso como pago por la osadía de ser rebeldes, por su anacrónico empeño de ser dignos. Sin embargo, ríen. ¿Por qué? ¿Qué es lo que hace que estos ojos, que ahora desafían la complicada ecuación de aperturas, iluminación, velocidad, sensibilidad y oportunidad, desafíen también el olvido que la historia les promete como único futuro posible? ¿Porqué estos indígenas enfrentan la cámara fotográfica con la misma alegría y osadía con la que enfrentan la vida que desean y la muerte que les ofrecen? Pruebe usted a preguntar. Cuestiona las imágenes. Tómelas de la mano y no se deje vencer por el dulce alejamiento que le ofrecen, deseche la comodidad de la distancia o la suave indiferencia que le da el concentrarse en la calidad del encuadre, el manejo de los claroscuros, la feliz composición. Obligue a estas imágenes a traerlo al sureste mexicano, a la historia, a la lucha, a este tomar posición, a sumarse a un bando^{vi}.

Subcomandante Marcos⁵

⁵ Subcomandante Marcos, líder del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, en Chiapas, México

Producir para la resistencia

Lucrecia Mastrángelo⁶ decía en su ponencia presentada al Foro Documentalista del año 2002, en Buenos Aires, que *“si esta historia la hemos de escribir entre todos, si la memoria es un puente necesario... si nos están quitando todo hasta el derecho a soñar, serán entonces los tiempos en que deberemos producir para la resistencia. Producir desde la autogestión y el compromiso, denunciando y poniendo en imágenes lo que no se ve... dando la palabra al oprimido, haciendo que éste sea sujeto y no objeto del filme. Multiplicando experiencias, debatiendo, reflatando las ideas del cine-acto generando la participación activa de los espectadores. Debemos tomar conciencia... y sencillamente multiplicarla”^{vii}.*

Y agregaba que debemos cambiar los conceptos de producción para trabajar junto al movimiento social. Ya no será una idea creada desde la cabeza del director, ni siquiera desde un equipo de realizadores. Es necesario, decía... *“empezar a hablar de co-producción entre los realizadores y la propia gente en conflicto, generar un vínculo que permita la confianza y el trabajo compartido, posibilitar la toma de conciencia de lo que significa un medio audiovisual puesto al servicio de los que hoy están excluidos, desamparados, o desaparecidos de la inserción laboral; hacer del documental una herramienta para la liberación, una suerte de devolución: cultura y arte restituyendo la dignidad perdida”^{viii}.*

Por eso el Movimiento de Documentalistas ha rechazado^{ix} de plano la generación de contra información propuesta por algunos aparatos políticos como la actividad de los documentalistas en este contexto histórico. Es que en la idea misma de producir hoy contra información hay una clara contaminación paternalista y burocrática: el pueblo es tenido en cuenta sólo como receptor de un proceso informacional que otros generan

⁶ Lucrecia Mastrángelo, documentalista argentina de Rosario.

por él; no tiene participación alguna más allá de formar parte del contenido de la información y una vez iniciado el proceso contrainformacional no tiene acceso ni al control de la producción, ni de la distribución del producto informativo. Termina, en el mejor de los casos, siendo un mero consumidor de una mercancía por la que, además, tiene que pagar.

*” Las primeras películas del grupo Ukamau mostraban el estado de pobreza y miseria de algunas capas de la población. Estas películas, consideradas primero muy útiles, se limitaban en el fondo a recordar a mucha gente de las ciudades, a las capas medias, a la burguesía y pequeña burguesía que asistía a los cines donde se pasaban que existía otra gente, con la que se convivía en la misma ciudad o que vivía en las minas y en el campo, que se debatía en una deplorable miseria, callada y estoicamente. Pero fueron las proyecciones populares, las proyecciones en las minas o barrios marginales las que les abrieron los ojos a esos jóvenes cineastas y los ubicaron correctamente. Fue allí que descubrieron que ese cine era incompleto, insuficiente, limitado; que además de los defectos técnicos contenía defectos de concepción, defectos de contenido. Fue la misma gente del pueblo la que les hizo notar esos defectos, cuando les dijeron que ellos conocían casos más terribles de pobreza y sufrimiento que los que los cineastas les mostraban; en otras palabras: con ese tipo de cine no se les daba a conocer nada nuevo. Los cineastas revolucionarios pensaron entonces que andaban por mal camino, que el pueblo no tenía interés en conocer este cine que nada le aportaba, aparte de satisfacer la curiosidad de verse reflejado en la pantalla. Se dieron cuenta de que la miseria era mejor conocida por el pueblo que por los cineastas que intentaban mostrarla, puesto que esos obreros, esos mineros, esos campesinos, eran y son en Bolivia los protagonistas de la miseria, que por lo tanto aparte de sentimentalizar a unos cuantos pequeño burgueses individualistas, ese cine no servía para nada”**

Jorge Sanjinés⁷

La adopción de la falsa opción información - contra información lleva a caer en la subordinación con lo que el sistema genera como información. Es que la mayoría de las veces los métodos del sistema son más sutiles y más inteligentes que la simplificación superficial que hacen los burócratas que se niegan persistentemente a realizar análisis y caracterizaciones que vayan más allá de sus propios mezquinos intereses inmediatos. El sistema no se maneja sólo con el mecanismo ingenuo de ocultar o desvirtuar los hechos incluidos en la información en cuanto a su contenido explícito. El sistema se maneja esencialmente manipulando los recursos formales con que presenta la información: el punto de vista del encuadre, la relación entre las imágenes visuales y sonoras, la continuidad y la progresión en la compaginación, etc. Pero los burócratas no proponen alternativas en este sentido a la hora de “*contra informar*”; es más, adoptan los mismos recursos y mecanismos manipuladores “*para utilizarlos con otros fines*”.

Pero la utilización de determinados recursos y mecanismos formales no es inocua, ni inocente, es parte fundamental, y fundacional, del sistema informacional del poder. La contra información puesta en términos de opción frente a la información surgida del sistema, adoptando sus mismos recursos y mecanismos, inexorablemente aporta a la dialéctica fatal de información - desinformación que manejan los medios masivos del sistema al servicio del poder que los genera.

“Cuánto más revolucionario sería darle la palabra al colonizado, al explotado, para que nos muestre su realidad tal cual es, con todas las grandezas y miserias de su humanidad, sin deformaciones interesadas en ilustrar otros postulados. Mostrar con

⁷ Jorge Sanjinés: Cineasta boliviano. Fundador del grupo Ukamau y director, entre otros films, de Yaguar Mallku (Sangre de Cóndor) y El coraje del pueblo.

honestidad las realidades marginales, es revelarlas. Cuando el objeto del film, ese extraño u otro, es al mismo tiempo el sujeto creador, estamos transitando un camino de liberación^{xii}.

Jorge Prelorán⁸

Independencia y autogestión

Pero además de cambiar los conceptos de producción y rechazar el de contra información, ha sido necesario introducir los conceptos de independencia política y de autogestión.

Afirmaba Isabel Hernández^{xii} que el concepto de independencia política hace referencia a las decisiones de un grupo humano auto identificado (una clase social, un pueblo) durante el proceso de constituirse en sujeto de su propia historia. Por su parte, la autogestión es la concreción metodológica, es el ejercicio orgánico de este principio; o sea la expresión organizada de los factores distintivos de pertenencia y poder. Y auto gestar no es participar. Esta última acción se refiere a la admisión de un determinado grupo humano en el desarrollo de una actividad que ya existe y que tiene vida propia sobre la base de un sentido de ser que ya otros le imprimieron; tampoco implica cogestión, ni cooperativización, ni control de base. La autogestión debe ser entendida como el instrumento de poder y a su vez de aprendizaje en el ejercicio de la independencia política que necesariamente debe conducir los quehaceres concretos de la producción y la representación del movimiento social.

La autogestión cultural no desemboca mecánicamente en el terreno de la independencia política, imprescindible para la consolidación de las nuevas formas de

⁸ Jorge Prelorán: documentalista argentino. Padre del documental argentino moderno. Autor, entre otras obras, de *Hermógenes Cayo*, *Araucanos de Ruca Choroy* y *Cochengo Miranda*.

protagonismo social, pero aportan significativamente. Decía Isabel Hernández que “... *no son formas independientes, y lo más probable es que frente a una realidad tan acuciante, promover la autogestión cultural, tarde o temprano implicará inaugurar un proceso de autogestión política*”^{xiii}.

Los conceptos de independencia y autogestión se complementan respectivamente con los de auto representación ante la sociedad global y participación de las bases (democracia interna) frente al poder del estado y los aparatos burocráticos sindicales y políticos. Sin auto representación y democracia interna, el movimiento social nunca lograría definir políticamente el carácter que impone su presencia frente a un poder que lo desconoce y lo degrada. A su vez, sin estos dos aspectos fundamentales, el movimiento social “... *correría el riesgo de reducir el conflicto social a saga folklórica, o desandar la historia en forma acrítica, embarcándose en nuevas utopías populistas. Mientras sea el propio pueblo quien haga conocer su historia, su visión de la sociedad y del poder, conjuntamente con las penurias de su avasallamiento, correrá menos peligro de elegir tales salidas*”^{xiv}.

El debate desde las bases de éstos y otros aspectos relacionados a las necesidades de las comunidades, los barrios, las fábricas recuperadas, estará configurando en los hechos un proceso de movilización cultural permanente, y en este proceso que va más allá de las fronteras de los barrios o los galpones de las fábricas, es que el trabajador de la cultura, el documentalista, respetuoso de la independencia y la autogestión, deberá acrecentar su labor de acompañamiento y profundización de la auto representación del propio movimiento social. Por todo esto, definimos los procesos de autogestión documental, así como la acción de los trabajadores de la cultura y los documentalistas que la apoyan, como la línea estratégica de acción de primera prioridad a fortalecer en este momento histórico.

Autogestión y autorreferenciamiento

¿Cómo debemos posicionarnos entonces en tanto que documentalistas? ¿Cuál debería ser nuestra mirada frente a nosotros y frente a los otros con los que conformamos el nuevo movimiento social?

“El otro ya no es objeto sino sujeto, que no es observado sino valorado; el otro semejante del que también puedo aprender, significa desterrar la discriminación de las minorías, la supremacía del poder frente a los que menos tienen. Significa promover el respeto por las diferencias con una actitud pensante, trabajar en el desarrollo de sujetos atravesados por la historia, capaces de producir transformaciones y no adaptarse simplemente a situaciones nuevas. 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^{xv}.”

Lucrecia Mastrángelo

Y para esbozar la propuesta concreta del Movimiento de Documentalistas, incorporamos al contenido de este documento la experiencia del grupo Bella Vista^{xvi}. Este grupo de documentalistas de la provincia de Córdoba, en su tesis de grado, definen algunos conceptos que el Movimiento ha hecho suyos, particularmente los referidos al autorreferenciamiento como herramienta de transformación.

Al igual que Laura Tourn en su tesis, el Movimiento de Documentalistas sostiene^{xvii} que en el trabajo documental junto al nuevo movimiento social el punto de partida del documentalista debe ser el de *“abrir un espacio de reflexión para volver a poner en valor la palabra... la palabra propia, la palabra que permanece al margen de los discursos del poder”*. Pero ese *“volver a poner en valor la palabra”* debe estar acompañado de una transferencia de la técnica y el lenguaje, que legitime y posibilite la efectiva comunicación de los *“nuevos documentalistas”* pertenecientes al propio movimiento social.

Por ello, desde el comienzo los documentalistas deberán estar dispuestos a limitar su rol al acompañamiento en el proceso de construcción de la propia imagen, acercándoles herramientas tanto tecnológicas como discursivas y generando situaciones que los ayuden a pensarse desde otros lugares.

Auto referencia y representación

Y siguiendo la propuesta del grupo Bella Vista, uno de los principales objetivos será promover la revisión de las representaciones sociales de los *“protagonistas realizadores”* integrantes de las organizaciones de base del movimiento social y del espectador interno y externo de la organización, a partir de la puesta en común de una representación construida por esos mismos protagonistas. En virtud de esto consideramos necesario detenernos sobre los conceptos de *“representación”* y *“representación social”*.

“Representar” refiere a un acto de pensamiento por el cual un sujeto se relaciona con un objeto o sujeto (real o imaginario). Este acto de pensamiento “tiene características específicas con relación a otras actividades mentales (perceptiva, conceptual, memorísticas, etc.) La representación mental, como la representación pictórica, teatral o política, da a ver este objeto, lo reemplaza, lo hace presente cuando está ausente, lo

sustituye simbólicamente". La representación lleva la huella del sujeto que la elabora y de su actividad, lo cual le confiere su carácter constructivo, creativo y autónomo. La representación comparte una parte de re-construcción, una de interpretación de lo representado y finalmente, otra de expresión del autor de la misma. Las "representaciones sociales" son "el conjunto de conceptos, percepciones, significados y actitudes que los individuos de un equipo comparten en relación a ellos mismos y a los fenómenos del mundo circundante". Asimismo, la "representación social" es una forma de conocimiento socialmente elaborado y compartido, con una orientación práctica y orientado a la construcción de una realidad común en un conjunto social. "En tanto sistema de interpretación que rigen nuestra relación con el mundo y los otros, orientan y organizan las conductas y las comunicaciones sociales. Intervienen en procesos como la difusión y asimilación de conocimiento, el desarrollo individual y colectivo, la definición de las identidades personales y sociales, la expresión de los equipos y las transformaciones sociales. En tanto fenómenos cognitivos engarzan la pertenencia social de los individuos con las implicaciones afectivas y normativas, con la interiorización de las experiencias, de los modelos de conducta y de pensamiento, socialmente inculcados o transmitidos por la comunicación social. Las representaciones sociales son abordadas a la vez como proceso y producto de una actividad de apropiación de la realidad exterior al pensamiento y la elaboración psicológica y social de esta realidad^{xviii}.

Teniendo en cuenta estas definiciones, podemos considerar las representaciones sociales como un marco de referencia para entender el mundo, extensivo al "marco de referencia" para entenderse uno mismo en relación al mundo, de acuerdo a las representaciones que el sujeto tiene sobre sí. Sin embargo, las propias interpretaciones del mundo están construidas sobre la base de la estructura social y por ello, condicionadas por las circunstancias histórico-sociales. En este sentido,

Michael Foucault⁹ establece un vínculo entre las relaciones de poder y las de comunicación: *"La comunicación es siempre, sin duda, una cierta manera de actuar sobre el otro o los otros. Pero la producción y la circulación de elementos del significado pueden tener como objetivo o como consecuencia ciertos efectos de poder"*^{xix}.

A entender del grupo Bella Vista, en la estructura del discurso mediático, según cuáles sean los rasgos y representaciones que se prioricen, se fortifican ciertas lecturas sobre la realidad y se debilitan otras. Este proceder abre el espacio para comunicar, reforzar y consolidar a través de los medios de comunicación, el estigma sostenido por los grupos hegemónicos sobre los sectores populares.

"Estigma, entendido como "un rasgo de connotaciones sociales negativas, no por tratarse de características despreciables en sí mismas, sino por construir significaciones que han ido elaborando los sujetos sociales". Elaboración ésta, que no es ni más ni menos que la "representación social" que de los estigmatizados construye un grupo que se encuentra en situación de poder respecto de los mismos. De este modo, "la utilización del estigma (...) interviene decididamente en las sucesivas redefiniciones sociales como si fueran constantes negociaciones acerca de cuáles son las limitaciones y las ventajas que este rasgo peculiar impone" (...) "El estigma aparece, entonces, como un atributo que no sólo se impone desde el poder hegemónico, sino que además se asume desde los estigmatizados. Paulo Freire refiere a esto en los siguientes términos: "La auto-desvalorización es otra característica de los oprimidos. Resulta de la introyección que ellos hacen de la visión que de ellos tienen los opresores". En este sentido, la lectura de estos rasgos es percibida por los mismos estigmatizados desde una perspectiva fatalista, como algo

⁹ Michel Foucault: Teórico de la comunicación francés. Autor de

dado, imposible de modificar^{xx}.

Todo esto está en concordancia, como dice el grupo Bella Vista, con el fenómeno de la "trampa social o tragedia del hombre común" ya que: *"a medida que aumenta el grado de carencia social y económica, disminuye el reconocimiento de las necesidades básicas 'no tan obvias' de un grupo social. Cuanto mayor es la privación sufrida por un equipo, tanto más dificultoso resulta el reconocimiento de sus necesidades objetivas"*.^{xxi}

Incorporar otra mirada en la estructura del discurso mediático, se nos presentará quizá, como una forma de cuestionar, las relaciones que éste pretende reforzar. La construcción de una imagen representativa de algunos aspectos de la identidad de los protagonistas realizadores, plantea una revisión obligada del estigma del que son depositarios. Así, *"la percepción ingenua o mágica de la realidad, de la cual resultaba la postura fatalista cede paso a una percepción capaz de percibirse. Y dado que es capaz de percibirse en tanto percibe la realidad que le parecía en sí inexorable, es capaz de objetivarla"*^{xxii}

Así, la experiencia del Movimiento de Documentalistas se ha encaminado, al igual que la de los compañeros del grupo Bella Vista, a abordar la realización audiovisual como un medio para objetivar las representaciones sociales de los actores intervinientes. La producción audiovisual es una representación de la realidad en tanto construcción del hombre. Como recorte de esta realidad, explicita las representaciones sociales de quien asume la conducción del relato, a través de los distintos momentos de la realización audiovisual: guionado, realización, montaje.

"Cada uno, cineasta incluido, se encuentra bajo la mirada de los demás y hasta inclusive las cosas, cuando nos devuelven nuestra mirada, nos la dan cargada de ellas, modificadas por ellas... La mirada nunca es solamente la mirada del hombre

sobre el mundo, es también (y a veces sobre todo) la mirada del mundo sobre el hombre^{xxiii} y la mirada nunca es sólo mirada, sino también acción del hombre sobre el mundo y del mundo sobre el hombre; hombre, además, entendido como ser social y mundo entendido como una construcción social de la realidad.

Concretamente al interior de la realización documental esa dimensión reflexiva de la mirada y la acción que la mirada implica es contenida en "autorrepresentación" como un modo del proceder documental. *"Cuando la representación de un objeto exige la adecuación a este objeto, la solución más adecuada es que dicho 'objeto' se represente a sí mismo (...) Porque una presentación desde fuera, por muy sutil que sea, no siempre llega a ser adecuada al objeto representado^{xxiv}".*

Esta idea, por un lado, supone un rol diferente para el "representado" en el relato documental, pero por otro, la explicitación de la existencia de un espectador, con cuya sola presencia participa del relato.

Una representación social siempre establece, en definitiva, una relación sujeto-sujeto. En nuestro proyecto los protagonistas realizadores y el espectador a través de ellos, estarían adquiriendo las herramientas para replantear sus mutuas representaciones. El hecho de constituirse en sujetos de su propio relato, implicaría a la vez, que el espectador los reconociera como sujetos constructores de una "realidad social".

En este punto, nos preguntaremos cuál sería el lugar del documentalista. Si la autorrepresentación del grupo Bella Vista supone que el "objeto" sea "sujeto" ¿Cuál es el nuevo lugar del realizador para favorecer el "ser sujeto" de la realización?

Así, una alternativa a esta necesidad de la *autorrepresentación* tiene que ser entendida como un trabajo conjunto del equipo realizador (que se "autorrepresenta"),

al que más adelante denominaremos “*protagonista interno*”, con el equipo de documentalista y trabajadores de la cultura, al que llamaremos “*protagonista externo*”. En este punto de encuentro se generará un espacio de análisis y discusión acerca de los aspectos que se trabajarán, el abordaje, las prioridades temáticas, durante el proceso de realización documental. La finalidad es el logro de un producto documental que exprese las necesidades, alternativas, expectativas e insatisfacciones del grupo participante, y por proyección de las mismas, las colectivas. En esta propuesta, el sujeto será "sujeto" de su propio relato como actor y autor a la vez. Ese "mostrarse", ese "presentarse" y para ello construir la "representación", es lo que denominamos "autorrepresentación". Pero este proceso debe estar acompañado de una transferencia de la técnica, que legitime y posibilite la efectiva comunicación de los "nuevos documentalistas".

Y entonces nos queda claro el objetivo de la participación del documentalista en el proceso, al menos en las etapas de definición temática y de registro, ya que es a partir de este planteo limitaremos nuestro rol a la transferencia de elementos técnicos y al *“... acompañamiento de los protagonistas en el proceso de autorrepresentarse, generando situaciones que los lleven a reflexionar sobre su relación con el mundo, a partir de la explicitación de la existencia de un "otro" espectador^{xxv}”*.

El momento del montaje, como procedimiento de clausura del relato abierto, se presenta como un espacio donde se concretan las decisiones definitivas en cuanto al relato. Se define el qué digo, qué elijo mostrar, cómo quiero que el espectador me conozca y reconozca, a través de la representación sobre mí y mi realidad. Y es en ese "delimitar" la imagen que elijo presentar a un "otro", donde el grupo Bella Vista ha encontrado que *“... el montaje se constituye como un momento de crisis para el sujeto constructor de su propio relato^{xxvi}”*, que deberá superar para concluir su propio relato y pasar a la etapa de exhibición.

La apropiación de la técnica audiovisual posibilitará al grupo representado una nueva instancia de reflexión y de exposición de su propio discurso. Pero, “... a su vez la exhibición del documental les proporcionará elementos para hacer una lectura analítica, posibilitando una re-visión en los otros actores sociales, de los discursos con los que determinan la imagen social del grupo representado. Como dice Paulo Freire *“el auto-reconocimiento se 'plenifica' en el reconocimiento del otro^{xxvii}”*.

La importancia de este recorrido puede ser subrayada en los siguientes términos: *“Así como resulta evidente que la comunicación de algo presume el conocimiento de aquello que se comunica, no suele verse con la misma claridad que la inversa también se da: al pleno conocimiento de ese algo se llega cuando existe la ocasión y la exigencia de comunicarlo. Es en ese esfuerzo de socialización donde se va profundizando en el conocimiento a ser comunicado y descubriendo aspectos hasta entonces apenas vagamente intuitivos de la cuestión en estudio; en el pre-diálogo imaginario con los destinatarios van apareciendo los contra-argumentos, los vacíos, debilidades y contradicciones de unas nociones que hasta entonces aparentaban coherentes y sólidas; y se va llegando a la formulación de un pensamiento propio al que difícilmente se arribaría sin interlocutores, presentes o distantes”^{xxviii}*.

Teoría y práctica de la autorrepresentación

Esta propuesta teórica no estaría completa sin el planteo de un proyecto de experiencia práctica. Expondremos entonces un proyecto basado en las ideas que Isabel Hernández desarrolló en su trabajo *“El documental antropológico-social de autorrepresentación como instrumento de autogestión^{xxix}”*. Para facilitar la lectura, no citaremos a cada paso a Isabel Hernández, pero vale decir que esta propuesta está tomada casi textualmente de la expuesta por ella en el trabajo citado.

Isabel Hernández decía que no es necesario dedicarse a hacer clasificaciones o definiciones complejas para descubrir cuál será la comunidad tipo para concretar nuestra experiencia.

”Llegamos al barrio. Las casas son precarias, pero no miserables. Todas tienen en marcha nuevas piezas, un alero, paredes sin revocar. Las calles son de tierra o malamente mejoradas. Los pibes juegan a la pelota en la calle y un compañero pasa en bici de vuelta de la changa. Un carrito vuelve con el cartón y la chatarra y otro pasa voceando sandía. A varias cuadras pasa el colectivo. A media cuadra, un comedor comunitario. Más allá, la salita de primeros auxilios donde se hacen las reuniones. Adentro las compañeras y los compañeros nos esperan en rueda. Estamos en casa”^{xxx}.

Así, llegados a la comunidad tipo, definiremos a los dos protagonistas fundamentales del proceso que queremos describir: el interno y el externo. El protagonista interno debe ser ese tipo de líderes naturales, individuos o preferentemente equipos que pertenecen y viven en el barrio, y a su vez se destacan o emergen como líderes reconocidos. Ellos serán los promotores o animadores de la organización, el germen del proceso autogestionario, y el nexo de unión con los protagonistas externos.

Ellos hablan en su propia lengua a los compañeros, interpretan sus intenciones, sus criterios, y a su vez se apropian y les transmiten mensajes, técnicas y conocimientos provenientes del resto del movimiento social, de los cuales en determinado momento pueden resultar recepcionistas. A su vez juegan el papel de emisarios y pueden llegar a transmitir a la sociedad el valor y las dimensiones de cada una de las pautas ideológicas y culturales del pueblo movilizado.

El protagonista externo es interdisciplinario. En lo que hace al interés de este documento, recalcamos la importancia de que el Movimiento de Documentalistas se haya abocado a la difusión y acción cultural sobre los medios de comunicación y las técnicas del documental antropológico social como instrumentos de autogestión cultural. Esto nos permitiría desde una perspectiva optimista de mediano plazo contar con equipos interdisciplinarios (antropólogos, educadores, y trabajadores sociales en general, junto a los documentalistas) capacitados en forma homogénea en técnicas de fomento de procesos autogestionarios y de investigación participativa, y comprometidos con la realidad social.

Es obvio que, como en cualquier ámbito laboral, surgirán también aquí elementos desmovilizadores, portadores de ideologías devastadoras como el populismo. Pero elegimos para el escenario de nuestro modelo de autogestión cultural y para la presentación del perfil de nuestro protagonista externo esencialmente a los compañeros profesionales y técnicos convencidos, conscientes, que arriba describimos. Ellos serán nuestros co-protagonistas y los llamaremos aquí protagonistas externos tipo (los que no viven ni pertenecen a la comunidad).

El protagonista externo desarrolla una función de complementariedad con el protagonista-Interno (al que ya hemos hecho referencia en el apartado anterior), y vale la pena recalcar la importancia y la necesidad de esta acción complementaria, porque de no existir, los procesos de crecimiento y movilización cultural de las comunidades se verían presos en un círculo vicioso, sin el enriquecimiento de un bagaje de conocimientos diferentes, sin elementos comparativos frente a las manifestaciones ideológicas y culturales propias del representante de la clase media y los partidos del sistema, y por último, sin la necesaria transferencia tecnológica, cuya sola presencia motivará una instancia importante de reflexión, siempre que actúe despojada de imposiciones y falsas actitudes paternalistas. No se trata de propiciar un proceso

aculturativo, se trata de que la comunidad acepte el préstamo cultural, lo haga suyo en respuesta a sus necesidades y lo transforme en la medida de los fines que persigue.

Aquí estamos haciendo referencia a una comunidad tipo, pero digamos que un protagonista interno se transforma en protagonista externo cuando a su vez ingresa a la comunidad a la cual no pertenece y cumple un papel de movilizador cultural externo. Lo hace cuando por ejemplo, asiste a un debate, a una proyección (como protagonista o panelista), a una mesa redonda para exponer y explicar los trabajos producidos en su comunidad, etc. En cada uno de estos ámbitos trasmite las manifestaciones ideológicas y culturales de su propio equipo, como representante de su pueblo y difusor de su cultura.

Insistimos en la figura del protagonista externo como un personaje clave, un facilitador, un propiciador del proceso de autogestión y reiteramos que para garantizar su efectividad, el mismo debe actuar absolutamente independiente de una planificación dirigida y económicamente sostenida desde una instancia estatal o gubernamental.

El documental, y en especial el antropológico social, se constituye entonces en un instrumento válido para descubrir, registrar y difundir las más diversas manifestaciones de una sociedad y una cultura viva. La efectividad que puede alcanzar el desempeño de cualquiera de estas funciones, dependerá ciertamente de la expresividad, el dramatismo y la fuerza movilizadora que logre el lenguaje de las imágenes filmadas, y a su vez estas cualidades han dependido hasta ahora del realizador o del equipo realizador, de su capacidad profesional y creativa y de su intencionalidad política.

Decimos hasta ahora, porque en la medida que la figura del "realizador" consiga colectivizarse, y los sectores sometidos (hasta el momento "objetos de filmación") se

transformen en sujetos gestores del registro cinematográfico de su propia realidad, es obvio que estaremos frente a parámetros muy diferentes, y de eso se trata.

La investigación participativa en ciencias sociales, también llamada investigación-acción, ha sido capaz de producir un cambio metodológico fundamental: la tradicional relación entre el sujeto investigador, función que en nuestro caso podría cumplir el aquí denominado "protagonista externo", y el objeto investigado, "protagonista interno", se modifica al punto de que ambos se constituyen en actores mancomunados que investigan su propia realidad, con el objetivo explícito de transformarla y, con ello, de modificar el rumbo de su propio destino histórico.

En este contexto, el documental antropológico social se constituye en elemento movilizador de la investigación participativa auxiliar de la autogestión cultural que, como dijimos, es la herramienta de injerencia y a su vez de aprendizaje en el ejercicio de la independencia política y de los quehaceres concretos del movimiento social. Veamos ahora cómo podría desarrollarse una acción integradora de los conceptos hasta aquí vertidos, en la actuación conjunta de protagonistas externos e internos (de ahora en más P-E y P-I), y los resultados que tal acción podría producir.

Un modelo posible

Un equipo interdisciplinario arriba a la comunidad o barrio tipo. Prevén un trabajo allí de tres o cuatro meses. Con anterioridad han tomado contacto con algunos referentes naturales (P-I), consultándoles si la visita resulta procedente. La comunidad, por lo tanto, está en conocimiento del arribo de los visitantes y en líneas generales, de sus objetivos.

Respetando las normas de organización interna, el equipo, acompañado de uno o dos P-I de la comunidad, efectuarán visitas domiciliarias a todas las familias que se pueda. En cada visita se presentarán y pondrán en conocimiento de los compañeros vecinos el objetivo y la metodología propia de la misión que los guía. Se propondrá una discusión colectiva sobre la necesidad de la misma, erigiendo para tal efecto entre todos un lugar y una fecha de reunión más o menos inmediatos. Los P-I trabajarán para garantizar la asistencia al encuentro. El día de la reunión serán los propios compañeros quienes discutirán, en presencia de los P-E y en algún momento al margen de ellos si es que fuera necesario, el sentido de la propuesta formulada. El grupo requerirá del equipo externo toda la información que necesita para tomar decisiones.

Los P-E comenzarán a desempeñarse como facilitadores, propiciadores y transmisores de ciertos conocimientos técnicos, sólo aquellos que sean requeridos por la comunidad reunida. Seguramente los referentes (P-I), por mandato implícito de esta virtual asamblea, comenzarán a definir una relación de mayor acercamiento con los P-E. El intercambio de información y opiniones entre los vecinos y los P-E, mediada por la presencia activa de los P-I, irá creciendo y flexibilizándose hasta el momento en que al cabo de una o dos reuniones abiertas, los compañeros decidan acerca de su verdadero interés por desarrollar, por un lado un trabajo en conjunto que incorpore el asesoramiento de los P-E, sin temores de que los intereses comunitarios puedan resultar traicionados, y por otro, una labor que beneficie a los pobladores directamente.

El beneficio de la experiencia que los P-E les proponen seguramente será discutido por el barrio en asamblea, en base a criterios de tipo económicos (costos y beneficios), político-organizacionales (posibilidades de fortalecer su propia organización y lograr, como dijimos, que los criterios que preponderen sean los de la mayoría de los

vecinos), culturales y educativos (si es que les permitirá aprender y enriquecerse íntimamente y a su vez aportar conocimientos sobre su propia comunidad al resto de la sociedad), etc. Es posible que el balance final se sintetice en una decisión negativa por parte de los vecinos, acerca de la concreción de la experiencia propuesta por los P-E, en cuyo caso éstos se retirarán de la comunidad respetando la decisión de sus habitantes. En el caso contrario, se dará por inaugurada la experiencia, se analizarán los detalles de las etapas y entre todos discutirán la metodología a llevar a cabo.

La comunidad en su conjunto decidirá por tanto qué problemática específica es la que le interesa registrar y difundir desde su barrio, y seguramente solicitará a los P-E la mayor información posible sobre experiencias similares. Esta resultará una instancia válida para profundizar y sistematizar el conocimiento que la comunidad posee sobre sí misma (inicio de una investigación participativa). A su vez, esta será la oportunidad de planificar una próxima reunión a fin de proyectar frente al conjunto de las familias reunidas aquellas películas que tengan mayor relación con la realidad que vive la comunidad tipo. Los P-E y aquellos P-I que expresaron su interés de aprender y colaborar en ciertos aspectos técnicos, ayudarán a preparar en el sitio del barrio que resulte más conveniente, la sala o patio de proyección.

Los temas de las películas deberán ser suficientemente amplios como para que, utilizando técnicas de dinámica grupal, adaptadas al contexto, se logre comparar circunstancias de la comunidad con la realidad que surja de los documentales en cuestión. La selección y localización de este material se llevará a cabo con el apoyo y el asesoramiento del equipo central y de la coordinador nacional. Los temas deberán ir aproximándose paulatinamente a la realidad de la comunidad y en lo posible deberán llegar a mostrar el desarrollo de otros procesos autogestionarios: los logros, los inconvenientes, las contradicciones de tiempo y espacio, los factores desmovilizadores, en fin, aquellos momentos de un proceso que hayan podido ser

registrados por diferentes realizadores, y que merezcan ser analizados y discutidos en un debate de espectadores afines.

La función de los P-E se limitará en estos momentos a explicar en forma didáctica y lo más sencilla posible los procedimientos técnicos que permiten filmar un documental como los que en esa ocasión se proyectan. En lo posible estas explicaciones irán acompañadas de una demostración práctica. Luego de varias noches de proyección y debate, y a medida que los P-E se vayan incorporando a la vida de la comunidad, colaborando durante el día en las tareas del grupo, e irán compartiendo con los vecinos ciertos temas de su actividad y autoorganización que pretenden descubrir y registrar en conjunto, para luego difundir frente a otros grupos.

Pronto llegará entonces el momento de filmar, y dependerá lógicamente del tipo de relaciones establecidas entre los P-E y los pobladores, la flexibilidad de unos y de otros, y el acercamiento de aquellos P-I más comprometidos con el trabajo a llevar a cabo, que la filmación cuente con una mayor o menor participación. (También dependerá de la experiencia del camarógrafo, de su capacidad de transmitir una determinada técnica, de la complejidad del registro propuesto, y de otras tantas variables, la posibilidad de que los vecinos puedan filmar su propia realidad, expresando sus propios criterios estéticos y de priorización temática.

La elección del tema, sus secuencias, la forma de expresarlo y registrarlo, e incluso el montaje mediante la explicación del trabajo frente a la editora, se transformarán en instancias de labor permanentemente compartidas con la mayoría de los vecinos, y con la presencia cada vez más protagónica de los P-I involucrados directamente en los aspectos técnicos. Y una vez terminado el film, nuevamente la comunidad entera reunida opinará sobre su realización: la autenticidad del planteo y su capacidad de reflejar la realidad. Asimismo evaluará la labor realizada, los logros y fracasos, el aprendizaje, la relación nacida entre los P-E y todos los integrantes de la comunidad, en síntesis: la respuesta que cada uno consiguió otorgar a las necesidades de un

trabajo colectivo de esta naturaleza. Estas discusiones, a su vez, serán filmadas y agregadas al documental, a fin de que, como instrumento de difusión, la película refleje fielmente lo que sus hacedores opinan de sí mismos y de lo que han sido capaces de producir.

Los P-E se retirarán de la comunidad discutiendo los posibles niveles de continuidad en el trabajo emprendido, los cuales dependerán de la dinámica que hayan alcanzado las relaciones establecidas entre los P-E, los P-I, y los otros vecinos. A su vez, la comunidad elegirá a sus representantes para que acompañen la proyección en otros barrios o en salas de la capital y el interior.

Todas las resistencias, en la historia de la humanidad, han parecido inútiles no sólo la víspera, sino también ya avanzada la noche de la agresión, pero el tiempo corre, paradójicamente, a su favor si es concebida para ello. Podrán caer muchas estatuas, pero si la decisión de generaciones se mantiene y alimenta, el triunfo de la resistencia es posible. No tendrá fecha precisa ni habrá desfiles fastuosos, pero el desgaste previsible de un aparato que convierte su propia maquinaria en su proyecto de nuevo orden, terminará por ser total (...) Vamos a vencer, no porque sea nuestro destino o porque así esté escrito en nuestras respectivas biblias rebeldes o revolucionarias, sino porque estamos trabajando y luchando para eso. Para ello es necesario un poco de respeto al otro que en otro lado resiste en su ser otro, un mucho de humildad para recordar que se puede aprender todavía mucho de ese ser otro, y sabiduría para no copiar sino producir una teoría y una práctica que no incluyan la soberbia en sus principios, sino que reconozca sus horizontes y las herramientas que sirven para esos horizontes^{xxxí}.

Subcomandante Marcos

La exhibición participante

Y entonces volvemos a Lucrecia Mastrángelo para exponer el punto donde se produce el final y el comienzo del proceso de autogestión productiva documental. *“La proyección del documental es una etapa a abordar conjuntamente con el grupo protagonista. Debemos asumir el compromiso inmediato en hacer partícipes de la difusión a todos aquellos que lo hicieron posible, elevando la autoestima, sobre todo si se trata de grupos marginales, cuando éstos se reconocen en la pantalla como sujetos creadores se restituye parte de la dignidad perdida”^{xxxii}.*

“Frente al cine de gran espectáculo enraizado en los grandes medios productivos de que dispone, hay que oponerle el gran espectáculo del hombre, con toda su conflictiva, con toda su descarnada humanidad, con toda su belleza y poesía. Un cine de medios productivos pobres, pero más veraz, más creíble, mas humano y muchísimo más imaginativo”^{xxxiii}.

Fernando Pino Solanas¹⁰

Los Talleres Documentales de Base

La base conceptual de este trabajo fue escrito a principios de 2003 como material de debate interno del Movimiento de Documentalistas a partir del cuál se iniciaron las experiencias de los *Talleres Documentales de Base*. Si bien la idea original se basaba en el desarrollo de talleres de video documental, una parte fundamental de la experiencia comenzó y se fortaleció a partir de los talleres de fotografía documental, cuya importancia y eficacia para el proyecto iniciado fue descubierta sobre la marcha. Los fundamentos básicos metodológicos aplicados fueron los mismos que los propuestos para el video.

¹⁰ Fernando Solanas: cineasta argentino. Realizador, entreo otros films, de La Hora de los Hornos.

En esa época dijimos que el modelo propuesto tal vez era demasiado ideal y agregábamos: *“A lo mejor la comunidad a la que lleguemos ya esté agrupada en organizaciones de base fuertemente constituidas y es probable que los protagonistas internos sean militantes de estas organizaciones y los compañeros y compañeras interesados en la realización del documental tengan un compromiso comunitario o político anterior. Mejor”*, decíamos, y continuábamos: *“Pero puede darse que lleguemos a un lugar y nos salgan al paso los punteros de los burócratas haciéndose pasar por compañeros de base y nos deriven a situaciones totalmente opuestas a nuestro proyecto original. Por ejemplo, que nos impulsen a hacer un “institucional” al servicio del aparato burocrático al que responden. Y también puede ser que el grupo o la comunidad a la que llegamos no haya alcanzado el nivel de movilización suficiente como para plantearse la necesidad de producir sus propios materiales. Tal vez sigan confiando en los aportes paternalistas de los grupitos que llegan con sus cámaras a registrar desde afuera la experiencia de los compañeros. Es probable que en este segundo caso tengamos que afinar la observación y determinar si podemos insistir en la propuesta en función de que nuestro aporte sirva para afirmar su auto-organización. Pero en ningún caso debemos forzar las situaciones^{xxxiv}.*

La mejor solución *“será hacer un trabajo de investigación previa muy preciso. Después de eso, armarse de paciencia y perseverancia ya que los tiempos y los ritmos serán los de los compañeros y sus necesidades y no los de nuestro entusiasmo^{xxxv}.*

Algunas de estas situaciones advertidas tuvieron que ser enfrentadas y asumidas, pero la calidad de esas experiencias y el funcionamiento hoy de varios de esos talleres en distintos barrios de Buenos Aires y el gran Buenos Aires, así como el crecimiento de los equipos de base del Movimiento de Documentalistas, demuestra la vigencia y eficacia del aporte teórico y metodológico generado por este material, desarrollado con el aporte y el debate del conjunto del Movimiento. Pero su logro fundamental fue el

crecimiento como documentalistas de los compañeros y compañeras que participaron directamente en el proceso de autogestión documental. La relación con los compañeros y compañeras de los barrios, con sus formas de organización y movilización enriqueció su mirada y su acción al tiempo que, a través suyo, aportó cualitativamente al salto cultural y político presente del Movimiento de Documentalistas.

“...al pueblo no puede plantearsele, el problema del retorno a las fuentes o del renacimiento cultural: el pueblo es el portador de la cultura, él mismo es la fuente y, al mismo tiempo, la única entidad verdaderamente capacitada para preservar y crear la cultura, es decir, para hacer historia. Podemos, de esta manera, comprender que en la medida en que el dominio imperialista es la negación del proceso histórico de la sociedad dominada, también ha de ser por fuerza la negación de su proceso cultural. Por ello, y porque toda sociedad que se libera verdaderamente del yugo imperial reemprende las rutas ascendentes de su propia cultura, la lucha por la liberación es, ante todo, un acto cultural”^{xxxvi}

Amilcar Cabral¹¹

¹¹ Amilcar Cabral: Jefe revolucionario y héroe de la independencia de Guinea y Cabo Verde en 1974.

Bibliografía

- Adolfo Colombres *Cine, antropología y colonialismo*, Buenos Aires, Ed. del Sol, 1984
- Adolfo Colombres, *Manual del Promotor Cultural*. Buenos Aires, Colihue, 1993
- Adolfo Colombres, *Sobre la cultura y el arte popular*. Buenos Aires, Ed. Del Sol, 1987
- Adolfo Colombres, *Bases para una antropología social de apoyo*, Buenos Aires, Colihue, 1986
- Colectivo Situaciones, *Borradores de Investigación Nro 4*, Buenos Aires, 2003
- Cristián Calónico, *Marcos, historia y palabra*, México, U. A. Metropolitana, 2001
- Fernando Buen Abad, *Filosofía de la Imagen Documental*, en *El Documental en Movimiento*, Buenos Aires, Ediciones GEA, 2004
- Franz Fanon, *Los condenados de la tierra*, Buenos Aires, FCE, 1974
- Homero Alsina Thevenet, *Textos y Manifiestos del Cine*, Madrid, Cátedra, 1993
- Humberto Ríos, *El cine social no etnográfico de Jorge Preloran*, en *Cine, antropología y colonialismo*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1984
- Isabel Hernández, *Documental antropológico y autogestión en Cine, antropología y colonialismo*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1984
- J. Dudley Andrew, *Las principales teorías cinematográficas*, Barcelona, G.Gilli, 1978
- Jorge Sanjinés, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México, Siglo XXI, 1980
- Laura Tourn, Alicia y Carlos Cáceres, *Tesis de Licenciatura*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2002
- Lucrecia Mastrángelo, *Documental para la resistencia*, Buenos Aires, Foro Documentalista, 2002 - www.documentalistas.org.ar
- Miguel Mirra, *Introducción a la teoría y metodología del documental*, en *El Documental en Movimiento*, Buenos Aires, Ediciones GEA, 2004
- MTD de Solano, *Trabajo, dignidad y cambio social*, San Francisco Solano, Buenos Aires, Cuadernillo de Discusión, 2002
- Sub. Marcos, *El ojo del fusil obligó al ojo de las cámaras*, Comunicado, 1996
- Toty Flores, *De la culpa a la autogestión*, La Matanza, Ediciones del MTD, 2002

Notas

-
- ⁱ Borradores de Investigación Nro 4 del Colectivo Situaciones. Buenos Aires, 2002
- ⁱⁱ Idem
- ⁱⁱⁱ Idem
- ^{iv} Fernando Buen Abad, Filosofía de la Imagen documental, capítulo 3. Instituto de Investigaciones sobre la Imagen, México, 2001
- ^v Isabel Hernandez, Documental y Autogestion, en Cine, antropología y colonialismo. Ediciones Colibue, Buenos Aires, 1984.
- ^{vi} Subcomandante Marcos, El ojo del fusil obligó al ojo de las cámaras... 8 de febrero de 1996
- ^{vii} Lucrecia Mastrángelo, Documental para la resistencia, Foro Documentalista de 2002
- ^{viii} Idem
- ^{ix} Documento publicado en www.documentalistas.org.ar - Sección Textos y Documentos
- ^x Jorge Sanjinés, Teoría y práctica de un cine junto al pueblo. Siglo XXI, México, 1982.
- ^{xi} Citado por Humberto Ríos en El cine social no etnográfico de Jorge Preloran, en Cine, Antropología y colonialismo.
- ^{xii} Isabel Hernandez, Documental y Autogestion, en Cine, antropología y colonialismo.
- ^{xiii} Idem
- ^{xiv} Idem
- ^{xv} Lucrecia Mastrángelo, Documental para la resistencia, Foro Documentalista de 2002.
- ^{xvi} Laura Tourn, Alicia y Carlos Cáceres, Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional de Córdoba.
- ^{xvii} Documento publicado en www.documentalistas.org.ar - Sección Textos y Documentos
- ^{xviii} Idem
- ^{xix} Michel Foucault . Citado en Laura Tourn, Alicia y Carlos Cáceres, Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional de Córdoba.
- ^{xx} Laura Tourn, Alicia y Carlos Cáceres, Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional de Córdoba.
- ^{xxi} Idem
- ^{xxii} Paulo Freire, citado en Laura Tourn, Alicia y Carlos Cáceres, Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional de Córdoba.
- ^{xxiii} Laura Tourn, Alicia y Carlos Cáceres, Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional de Córdoba.
- ^{xxiv} Idem
- ^{xxv} Idem
- ^{xxvi} Idem
- ^{xxvii} Idem
- ^{xxviii} Idem
- ^{xxix} Incluido en Cine, antropología y colonialismo.
- ^{xxx} Miguel Mirra, tomado de Los Talleres de Base, documento interno del Movimiento de Documentalistas.
- ^{xxxi} Subcomandante Marcos, Siete pensamientos...
- ^{xxxii} Lucrecia Mastrángelo, obra citada
- ^{xxxiii} Fernando Solanas, tomado de la revista El Documentalista. Buenos Aires, julio de 1999.
- ^{xxxiv} Documento interno del Movimiento de Documentalistas (Febrero de 2003)
- ^{xxxv} Idem.
- ^{xxxvi} Amílcar Cabral, tomado de Manuel del Promotor Cultural de Adolfo Colombres. Ediciones Colihue, Buenos Aires, 1999.