

## PROYECTO DE GRADUACION

Trabajo Final de Grado

Cuerpo B

### Imperios mediáticos

*El Cine Social de Pino Solanas: hacia un proyecto audiovisual*

- ▶ Nombre y Apellido del Autor | Damián Álvarez
- ▶ Cuerpo B del PG
- ▶ Fecha de presentación | 21/02/2018
- ▶ Carrera de Pertenencia | Comunicación audiovisual
- ▶ Categoría | Creación y expresión
- ▶ Línea Temática | Diseño y producción de objetos, espacios e imágenes

## **Agradecimientos**

Por la presente quiero dar las gracias a mi familia. Sin ellos no podría haber llegado hasta aquí. Siempre me apoyaron y en este camino como realizador audiovisual no fue la excepción. Particularmente a mi madre que me ayudó a lo largo de mi vida académica como nadie.

A mis amigos tanto fuera como dentro de la Universidad, que me dieron momentos inolvidables y me los seguirán brindando. Especial mención a Bruno Carlisi y Fermín Vitali, con quienes hoy día trabajo y son lo mejor que me llevo de la Universidad de Palermo.

Por último a mi pareja quien me contuvo a lo largo de este último trayecto de vida, y a quien le estoy eternamente agradecido.

## Índice

<b>Introducción</b> .....	<b>5</b>
<b>Capítulo 1. El cine documental</b> .....	<b>16</b>
1.1 Orígenes de los documentales.....	<b>17</b>
1.1.1 Robert Flaherty, el padre del documental.....	<b>19</b>
1.1.2 Dziga Vertov, el montaje documental.....	<b>21</b>
1.2 Tipos de documental según Bill Nichols.....	<b>23</b>
1.2.1 Modalidad expositiva.....	<b>24</b>
1.2.2 Modalidad de observación.....	<b>24</b>
1.2.3 Modalidad interactiva.....	<b>25</b>
1.2.4 Modalidad reflexiva.....	<b>26</b>
1.3 Realidad y ficción.....	<b>27</b>
<b>Capítulo 2. Elementos del documental</b> .....	<b>32</b>
2.1 El guión documental.....	<b>32</b>
2.2 El espectador y su identificación.....	<b>35</b>
2.3 El cine popular e inclusivo.....	<b>39</b>
<b>Capítulo 3. Cine Social</b> .....	<b>42</b>
3.1 Cine Social Digital.....	<b>44</b>
3.2 Cine Social Latinoamericano.....	<b>46</b>
3.3 Cine Social Argentino.....	<b>48</b>
3.4 Cine Militante.....	<b>56</b>
<b>Capítulo 4. Pino Solanas</b> .....	<b>59</b>
4.1 <i>La hora de los hornos</i> .....	<b>61</b>
4.2 <i>Tangos, el exilio de Gardel</i> .....	<b>64</b>
4.3 <i>La Dignidad de los Nadies</i> .....	<b>68</b>
<b>Capítulo 5. Imperios mediáticos</b> .....	<b>71</b>
5.1 Síntesis argumental.....	<b>73</b>
5.2 Sinopsis.....	<b>75</b>
5.3 Tratamiento.....	<b>76</b>
5.4 Difusión del proyecto.....	<b>79</b>

<b>Conclusiones.....</b>	<b>81</b>
<b>Lista de Referencias Bibliográficas.....</b>	<b>88</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>90</b>

## Introducción

El presente Proyecto de Grado, titulado *Imperios mediáticos. El Cine Social de Pino Solanas: hacia un proyecto audiovisual*, propone establecer la contribución del audiovisual a la concientización acerca de problemáticas sociales, abordando la filmografía de Fernando Pino Solanas como exponente del documental.

La categoría que se aborda es la de creación y expresión porque como finalidad del PG se propone la invención de una pieza audiovisual. Se creará un medimetro basado en la temática seleccionada, teniendo su propia impronta artística y visión particular de este campo de estudio, tomando las herramientas y recursos aprendidos en la carrera, para así diseñar un proyecto con impacto social.

La pieza audiovisual responderá al género de documental pero tomando como recurso el documental militante, que consiste en retratar los sucesos de la realidad utilizándolos de manera pedagógica y de forma confrontante con la realidad política. Es por esto que se ha decidido crear una historia que responda a una problemática específica como es la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual en la Argentina, lo cual ha tenido una intervención tanto social como política, y se considera interesante profundizar un trabajo sobre esta cuestión.

De forma estructural referida al guión en cuestión, lo narrativo tendrá como protagonistas a miembros de una productora que ven abiertas sus puertas de trabajo frente a la sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual en 2009 por la entonces presidenta Cristina Fernández de Kirchner. A su vez, se tratará de forma paralela la historia desde el punto de vista político, por medio de entrevistas e imágenes de archivo de los sucesos que tuvieron lugar en esa situación.

La finalidad del corto es documental, no pretende formar parte de un código institucional o educativo, sino concientizar a los espectadores desde la composición del audiovisual.

Por otro lado, responde a la línea temática de diseño y producción de objetos, espacios e imágenes, ya que el presente proyecto se estructurará para ser realizado en un futuro de

forma completa. La tratativa del conflicto será aplicada en la imagen por sobre lo escrito en el producto final, produciendo una pieza audiovisual que contenga un diseño particular, apuntando a crear un código visual para atraer y concientizar a los espectadores.

La imagen será protagonista junto al mensaje, es por ello que la producción de locaciones, utilería, vestuario y maquillaje será de vital importancia.

El proyecto contará con una parte ficcional y otra documental, con predominio de la segunda y siempre manteniendo el código de denuncia para incentivar a los espectadores a intervenir la pieza.

La problemática refiere a la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual en sí, que es un tema de debate para la sociedad. Se presentan diversas aristas y la influencia política deja de lado la importancia de una ley que promulgue la diversidad comunicacional, brindándole voz a todos los sectores para generar algo más inclusivo y dar un panorama concreto y realista de lo que ocurre en todo el país.

La pregunta problema del PG es ¿cómo mostrar la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual desde la mirada del documental social? De esta forma se hace hincapié en la idea del cine como herramienta social, alejándolo del mero entretenimiento. Es decir, un cine comprometido con la realidad y sus problemáticas, que sea el medio de alcance a diversos círculos sociales.

Los objetivos del presente Proyecto de Grado son, en primer lugar, estudiar el cine documental a través de la historia en diversos lugares para concientizar a los espectadores. Se considera de primer orden este objetivo para guiar y contextualizar los capítulos en vistas de la conclusión sobre el rol específico del cine hacia una característica ajena al mero entretenimiento. Además, demostrar la potencialidad de la comunicación audiovisual en la concientización de la población argentina para la resolución de problemáticas sociales. Luego, específicamente, se busca indagar sobre la obra del representante más trascendental del cine social local, que es Fernando Pino Solanas, del cual tomaremos tres

películas para analizar su camino e influenciar el medimetraje final del Proyecto de Grado.

Por último, desarrollar una pieza audiovisual en orden de mejorar la situación actual.

La hipótesis general que se postula en este trabajo es que la comunicación audiovisual es fundamental para dar a conocer problemáticas sociales de todo tipo, desde el documental principalmente pero reflejados en infinidad de géneros, como por ejemplo en la comedia de Buster Keaton o Charles Chaplin donde por fuera de los gags se observaba una cruda realidad social que conscientemente o inconscientemente impactaba a los espectadores.

Como hipótesis específica se profundizará sobre la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, para lograr una concientización colectiva sobre un tema que genera controversia y es silenciado por los monopolios interesados. Esto será plasmado desde la propuesta del medimetraje audiovisual que tendrá como tema esta problemática.

En este proyecto se utilizará la estrategia teórico-metodológica de tipo descriptiva-explicativa puesto que pretende analizar características del cine para luego volcarlas en la realización de un proyecto concreto. Además de comprenderlo e intentar mejorar la actual situación, apoyándose en obras que han logrado el objetivo sobre problemáticas sociales.

El tipo de estudio responderá al enfoque analítico para la investigación, que se establecerá durante el capítulo cuatro del PG sobre distintas películas de Solanas destinadas a concientizar diversos hechos sociales y políticos de Argentina.

Los filmes seleccionados serán tres y forman parte de distintos períodos de la historia argentina. La primera película será *La Hora de los Hornos* (1968), realizada junto a Octavio Getino, ambos miembros del Grupo Cine Liberación. La segunda obra será *Tango... El exilio de Gardel* (1986), realizada en un contexto político y social diferente al anterior. Por último, se eligió *La Dignidad de los Nadies* (2005), producida luego de la crisis del 2001 en Argentina. Como Pino Solanas es el realizador más representativo del cine social en el país se analizarán no solo sus películas, sino también el impacto social que han generado en contextos complejos del país.

Dentro del campo disciplinar de la comunicación audiovisual se propone un aporte desde el género documental hacia quienes sufren por esta situación, así como comprender quiénes se benefician y marcar el contrapunto. Este PG no tendrá un enfoque en la creación de un área desconocida de análisis, sino que estará referida a la profundización de un tema, que se mantiene oculto para el beneficio de una minoría que monopoliza el poder de los medios y no toma la importancia que merece en relación al impacto que tiene socialmente. El problema será estudiado desde la mayor objetividad posible, teniendo una construcción de los capítulos que permita una evolución de conocimientos para la realización del mediometraje audiovisual. Además se buscará la forma más precisa de transmitirlo desde los recursos con los que el área cuenta, desde lo audiovisual. Se utilizará el documental que se pretende crear para fomentar el debate desde un punto de vista específico y subjetivo del autor, pero sin dejar de lado el previo análisis del caso.

Los antecedentes permiten contemplar el carácter innovador de la temática. En primer lugar, lo que refiere a los institucionales, específicamente Proyectos de Grado elaborados por estudiantes de la Universidad de Palermo, se consolidan como un punto de partida insoslayable.

Entre ellos, puede citarse el proyecto profesional realizado por Setticerze (2012), llamado *Fumando siempre se pierde*. Toma como punto de partida el tabaquismo, tanto desde el punto de vista de los consumidores como de quienes luchan para detenerlo a través de campañas de prevención. Aborda las consecuencias sociales que produce en los fumadores y utiliza leyes antitabaco como referencias.

Se marca como antecedente por visualizar una problemática particular como es el tabaquismo. Este trabajo recorre la conducta del fumador, haciendo un análisis social sobre este fenómeno. También se realiza un repaso por el surgimiento e historia del tabaquismo y las conductas psicológicas, por ejemplo, que lleva a un individuo a fumar y que genera esto.



El Proyecto de Grado trata otro aspecto en común, las campañas de prevención. Utiliza *El marketing social* de Kotler (2003) como referencia para determinar el éxito o fracaso de dichas campañas, uno de los objetivos del PG a realizarse. Por último profundiza sobre el *target*, las elecciones gráficas, los medios de comunicación y la duración de las campañas. Luego el Proyecto de Grado de Varone (2011), denominado *Campaña gráfica contra el consumo de alcohol por menores de edad*. La problemática tratada es al consumo de alcohol en menores de edad, que aumenta día a día. Se analizan detonantes, tanto personales como sociales y se piensa en la creación de una campaña para combatir dicho fenómeno.

Se vincula en muchos aspectos, tanto en su enfoque problemático como en su recorte. Posee la misma línea temática y lo plantea desde lo social y lo personal de cada individuo. El PG lleva a cabo una amplia investigación sobre la comunicación para prevenir este suceso en menores de edad y analiza su efectividad, algo de gran utilidad para asociar al trabajo.

Se habla sobre la importancia social que tiene la comunicación, como medio de difusión de cultura y el arte a favor de crear un mundo más inteligible que produzca una mejora en la calidad de vida. Además desarrolla el proceso correspondiente a una pieza de comunicación gráfica, que estructura determinada metodología aplicable a otros proyectos. Por otro lado, se toma el trabajo de Lozano Velasquez (2011) con el nombre de *Documental social*. El PG tiene como objetivo principal la realización de un documental social. El género cinematográfico es desglosado en estructura, historia, estética, objetivos y características para comprenderlo y poder desarrollar la pieza final.

Se marca como antecedente dado el género cinematográfico que utiliza como guía del PG, el documental social. En este trabajo se analiza en profundidad el mundo de este estilo documental, desde su historia a sus características para lograr un mayor entendimiento y poder producir posteriormente una pieza audiovisual del mismo género.

A su vez, analiza sus componentes artísticos, tanto su composición como su parte estética, lo que sirve para el presente PG que lo aplicará en su capítulo tres, donde se hablará exclusivamente del documental como género y su impacto en Argentina.

Ambos PG tienen la misma categoría y línea temática, comparten el enfoque desde el documental social y pretenden desde el lenguaje audiovisual cambiar la perspectiva de los espectadores, tomando como referencia vivencias ajenas a ellos mismos.

En cuarto lugar, el autor Proaño Rueda (2011), con su proyecto profesional *Diseño inclusivo como intervención socio – cultural*. El PG tiene como objetivo generar la imagen comunicacional de la Fundación Amar, dedicada a tratar de personas con síndrome de Down. Se utiliza el Diseño Universal o Inclusivo, que consiste en comunicar su mensaje evitando la segmentación que se produce en la sociedad.

Su vinculación se produce por la comunicación, la cual está enfocada en hacer trascender una problemática inmersa en la sociedad que no es tratada lo suficiente como para ser combatida.

También realiza un análisis sobre la empresa que ha apostado por este tipo de comunicación. Investiga rasgos característicos de esta herramienta del lenguaje del diseño que podrían resultar útiles. Por último, la finalidad del trabajo es convocar posibles inversores para mejorar los servicios respecto de la problemática, lo cual puede aplicarse como potencial objetivo del trabajo de la pieza audiovisual del PG.

El proyecto de creación y expresión de Balcazar Erazo (2011), *La fotografía de moda como medio de concientización*. El PG desarrolla la problemática ambiental desde el punto de vista de la fotografía, creando desde ese lenguaje, imágenes que ayuden a concientizar a través de técnicas específicas.

Si bien el enfoque es sobre otra problemática y otro campo disciplinar, se vincula por medio de la utilización de técnicas para crear imágenes que pueda cooperar con prevenir los diversos desastres ambientales que se producen diariamente, como por ejemplo la contaminación o tala de árboles. La relación es el concepto de las imágenes como

herramienta para modificar la perspectiva a nivel social sobre un determinado problema. Se propone como motivo la sensibilidad del espectador y la utilización de la denuncia, características que pueden resultar útiles para el PG.

Por otro lado, Pisanu (2016) elabora un ensayo denominado *Cine popular*. El PG desarrolla el surgimiento del cine popular en Argentina y cómo se desarrolla y modifica con los avances de la tecnología. Crea nuevas miradas sobre la crisis del país, pero desde quienes la sufren y no desde afuera.

Se vincula al PG por su punto de vista desde el documental. Investiga sobre el Cine Popular en Argentina, que surge en el 2001 producto de la profunda crisis que atraviesa el país.

Este movimiento crea una forma de concientizar basándose en las vivencias de los individuos afectados y no como terceros ajenos al conflicto. Se genera como herramienta revolucionaria, como menciona Pisanu.

Por último, enfoca en el cine como método de inclusión y menciona algunos ejemplos de documentales de la época de los 50, particularmente durante el gobierno de Perón. Además, surge *Incorregibles*, una productora que hace este tipo de documentales y abre talleres en las villas para luchar en pos de la inclusión social mencionada anteriormente.

El Proyecto de Grado de Piñeros Sanz de Santamarina (2011), llamado *Nuevos medios de comunicación para la difusión y distribución de cine documental independiente*, es un ensayo que busca crear nuevas alternativas de comunicación para sobreponerse al cambio tecnológico que se produce en la actualidad. Para ello desarrolla un proyecto documental, género que analiza en profundidad al enfocarse en el realizador y la estructura de difusión. Se relaciona con el PG en la temática de estudio, como es el documental, donde el autor reflexiona sobre el mismo y cómo debe modificarse la distribución para los realizadores de documentales independientes en la Argentina. Los primeros capítulos narran la historia del documental a nivel mundial y el surgimiento en la Argentina, terminando con la descripción del género en la actualidad.

El desglose de capítulos del PG está desarrollado en base al documental y crea un marco apropiado para luego determinar estrategias de distribución. Se realiza una investigación de la distribución actual del documental independiente en las diversas plataformas que existen en el mundo y cómo mejorarlas, lo cual resulta interesante a futuro para la pieza audiovisual a realizar en el PG.

Luego se encuentra la investigación realizada por el autor Ordoqui (2015), denominada *La realización cinematográfica independiente*. El PG se propone el desarrollo teórico a través de la investigación para determinar las herramientas que existen para aplicarse al terreno técnico de realizadores y profesionales independientes, en el entorno de las nuevas tecnologías que modifican el lenguaje constantemente.

Se corresponde con el PG dado su construcción en torno a futuros realizadores, abordando conceptos teóricos aplicables a lo práctico. Se detallan las herramientas para la creación de proyectos audiovisuales que surgen en la nueva era digital, como por ejemplo, cámara digitales, grabadores de sonido digitales o computadoras de edición, entre otras. Resulta interesante tener en cuenta este material a la hora de producir y realizar el corto propuesto en el PG como objetivo.

El ensayo de Sturzenegger (2010), denominado *El diseño por una buena causa*, desarrolla la idea del diseño como posibilidad de cambiar el mundo, teniendo en cuenta el carácter que posee de influenciar a la gente. Los problemas sociales pueden tratarse desde el diseño y empresas u ONGs pueden combatirlos con esta herramienta.

Se vincula en la intención de proponer un cambio a través del diseño, creando una conciencia social que modifique una realidad que tiende a empeorar. Se investiga sobre la comunicación visual en uno de los capítulos, donde se desarrolla la idea de efectividad de la misma. Dave Gray, periodista y artista gráfico, expone su visión de la producción de una buena comunicación, que logre impactar en el *target* deseado.

Además, toma la publicidad como punto de partida para este fin social benéfico a problemáticas sociales, situándose en la Argentina. La Usina realiza una campaña para

gente excluida socialmente por discapacidad, que utiliza afiches para comunicar y hacer entender que son parte de la sociedad y no deben ser discriminados. Desde lo visual en lo comunicación tiene mucho para explotar en vinculación al PG a realizarse.

Por último, Ardenghi (2016) y su proyecto de creación y expresión, *Visión para la inclusión*, que propone crear una nueva perspectiva sobre la discapacidad visual y para ello plantea el desarrollo de una revista que permita concientizar, reflexionar e incluir. Además, esto podría generar un entorno nuevo para las personas con discapacidad visual y les permitirá insertarse en el mundo laboral, entre otras cosas.

Se vincula en su intencionalidad de incluir y reinsertar personas en la sociedad actual, dejando de lado los prejuicios. El PG tiene como objeto la creación de una herramienta para lograr esto. Si bien desde otro punto de vista, posee puntos en común, dado que busca concientizar antes que nada para luego trabajar en profundidad. Se hace hincapié en la comunicación como medio para lograr difundir el mensaje y conectar de cierta forma a personas que sufren de esta discapacidad con otras que no la padecen.

Por último, propone mejorar la calidad de vida de estas personas por medio de la revista para lograr que puedan conseguir trabajo y mejorando su autoestima, autonomía e independencia.

En esta misma línea, el Proyecto de Grado toma como marco teórico dos descriptores claves, el documental social y el documental militante. En lo que respecta al primer concepto se realizará un estudio contextualizado de la historia del cine y su enfoque social para comprender los motivos por los cuales el cine transforma su impronta de no comprometerse con la realidad de forma directa a ser una herramienta de lucha. Es por ello que se vincula directamente con el subgénero de documental militante, visto en Solanas particularmente como propone este Proyecto de Grado.

Por otra parte, el documental social será comprendido gracias a dos autores, Ana Laura Lusnich y Pablo Pierdas (2009) quienes escribieron *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros*. Este libro permitirá comprender la evolución

histórica del género dentro del recorte del Proyecto de Grado, con el objetivo de proponer la realización del corto audiovisual final. Además, se integrarán al análisis películas argentinas documentales para analizar en profundidad aspectos particulares, como la estética y los mensajes que dejan a nivel social.

El Proyecto de Grado se estructurará en cinco capítulos. Se investigará en primer lugar las bases y origen del género documental, quienes guiarán el proceso de investigación previa al producto final del PG. Robert Flaherty y Dziga Vertov serán los referentes que representarán la construcción del código del presente género y como lo desarrollan. Por último se diferenciará el documental de la ficción, en orden de comprender de la mejor forma posible qué elementos son los distintivos en materia de reconstrucción de la realidad. En el segundo capítulo, titulado *Elementos del documental*, se describirán algunos de los componentes más significativos del género a la hora de producir un documental con impacto en el espectador. Para hacer alusión a ello se analizará la forma en la cual se logra la identificación con quien observa el audiovisual, lo cual se considera de vital importancia para el desarrollo final del proyecto sobre la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual. Además se propondrá una breve introducción al Cine Social, por lo cual se presentará el Cine Popular para dar pie al siguiente capítulo.

Continuando con la estructura de capítulos, el PG hablará del Cine Social, tanto a escala latinoamericana como nacional. De esta forma se contextualizará la situación por la cual surge dicho subgénero y como se desarrolla para establecerse y seguir en vigencia. También se incluirá un apartado con una breve reseña del Cine Militante que dará su propio contexto dentro de la Argentina y nos guiará al análisis filmográfico que se propone trabajar. Durante el cuarto capítulo se hará foco en la imagen de Fernando Pino Solanas, teniendo en cuenta la extensión de su carrera y sus obras de gran renombre. Para estudiarlo se analizarán tres obras que pertenecen a diversas épocas de la Argentina, con el fin de mostrar la capacidad del director para denunciar las problemáticas sociales del país en

distintos contextos. En primer lugar, *La Hora de los Hornos* (1968); luego, *Tango... El exilio de Gardel* (1985) y por último, *La Dignidad de los Nadies* (2005).

El quinto capítulo será específicamente el desarrollo del proyecto audiovisual sobre la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual para concientizar a nivel social sobre un tema que permanece en silencio y le quita poder a la diversidad de voces que puede transmitir la Argentina. También se introducirá el justificativo de la elección de Solanas y como se vincula al medimetraje que se pretende realizar. Para lograr esto, el PG expondrá los objetivos específicos del audiovisual, además de contener una carpeta de producción, con material estético y técnico al que se aspira. También contendrá un plan de exposición para lograr subsidios para su posterior realización.

Finalmente, el Proyecto de Grado se vincula con la asignatura Taller de creación V, ya que aborda los contenidos sobre cine documental para la realización del proyecto final de este PG. Durante esta materia se han desarrollado y expuesto las herramientas y técnicas que hacen funcionar al género, además de repasar las instituciones que trabajan e intervienen dentro del territorio argentino.

De esta manera, el aporte que se ofrece al campo de la comunicación audiovisual, contribuye a una visión innovadora de la temática seleccionada. Se establece un vínculo novedoso entre la problemática y el género cinematográfico, generando de esta forma un lenguaje que podrá brindar una nueva perspectiva basándose en la mirada propia del autor y combinándose con la estructura de un director consagrado como es Pino Solanas.

## Capítulo 1. El cine documental

La comunicación audiovisual es una herramienta artística, política y social, cuya finalidad es transmitir un determinado mensaje a su receptor o espectador. Este área disciplinar combina imágenes y sonidos que, a través de dispositivos analógicos o digitales, llegan al espectador.

El cine, por su parte, es un medio de comunicación con alcance masivo, que permite llegar a una gran cantidad de personas. Este dispositivo consiste en generar imágenes en movimiento, producto de una ilusión óptica que se crea al visualizarlas de forma veloz, una detrás de otra. En palabras de Casetti:

El film pone delante de sí un punto al que enlazar sus propios movimientos y en el que buscar una réplica; a cada momento empuja las miradas y las voces que lo pueblan más allá de los márgenes de la escena a la espera de una señal de contestación (Casetti, 1989, p. 28)

En sus orígenes, la del cine mudo, esta disciplina estuvo marcada por numerosos cambios. En los casos en que había sonido, este provenía de fuentes externas, por ejemplo, una banda tocando en vivo o un relator que acompañaba la acción. Por otra parte, el cine mudo sufrió muchas modificaciones en su estructura, producto de la experimentación que llevaron a cabo directores como Griffith, Porter o Méliès, este último conocido como el “ilusionista del cine” por introducir los primeros efectos especiales en la disciplina. Este modo de representación primitivo suponía una mirada sobre los hechos sin demasiado retoque, tanto en los decorados como en el vestuario, por lo cual no había una gran inversión de dinero en las producciones. A medida que pasaron los años, surgieron los primeros estudios en Europa y los Estados Unidos, así como también se desarrolló la variedad de géneros que hoy existen, exceptuando la comedia musical que tuvo que esperar la sonorización que se daría recién en 1927 con *El cantor de Jazz*. Luego, gracias a los formalistas rusos, el cine comenzó a complejizarse en el montaje para dar paso al modo de representación institucional.



La etapa institucional se desarrolló a partir de 1915 y se diferencia de su antecesora por la creación de un lenguaje cinematográfico, es decir que deja de lado la representación teatral en la cual se sostenía el cine hasta entonces y crea su propio universo artístico. Las técnicas de relato por parte de los directores comienzan a ser más pulidas, por ejemplo, los movimientos de cámara, las angulaciones y otras cuestiones que intervienen en las perspectivas de cada autor y diferencian la forma de narrar un mismo fenómeno. El film *El nacimiento de una nación* (1915), de David W. Griffith, es considerado como el punto de partida para toda esta serie de avances. Esta película introduce conceptos que son utilizados hoy en día y resultan fundamentales para el área disciplinar. En este sentido, De Chio (1990) afirma que “el film es una realidad compleja, que constituye al mismo tiempo el objeto y el terreno de la comunicación” (p. 111).

Tras el modo de representación institucional surge el período clásico, durante el cual florecen los movimientos artísticos conocidos como vanguardias y se profundiza la idea del cine como herramienta política y social, además de simple entretenimiento. Con el sonido ya formando parte esencial del cine, esta etapa destacaba por la llegada del color en su plenitud.

Por último, el período contemporáneo se caracteriza por el surgimiento del cine digital. En estos tiempos, frecuentemente la producción compite contra el arte, dejando una grieta en ciertos tipos de películas. La evolución exponencial que atraviesa la tecnología permite tener mayores recursos para narrar, principalmente en procesos de post-producción, donde inclusive se realizan películas enteras, como en el caso de la animación.

### **1.1 Orígenes de los documentales**

Descubrimientos orientados a la ciencia más que al espectáculo dieron origen al cine documental. Los antropólogos fueron quienes comenzaron la exploración de dispositivos para representar en imágenes lo que observaban en sus investigaciones. Luego aparecería

el cinematógrafo de Lumière que permitiría la documentación de hechos y fenómenos importantes a partir del año 1895 con *Le Sortie des usines* o su traducción en castellano, *La salida de los obreros de la fábrica*, un plano fijo donde se puede observar a personas saliendo de una fábrica en Lyon, Francia.

Los primeros registros de la etapa primitiva son, en su mayoría, documentales de situaciones cotidianas que en la época generaron un impacto muy significativo en los espectadores. Uno de los ejemplos más conocidos y destacados de esta etapa fue la proyección de *La llegada del tren* por los hermanos Lumière, donde un tren se dirige hacia la pantalla, lo que produjo que los espectadores presentes huyeran de la sala de cine. Esto indica el grado de realidad que percibía el público en ese momento ante el novedoso fenómeno.

La documentación de hechos cotidianos, como por ejemplo un hombre regando plantas, se convirtió en la media de la producción del momento. La duración de estos documentales que representaban los sucesos de la vida cotidiana de los parisinos no era mayor al minuto y medio.

Las técnicas utilizadas por los hermanos Lumière fueron evolucionando con los años, dando paso a la idea de puesta en escena. La metodología de los realizadores era similar a la del periodismo, lo cual dio como resultado la conceptualización del género documental. Esta forma de narrar se expandió por Europa y era la principal atracción en las salas.

Así como los hermanos Lumière son considerados los padres del cine, en el documental ese rol lo ocupan Dziga Vértov y Robert Flaherty. El primero de ellos, un director de cine vanguardista soviético que implementa un montaje ni objetivo ni realista, da como resultado *El hombre de la cámara* (1929), filmada en diversas ciudades y con la inclusión de imágenes de la montadora armando el proyecto final. Robert Flaherty, un director estadounidense que también trabajó la noción de un cine documental no realista, en su obra *Nanuk, el esquimal* (1922) narra desde el punto de vista del autor y no necesariamente de lo que ocurre objetivamente.

Tras el éxito rotundo del género cinematográfico, el documental comenzó a decaer producto del surgimiento y apego de los espectadores por la ficción. El nuevo estilo era una fuente de ingresos más eficaz y los productores eligieron ese camino en las salas comerciales.

Décadas más tarde, el documental volvió a aparecer en el contexto audiovisual, pero esta vez por medio de la televisión. En este espacio supo establecerse, pero resignando la idea de los largometrajes, por cuestiones de tiempo en la grilla televisiva de la época. Esta deformación de la estructura del documental no favoreció su esencia, ya que además de una reducción en su duración, tuvo que dividirse en tres bloques para que la televisión pudiese pasar publicidad. Con respecto a los condicionantes que impuso la televisión, Rabiger sostiene, "La proliferación de la televisión por cable ofrece la posibilidad de algunos cambios muy interesantes. El control de la programación que normalmente ejercen las cadenas de televisión deja al espectador con muy poco que escoger". (1987, p.25).

Luego con el correr del tiempo y hasta la fecha, pudo reinsertarse en el cine, ya que, dada las necesidades del género para su interpretación, la televisión no era el sitio adecuado para su transmisión. Así, el documental se transformó en un arma de protesta para retratar realidades crudas, como lo hicieron algunas vanguardias, por ejemplo el neorrealismo italiano.

### **1.1.1 Robert Flaherty, el padre del documental**

Robert Flaherty, nacido en los Estados Unidos el 16 de febrero de 1884, nunca pensó en ser cineasta y mucho menos documentalista. Al igual que su padre, este personaje se dedicó a la exploración y explotación de minas y, por ello, llegó a conocer lugares insólitos y gente de múltiples culturas.

A los 26 años, Sir William Mackenzie lo contrató para buscar yacimientos minerales en el Polo Norte, donde tuvo contacto con los esquimales. Años más tarde, Mackenzie le

propuso a Flaherty que llevara una cámara cinematográfica para documentar todo lo que considerara interesante.

Entre 1914 y 1916, Robert Flaherty filmó los sucesos del Polo Norte, tema que se convirtió en una obsesión para él. Una actividad lo llevó a la otra y dejó de lado la exploración de minerales para dar lugar al cineasta que, más tarde, sería considerado como el padre del documental.

Los primeros metros de filmico obtenidos por Flaherty lo hicieron reflexionar, porque consideraba su trabajo interesante pero inconexo, algo lejano a sus intenciones. Es por esto que comenzó a enfocarse en la humanidad de los esquimales y no en su exotismo.

En 1916, ocurrió un suceso trascendental para la carrera del cineasta, dado que, en un incendio provocado por él mismo, perdió miles de metros de cinta sobre sus experiencias en el Polo Norte. Pero fue esto lo que motivó a Flaherty a volver con los esquimales y filmarlos desde otra perspectiva, según la cual el espectador se involucra en la vida de uno de sus habitantes llamado *Nanuk*.

La habilidad del narrador literario, otra característica de la personalidad de Flaherty que fue decisiva en su obra, lo llevó a anticipar en forma escrita la narración cinematográfica.

Decidió entonces concentrarse en un único personaje y la convivencia junto a su familia en el Polo Norte. Había encontrado el objetivo de su trabajo, que él mismo describió:

La finalidad del documental, tal como yo lo entiendo, es representar la vida bajo la forma en que se vive. Esto no implica en absoluto lo que algunos podrían creer; a saber, que la función del director del documental sea filmar, sin ninguna selección, una serie gris y monótona de hechos. La selección subsiste, y tal vez de forma más rígida que en los mismos film de espectáculo. (Flaherty, 1939).

El autor involucraba al protagonista con su entorno, dándole una intencionalidad concreta a su documental, permitiendo un rasgo de familiaridad con el espectador, sin que este sea parte real de lo que observa. De este modo, desde la construcción de la otredad, nace el documental y es Flaherty quien lo lleva a cabo con *Nanuk, el esquimal* (1922). Al mismo tiempo, se valía de una construcción colectiva con el protagonista, quien tomaba decisiones

en conjunto con el director, de ahí surge la escena más importante del documental, donde Nanuk caza una morsa junto a otros esquimales.

Flaherty pensaba la realidad desde un punto de vista de conexión íntima con el protagonista, tomando su cotidianeidad como guía. Descubre que la cámara puede captar emociones y es por ello que piensa que el objetivo del cine es: “enseñar a los hombres a verlo todo nuevo, obligándolos a abandonar el universo vulgar en que ciegamente viven para descubrirles el sentido de la belleza del mundo” (Clemente, 1963).

*Nanuk el esquimal* (1922) y los documentales siguientes de Flaherty ocasionaron un estallido de películas del tipo explorador, algunas de singular importancia y otras que simplemente trataron de copiar su éxito filmando territorios y culturas exóticas.

### **1.1.2 Dziga Vertov, el montaje documental**

En 1896, nació Denis Alkadievich Kaufman, conocido como Dziga Vertov, quien se convirtió en uno de los documentalistas más grandes de la historia.

Desde joven tuvo un gran interés por el futurismo, corriente artística que se definía por su admiración por las máquinas. Comenzó seleccionando y ordenando el material fílmico que le llegaba en el Seminario Fílmico del Comité de Cine de Moscú. A la par de este trabajo, realizaba documentales por su cuenta. El primero fue *Aniversario de la Revolución* (1919), en el que desarrolla su gran habilidad para montar dentro de un lenguaje cinematográfico que proporcionaba sentido lógico a su material.

Este método de trabajo lo diferenció de otros documentalistas de ese entonces. Vertov puso en evidencia la importancia y las posibilidades que permite un montaje ágil dentro de la realización documental y dejó claro que con este proceso se puede expresar una visión personal de la realidad a través de imágenes filmadas por camarógrafos con los que muchas veces no tenía contacto personal. Dziga Vertov demostró que las imágenes de archivo podían servir para contar una historia, lo cual es el gran hallazgo del cine

documental. Vertov rechazaba tajantemente todo lo relacionado con la ficción, para él nada que tuviera algo parecido al artificio del teatro era digno de llamarse cine.

En 1922 surgió el Cine-Verdad (*KinoPravda*), del cual formaba parte Vertov, que postulaba hacer cine sobre la base de la verdad del proletariado actualizada y reunida con sentido. Vertov escogía los temas de los grandes proyectos y brindaba total libertad a los camarógrafos para filmar. Estas cuestiones no eran espectaculares, se grababan con cámaras ocultas para captar con mayor objetividad lo que pasaba en las calles, mercados, fábricas, entre otros lugares. Sustituían la puesta en escena por la filmación de hechos reales, sin someterlos a intervenciones o guiones, considerando más valioso el gesto sincero del ser humano.

El estilo de Vertov se basaba en el montaje, dado que el tema no era algo espectacular, pero las tomas y sus yuxtaposiciones le daban una marca distintiva. Además, afirmaba que lo bello de una imagen debía coincidir con su utilidad, es decir, en cierto modo la composición de las imágenes por parte de los camarógrafos debían estar supeditadas a una mejor visión y comprensión de lo que se quería mostrar.

Según Vertov (1973), el montaje que usa el cine-ojo pasa por una serie de estadios que comienza por un primer montaje que se hace apenas con un proyector y a través de la observación centrada en un tema específico que reúne un número determinado de hechos en un mismo lugar, de los que se escogen los de mayor valor e interés. Esta primera fase equivale a lo que hoy se conoce como pre-producción.

Luego viene la segunda etapa del montaje, que se da cuando se llega a la locación con la cámara: en este momento se aborda la realidad desde el punto de vista del cine-ojo, ya no desde el ojo humano que ahora se corrige en relación a lo que se vio la primera vez, así como de acuerdo a los cambios que se produjeron en el lugar escogido para filmar. Esta etapa equivale al rodaje (producción).

En la tercera etapa se reúne el material y se seleccionan las imágenes más relevantes, las que respondan con mayor exactitud al tema del documental.

Por último, durante la cuarta etapa, se monta dicho material de forma lógica según temas, logrando un encadenado visual.

De esta manera, Vertov planteaba la idea de la no escritura de un guión pero avalaba una conformación de estructura durante las diversas etapas de la producción. Por lo tanto, Dziga Vertov aseguraba que el cine había aprendido a escribir con la cámara y ante la mesa de montaje:

Usar la cámara como un ojo fílmico más perfecto que el ojo humano para explorar el caos de los fenómenos visuales que llenan el universo. (...) Mi misión consiste en crear una nueva percepción del mundo. Descifro pues de una manera nueva un mundo desconocido para vosotros (Barnouw, 1996, p.57)

Dziga Vertov era consciente de la insuficiencia de mostrar partes de la realidad únicamente para lograr esta visión del mundo que planteaba. Para obtener este resultado, resultaba vital que el autor pudiera resignificarla a través del montaje, es decir, ordenando las piezas de la realidad que capturaba de distintas formas en función de un tema específico.

## **1.2 Tipos de documental según Bill Nichols**

La literatura es quien da inicio a la necesidad de ordenar diversas manifestaciones artísticas para que coexistan dentro de sus similitudes y diferencias. El documental es un género audiovisual con una estructura narrativa que lo hace único frente a los demás tipos de lenguajes, y es por ello que posee un entramado complejo que muchos autores intentan explicar.

Las situaciones y los eventos, las acciones y los asuntos pueden representarse de diferentes formas. Surgen estrategias, toman forma convenciones, entran en juego restricciones; estos factores funcionan con el fin de establecer las características comunes entre textos diferentes, de situarlos dentro de la misma formación discursiva en un momento histórico determinado. Las modalidades de representación son formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes. (Nichols, 1997, p. 65)

Es así como introduce Bill Nichols la categorización documental que expone en cuatro tipos: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva. Los mismos componen el trabajo de análisis crítico y del producto audiovisual en sí. La clasificación de los estilos

documentales del autor, no están perfectamente delimitados pero permiten una clara diferenciación entre sí. Cada una de ellos ha tenido importancia según los períodos y las regiones, desde el inicio del cine hasta la actualidad.

### **1.2.1 La modalidad expositiva**

Fue la primera modalidad masiva que se presenta en lo que se conoce como documental moderno. Tiene como principal característica la de dirigirse directamente al espectador con un argumento expuesto; es el modo más común que observamos, por ejemplo, en los noticieros. Es similar al ensayo literario, por lo que utiliza herramientas como los intertítulos o voces que son omniscientes en su mayoría. Se presenta como medio preferido para transmitir información, de carácter objetivo o persuasivo.

La retórica de la argumentación del comentarista redime la función de dominante textual, es decir, hace que el texto argumentativo avance al servicio de su necesidad narrativa. Además, pone énfasis en la impresión de objetividad, que se apoya al impulso de la generalización, ya que la voz omnisciente puede realizar extrapolaciones a partir de ejemplos apoyados en la imagen.

### **1.2.2 La modalidad de observación**

El realizador puede tomar la postura de no intervenir puntualmente y simplemente observar con su cámara, cediendo el control a los sucesos que se desarrollan frente a él. Su objetivo al realizar la filmación es hacer que los actores sociales interactúen entre ellos y se comuniquen, olvidando lo más posible la presencia de la cámara y el micrófono, ya que al notar su presencia dejan de ser actores reales. El director de documentales de observación trata de encontrar el modo más subjetivo posible de relatar. Posiciona la cámara en un lugar donde generalmente hay tensión social, política o ambiental y espera con ilusión a que se desate algún conflicto o crisis. El espectador del documental de observación tiene



la oportunidad de ver y oír, casi por casualidad, un recorte de la experiencia vivida por otras personas. Llega a encontrar sentido a los ritmos característicos y rutinarios de la vida. Su objetivo es lograr ver los colores sin muchas modificaciones, las relaciones espaciales entre las personas, las formas y texturas de la realidad. Son estas las características propias de producción del cine de observación, que no posee otras formas de crear modalidades de representación. En vez de una organización paradigmática centrada en torno a la solución de un enigma o problema, las películas de observación tienden a tomar forma paradigmática en torno a la descripción exhaustiva de lo cotidiano.

### **1.2.3 La modalidad interactiva**

Cuando el realizador de documentales decide intervenir con los actores sociales se produce el documental de interacción. Esta modalidad de documental se enfoca en los testimonios, las entrevistas, el diálogo entre el realizador y los actores sociales y en los inserts o imágenes que refuerzan los testimonios. La interacción regularmente está basada en las entrevistas. El centro de atención se focaliza en la presencia percibida del realizador por parte de los espectadores, a la vez, de los actores sociales, por medio de la recolección y construcción de información y testimonios. Lo anterior lleva a la interpretación del punto de vista propuesto por el realizador. La intervención por parte del director podría inclusive interpretarse como si formara parte o se encontrase sometido por el lugar de los hechos, ya que el realizador se dirige generalmente a los actores sociales y no a los espectadores. Entre las formas de expresión predominan el monólogo y el diálogo. Se produce la sensación de parcialidad, el realizador opta por tomar partido ante las situaciones interviniendo en ellas bajo su criterio personal. El producto narrativo deriva del encuentro real entre el realizador y los actores sociales. La autoridad conceptual es otorgada a los personajes del documental, ya que sus comentarios y respuestas en las entrevistas ofrecen, o mejor dicho, son la parte esencial del argumento del film.

#### **1.2.4 La modalidad reflexiva**

La meditación metalingüística del documental interactivo da origen a la modalidad reflexiva. La cuestión ya no es sobre el qué, tal y como lo realizaba el documental interactivo, sino que su modo de operación está basado en el cómo. Los textos reflexivos son conscientes de sí mismos, no sólo en la forma y estilos, sino además en la estrategia, estructura, convenciones, expectativas y efectos. Los documentales reflexivos plantean el dilema ético de cómo representar a la gente en dos modos distintos. En primer lugar, lo plantean como una cuestión que el propio texto puede abordar específicamente. En segundo lugar, el texto lo aborda como una cuestión social para el espectador haciendo hincapié en el grado en que los actores sociales aparecen como significantes, como funciones del propio texto. Las películas reflexivas dirigen la atención del espectador hacia el proceso de elaboración del film adicionalmente a la problemática estudiada. Este realismo ofrece una credibilidad extra al enseñar abiertamente el modo de producción.

#### **1.3 Realidad y ficción**

El documental por sus características y estructura general, se plantea y se comprende como una visión objetiva en principio, que acude a una determinada realidad, la describe y analiza sin más. Los orígenes del género evidencian esta necesidad de los realizadores por retratar situaciones cotidianas y despojadas de cualquier tipo de ficcionalidad. La verdad absoluta es que no existe tal cosa, que es una interpretación de cada realizador en conjunto con el espectador. Por ello cabe destacar y comprender el nexo con la ficción, que también conforma el entramado documental.

El director francés Georges Méliès, aficionado de la magia y los trucos visuales, tenía un interés concreto por el ilusionismo, lo ubicaron como pionero en materia de innovaciones técnicas a la hora de filmar una película. Es considerado como el creador del primer cine de ficción a gran escala, dada su utilización de montaje y la fantasía que en sus obras

desplegaba. Además sus proyecciones contaban con una puesta de vestuario, escenografía y actores que deslumbraba al público de la época.

Esto genera un punto de inflexión donde se produce la diversificación de géneros, produce un estallido y una nueva visión sobre las posibilidades que el cine brindaba. De un lado se ubicaba la realidad objetiva y cruda, que suponía poca intervención por parte del realizador. Por el otro lado, la creatividad pura puesta en juego para generar universos verosímiles al espectador pese a la propia fantasía que suponía. Hasta el día de hoy, los géneros se entrecruzan en sus postulados y objetivos, se mantiene en constante debate y es difícil determinar con exactitud cuáles son los límites de cada uno de ellos. Se entienden como antagonistas pero muchas veces cooperan entre sí para dar más vigor al mensaje.

Uno de los principales problemas del documental es que siempre remite al otro campo, al de la ficción. De hecho, no es más que a partir de ella, de su ausencia o de su demanda, que el documental impone su definición. O bien ejerce resistencias a la ficción novelesca en aras a una supuesta objetividad o bien la demanda para escapar al lado meramente didáctico que subyace en su etimología. (Domènec, 2001, pp. 91-92).

Ambos códigos sostienen claros vínculos con respecto a su estructura y forma de llevarse a cabo, es decir, los realizadores deben tomar decisiones con respecto a los planos, a como se desenvolverán sus actores y demás cuestiones que hacen a la construcción del relato. Estas opciones se dirimen en la preproducción o al menos la mayoría de ellas, dejando un armado previo de lo que se pretende filmar. Luego el contexto de cada rodaje hace variar estos planes, como sucede en *Nanuk, el esquimal* (1922), donde Flaherty toma decisiones con respecto a su protagonista y lo guía para captar de forma lo más fiel posible, sus vivencias.

La diferencia de ambos lenguajes, en lo general, se basa en la imposición o no al espectador de la realidad. Lo que se debe tener en cuenta al pensar en ello, es la visión del realizador, la cual modifica esa realidad. Volviendo al ejemplo de *Nanuk, el esquimal* (1922), el director toma lo que considera llamativo y lo hace replicarlo frente a la cámara,

estudia sus conductas y con toda su subjetividad, nos define al esquimal en conjunto a su familia. Este rasgo hace a la constante puja entre los géneros y pareciera que el documental tiende a inclinarse a la ficción, en el ejemplo, Nanuk es un actor y de cierta forma ficcionaliza sus acciones para el espectador. Si bien no pierde la fuerza y el predominio documental, porque la realidad por más subjetiva que sea, forma parte del universo del personaje. De todas formas, la representación de una realidad se hace casi imposible por lo mencionado.

Dejando de lado si el documental es ficción o viceversa, el objetivo sigue siendo la representación en sí, a diferencia de cual sea el tema o su nivel de nexos a la realidad. La idea de que el espectador se nutre de lo que ve en pantalla, así como demostraron los formalistas rusos, resignifica el mensaje según quien lo interprete, desentendiéndose de esta disputa de géneros. Esas conclusiones que obtiene el espectador, dependerán entonces de la organización y elección de los dispositivos utilizados en la elaboración del producto fílmico, que serán los responsables de hacer llegar el mensaje de manera correcta.

El espectador decodifica el mensaje en base a las reglas que impone el realizador, por ello es de vital importancia, conocer los medios, ya sean técnicos como teóricos para convencerlos de la visión que se plasma en pantalla. Estos recursos están compuestos por variantes infinitas que se esbozan en preproducción y se modifican hasta tener el material final, por ende el documental tanto como la ficción deberán comprenderse en algunas cuestiones por sus diferencias pero también como géneros que componen una idea representativa similar. Si bien no todos los autores coinciden en esta disputa, es importante comprender las ventajas y nexos que se pueden trazar.

Aunque el documental se base en imágenes, se mantiene apartado del dominio ilusorio de la ficción abordando el mundo histórico y las cuestiones reales a las que se enfrenta. Si se dice que la obra de un documentalista es una ficción como cualquier otra, la mente liberal

se asombra y se paraliza. De este modo se ataca al liberalismo documental y se deja muy poca alternativa al realizador, crítico o espectador (Nichols, 1997, pp. 150-151).

El documental comparte diversas características con el cine de ficción pero sigue desplegando particularidades importantes que lo diferencian, entre ellas, lo referente al control del realizador sobre lo que registra y a la filmación de aspectos sociales, de vidas representadas en el film, pero que se extienden más allá de ese ámbito, las cuestiones relacionadas con la estructura del texto fílmico, así como también la actividad y expectativa del espectador. Es así, entonces, como el realizador, el texto fílmico y el espectador se constituyen en los tres ángulos del documental. Estos sugieren que el documental es también una ficción pero en nada semejante a cualquier otra. (Nichols, 1997).

En la actualidad, cada vez más la ficción se llena de elementos propios del documental y el documental, por su parte, de elementos propios de la ficción. Es como si la cinematografía buscara eliminar los límites para su creación y construir una verdad desde cualquier perspectiva. (Castaño, 2010). La división entre la realidad y la ficción en el cine es un interrogante disímil a los ojos de cada uno, que se basa principalmente en la perspectiva y punto de vista de cada individuo.

Tanto en autores que ven al cine como espejo de la realidad como los que lo caracterizan como una ficción se encuentra la idea del cine como una reproducción de la realidad, ya que la realidad de la transferencia de la imagen a través de la cámara es incuestionable.

El cine no se mantiene pasivo a la realidad, es decir, no se presenta neutral, sino que la interviene y modifica, en otros casos pone a través de la propia ficción, situaciones representativas que dejan al espectador reflexionando. Lo que se deberá tener en cuenta, es la diferencia con el uso de la imagen como documentación de algo falso y subjetivo para desestimar la propia realidad de forma intencional. Hoy en día con los avances de la tecnología, se hace más dificultosa la tarea de dirimir que es realidad y que es ficción, abriendo un abanico de posibilidades para el espectador. Sin embargo y peso a ello, el

carácter esencial de la interpretación activa del observador, sigue y seguirá en total funcionalidad, dado que es quien decide aferrarse o no a lo propuesto por cada realizador. Nichols (1997) argumenta que el cine documental, aunque se basa en imágenes, se mantiene apartado del dominio ilusorio que otorga la ficción, abordando las cuestiones reales a las que se enfrenta el mundo. Sin embargo, el autor denuncia una amenaza hacia la idea de ver al documental como un género con un objetivo social concreto y admitido. Ya sea visto desde un punto de vista moral, científico o artístico, la representación de la realidad y el grado que se le otorgue a la misma, queda en manos del realizador. Sin embargo, dependerá del espectador otorgarle la validez de un documento puramente real o, por lo contrario, comprenderlo como una ficción y atribuirlo ese carácter. Está claro que la frontera entre los dos géneros ha sido cruzada de ida y de vuelta varias veces, sin embargo eso no representa ninguna pérdida de identidad, ni en un sentido ni en el otro. Regresando a la actualidad, realizar una lectura de la realidad a través de un documental supone invariablemente una modificación de esa realidad en cuestión. Al agregar al film la mirada del cineasta se introduce un elemento extraño, se pervierte el campo que ha de retratarse. Aunque la presencia de la cámara puede resultar decisiva, hay que entender que la realidad es inabarcable y no hay forma de aprehenderla en su totalidad. (Del Valle, 2016).

Para hacer una distinción de ambos géneros, es necesario comprender que su unión no debe desestimarse para lograr un objetivo de mayor claridad y contundencia. La ficción al igual que lo hace el documental, denuncia socialmente en ciertas oportunidades, lo cual resulta de interés en el presente Proyecto de Grado, porque la yuxtaposición de géneros dará como resultado un código de lenguaje alternativo al espectador, con símbolos y un montaje más rico en contenido.

Sin embargo, el documental tiende a estar menos investigado y se lo asocia con algo antiguo, que posee un ritmo lento y estereotipado. La realidad es que este lenguaje siempre fue uno de los más utilizados a lo largo de la historia del cine, dado su carácter social que

lo separa del mero entretenimiento y lo ubica como herramienta que interviene y reinterpreta la realidad impuesta, será responsabilidad de cada realizador que hacer con este género particular.

## **2. Elementos de los documentales**

Para comprender la complejidad propia de un documental se deberán tener en cuenta procesos relativos tanto a la estructuración del guión como de la relación entre el espectador y el film, que permitirá comprender de forma más precisa el concepto de identificación con la otredad, es decir, con una realidad ajena al espectador.

Cada documental responde a diversos intereses, desde lo cultural, lo social o lo político, con infinidad de puntos de vista según los autores. El realizador debe pasar por una serie de etapas para dar con un producto final que plasme su idea y refleje su mirada particular pero esto no garantiza éxito, ya que intervienen otros factores, entre ellos, el más destacado que es la relación del film con el espectador. Esto significa que, desde el punto de vista audiovisual, el realizador deberá conmover al espectador y generar cierta empatía. Si estos objetivos se cumplen, el documental podrá ser considerado un éxito.

La aparición del cine popular y la idea de cine como herramienta social han logrado resignificar el medio que, previamente, se dedicaba al mero entretenimiento o evolución narrativa o técnica. Este tipo de cine propone un espectador que sale del modelo clásico, centrado en la pasividad y la falta de interpretación del film, para pasar a darle un sentido propio en busca de una revolución interna que despierte una idea de concientización.

### **2.1 El guión documental**

El guión es el medio por el cual un realizador plasma su punto de vista para luego materializarlo de forma conceptual y lograr un producto audiovisual específico. El guión cuenta una historia que contiene información en palabras sobre las acciones, diálogos y sonidos que hacen avanzar el relato.

En lo que respecta al documental podemos distinguir algunos elementos o características que difieren al guión de ficción. De esta manera surge la necesidad de describirlo como parte de la estructura audiovisual general para posteriormente explicar de manera particular el guión documental.



Fernández Diez (2005) analiza el guión y las fases que atraviesa para terminar convirtiéndose en un guión técnico. La primera etapa es previa al armado del guión en sí, que trata de la idea, proceso durante el cual se definen una temática y la forma de narrarla desde los tres actos del formato clásico. En el caso del documental, según Fernández Diez, la temática es esencialmente descriptiva.

Luego refiere a la segunda etapa, donde aparece la sinopsis, un relato del tipo literario breve. Durante esta fase se desarrolla la trama de la historia, que puede incluir subtramas.

La sinopsis ya es el primer instrumento válido para la evaluación desde el punto de vista artístico, y suele acompañarse de una descripción de caracteres (personajes protagonistas y principales) así como de elementos de dirección de arte (imágenes de vestuario, ambientes, etc.). (Fernández Diez, 2005, p.46)

A continuación de la sinopsis surge la escaleta o el tratamiento, que tiene un objetivo más orientado al área de producción. En esta etapa se definen locaciones, escenas y situaciones, poniendo a los personajes en acción. Todo esto permite realizar desgloses y comenzar a buscar una financiación oficial.

A partir de la escaleta se encuentra el guión literario. En esta etapa se divide por escenas, al igual que en el tratamiento, pero agregando las acciones de forma detallada y los diálogos correspondientes.

Por último, Fernández Diez habla sobre el guión técnico como fase final. Aquí se realiza un desglose por escenas y planos, teniendo en cuenta elementos tanto de espacio como de cámara. Además, este tipo de guión contiene detalles sobre la parte sonora, lo cual permite establecer los elementos necesarios para el registro audiovisual.

Algunos elementos del guión documental se conjugan con la definición de Fernández Diez, ya que en este tipo de film se presentan acciones con diálogos y diferentes situaciones. Algunas se dan de manera fortuita, es decir, no se las plantea el director y terminan surgiendo producto de la investigación de campo, por ejemplo. Durante este proceso de relevamiento se modifica el guión bocetado para dar lugar a otros núcleos dramáticos que mejoran el relato audiovisual.

La mayor diferencia entre el guión ficcional y el guión documental es que en el segundo puede estar o no presente, puede usarse o no; sería poco prudente llevar a cabo una producción ficcional sin un guión. En el caso de los documentales, la capacidad de aplicarlo o no depende meramente de las necesidades y las pretensiones del director, el tipo de documental o el tema que se va a tratar.

Si el realizador decide hacer un guión va a detallar en él las referencias a lo que se va a filmar, ya sea acciones, diálogos, entrevistas, narración, audio, espacio y tiempo.

Sin embargo, una película documental necesita prácticamente en la totalidad de los casos, la escritura de un guión con desarrollo y desenlace con protagonistas y antagonistas, con escenarios predeterminados, una iluminación calculada, diálogos previstos y algunos movimientos de cámara fijados de antemano.

La elaboración de un guión, además, le permite al realizador delimitar las reglas con respecto a la estructura y el armado de la pieza audiovisual. Así, el documentalista podrá marcar una idea, una problemática y definirla, saber qué banda sonora utilizará y demás elementos de estructura sobre el relato que irá deformándose a lo largo de la producción. De esta forma buscará marcar su punto de vista como director y trasladarlo al espectador de forma tal que se genere una identificación. Los núcleos dramáticos definirán la trama y sub-trama para el relato, siendo también la forma subjetiva de encarar la realidad a contemplar o intervenir.

Sin un guión sería más difícil de resolver la estructura en la isla de edición, ya que al momento de hacer las tomas no se tendría en cuenta un hilo dramático que pueda conducir el rodaje. Para quien trabaje sin guión a la hora de hacer un documental, se recomienda al menos un documento mínimo o una estructura de los planos, secuencias, formas de entrevistas o ideas sonoras, para lograr un mejor aprovechamiento de los recursos y obtener una mayor cantidad de planos útiles para la idea a representar.

En un documental, el guión es más un acercamiento de lo que se va a realizar que un documento inalterable, puede ser modificado por cambios en la accesibilidad a los

entrevistados o interlocutores, problemáticas para acceder a ciertos lugares para filmar u otros inconvenientes propios de la producción misma del audiovisual. Asimismo, deberá estar abierto a la incorporación de nuevos testimonios de importancia que puedan surgir a la hora del rodaje de la película.

## **2.2 El espectador y su identificación**

El espectador comienza a ser analizado durante las décadas de 1950 y 1960, cuando se transforma en un objeto de investigación, dejando atrás su estado previo en el que no aportaba nada al audiovisual. Los estudios cinematográficos distinguen entre audiencia (grupos sociales) y espectador (individuo).

Por medio de la visión retrospectiva que permite la investigación, Palacio observa una dualidad en el tratamiento del espectador como objeto de estudio representada por dos nociones complementarias. Por un lado, la noción de espectador como sujeto real, partícipe de una colectividad denominada audiencia social que, como tal, se encuentra bajo los efectos de los procesos socioculturales de su contexto; y, por otro lado, se encuentra el sujeto-espectador, que se construye en función de la técnica y de las circunstancias metapsicológicas en las que se realiza el consumo de las películas. Anteriormente a la consideración de estos dos tipos de espectador, las características formales del texto fílmico tuvieron un peso relevante, sino único, en la constitución de la noción de espectador cinematográfico.

El estudio del espectador ha desarrollado diferentes líneas de investigación, que Patrick Phillips recoge con respecto a esta figura, realizando un compendio de los estudios sobre la espectadorialidad a partir de la década de los 60.

Una primera línea de investigación con respecto al estudio de la espectadorialidad está relacionado con la forma en que el individuo se encuentra posicionado entre el proyector y la pantalla, en un espacio oscuro. Este es el espacio de la exhibición, cuyos elementos articuladores contribuyen a la creación del espectáculo. Bajo esta perspectiva, el

espectador cinematográfico se constituye como tal en el momento en que se sitúa frente a la pantalla con la intención y predisposición de ver una película. La predisposición es uno de los condicionantes con mayor fuerza para que la película obtenga una respuesta adecuada por parte del espectador, para lo cual se cuenta con una serie de elementos contextuales también condicionantes. En este sentido, es preciso diferenciar entre el espectador cinematográfico y el espectador televisivo que ve una película, de la misma forma que diferenciamos entre espectáculo y experiencia cinematográfica. En cierto sentido, como apunta Phillips, el cine es al mismo tiempo más público y más privado que la televisión. Su condición de parte integrante de un público le confiere cierto reconocimiento y la liturgia del acto unifica comportamientos hasta el comienzo de la película. Una vez que se apagan las luces y comienza la proyección se observa un cambio en la predisposición del espectador: cuando momentos antes no importaba el ir y venir de gente, el ruido de la comida o los comentarios entre la audiencia, ahora existe una fuerte necesidad de silencio y aislamiento en relación con la historia que se le cuenta. Toda esta liturgia encuentra apoyo en la disposición de los elementos circundantes a la exhibición, que se dirigen hacia la obtención de una gran inmersión por parte del espectador en la película.

La segunda línea de investigación demuestra que, para los diferentes estudios, la audiencia para de existir en favor del espectador individual durante el tiempo que dura la película. Estos estudios tienden a aislar al espectador y abstraerlo del colectivo en el que se encuentra ubicado, al menos en un nivel presencial. De esta forma, se obvian los aspectos que intervienen en la conformación de las audiencias, de lo que se encargan otras líneas de investigación.

En tercer lugar encontramos que, a pesar de la tendencia de abstracción de la figura del espectador, los estudios sobre esta figura se desarrollan encaminados hacia una visión general, es decir, existe una dinámica de extrapolación de las experiencias individuales para convertirlas en indicadores del comportamiento general. Durante las décadas de los

60 y 70, algunas investigaciones hablan de un espectador pasivo, vulnerable a los efectos ideológicos extraídos de la experiencia cinematográfica. A partir de entonces, la atención se ha fijado sobre lo que por contraposición se denomina espectador activo, entendiendo por tal al que construye significados y negocia con la película en el acto de consumo.

Dado que el espectador puede cumplir varios roles, no existe una única forma de analizarlo. Francesco Casetti (1991), por su parte, introduce a esta figura a través de un perfil fundamental que se produce en su cambio de receptor o destinatario, bajo la noción de que leer es interpretar, volver a escribir, del modo en que lo entendía el semiólogo Roland Barthes. Este interlocutor asume su rol como tal y resignifica el mensaje que recibe. Por lo tanto, deja de ser una relación meramente de consumo y pasa a responder al estímulo. Esto lleva a concebir el texto de forma dinámica, abierta y compleja. Casetti habla del film como medio de construcción del espectador, dándole un sitio y un trayecto. El audiovisual muestra algo que el espectador mira e interpreta, ya sea para comprender una elipsis o a un personaje, respondiendo de esta forma a la propuesta y asumiendo su papel de forma consciente.

Desde una perspectiva de análisis histórico, Manuel Palacio (1995) plantea que el espectador fue abordado en las teorías cinematográficas de forma disyuntiva, es decir, de una manera dualista. Por un lado, se presenta el espectador real, quien se somete a procesos socio-culturales pero sin dejar de conformar una audiencia social por sí mismo; por otra parte, se piensa al sujeto-espectador, que se forma basado en referencias a las condiciones del cine, técnicamente hablando, es decir a circunstancias psicológicas y características del texto fílmico. Este mismo investigador plantea que, durante los años setenta, se produjo la supremacía del modelo de psicoanálisis del espectador por sobre los modelos de la teoría de la enunciación (un espectador regido por estrategias activas del film) y la semiopragmática (modelo social). Luego el espectador toma parte de nuevos análisis, como por ejemplo en la década de 1990, donde deja de existir la relación entre espectador y cultura.

Palacio destaca que el estudio de la figura del espectador cinematográfico contemporáneo nos lleva a las propias características de los films y a sus vías de percepción y consumo individuales. Nos situamos frente a una potente reestructuración narrativa clásica de los textos, por lo que hoy se plantea un avance hacia otro sistema narrativo denominado intertextualidad. En este caso la figura del espectador solo responde a un factor que refiere a su interpretación de la narrativa y que tiene un carácter más personal según quien lo analice, pero sin dejar de lado la idea de asumir la problemática compleja como rasgo contemporáneo.

El espectador ha evolucionado en paralelo a los medios de representación, dejando atrás al espectador clásico, que no hace más que ser un receptor, en una actitud pasiva que no modifica la obra, para dar lugar al espectador contemporáneo que deja su huella en el film a través de su interpretación y de esta forma se identifica con lo que observa, e interviene. La identificación hace referencia a la idea de reconocimiento de una singularidad o una relación entre singularidades. Para identificarse el espectador pasa por el mencionado proceso de análisis y resignificación de lo que le aporta el film. De esta forma, el espectador crea un rasgo de empatía con lo que se le presenta delante.

Durante la relación realizador-espectador se produce un fenómeno por el cual quien observa se sumerge en el universo planteado por el film, aceptando sus reglas y condiciones mientras este mantenga una verosimilitud. Este pacto logra en el espectador esta sensación psicológica de identificación con ciertos personajes o situaciones.

En relación con este tema, Jacques Aumont (1996) plantea que la simpatía es la sensación que el espectador siente tener al identificarse con alguien, ya sea por su carácter, su propia experiencia, su psicología u otras afinidades. Sin embargo, descarta lo anterior para hablar del proceso contrario, es decir lo reformula, primero surge la identificación y ese elemento desprende simpatía hacia la figura observada.

La concepción de Freud acerca de una identificación primaria, es decir con el sujeto de la visión, y una identificación secundaria, o sea con el personaje, lo representado es retomado por Jean-Louis Baudry para aplicarla al cine.

El espectador –escribe Jean-Louis Baudry- se identifica pues, menos con lo representado, el espectáculo mismo, que con quien pone en acción el espectáculo; con quien no es visible pero hace ver, hace ver con el mismo movimiento que él; el espectador ve obligándole a ver lo que ve, es decir, asume la función ampliada por el lugar mudable de la cámara. (Aumont, 1996, p. 263)

Este proceso se presenta tanto en el género documental como el de ficción, dado que al presentarse una figura de enunciación con ciertos rasgos, pasa a ser cuestión de la identificación en el contrato realizador-espectador.

### **2.3 Cine popular e inclusivo**

La cultura popular implica una oposición a la cultura de elite, en tanto factor fuerte frente a la dominación política y económica, al contrario de la cultura de masas que es creada por una elite con intereses económicos. Esta cultura de masas no elimina las clases, pero crea la ilusión de que todos podemos disfrutar de la superioridad de la cultura, es decir que homogeneiza la cultura. Crea un producto único, generalizado, cuyo emisor son las industrias culturales, una suerte de fábrica de cultura que hace olvidar la diferencia de clases.

Para la discusión de esta problemática, resulta fundamental la visión de Gramsci (1977), quien se refiere a la cultura hegemónica como la cultura de las clases elitistas que imponen valores y sentimientos. En oposición a esta cultura hegemónica se encuentra la cultura subalterna que son las manifestaciones de las clases dominadas. Gramsci subraya con esto la desigualdad de participación en la producción, el goce y la disponibilidad de bienes culturales entre ambas clases. Las clases subalternas mantienen diferentes relaciones con las clase dominantes. Algunas son de fuerza, por ejemplo con los sindicatos. Gramsci propone la dominación simbólica, es decir, basada en la construcción de consenso en el ámbito superestructural, la sociedad civil y política. Esto permite la hegemonía. Esa

generación de consenso se logra a través de las instituciones de la sociedad civil y sus intelectuales capaces de representar la opinión de un grupo y transmitirlos a otros.

Las clases de la cultura hegemónica tienen más intelectuales, razón por la cual logran naturalizar un sentido del mundo funcional a sus intereses. Por lo tanto, la experiencia vivida por los sectores subalternos es contada por otro grupo, desde una cultura que reproduce sus propios valores y los extiende a los dominados por ella. Según Gramsci, como respuesta a ese modo de dominación, debería generarse una relación de este tipo entre los intelectuales y la cultura en una cultura hegemónica alternativa, es decir, propia de las clases subalternas.

Aun cuando se produce esta relación de dominación por parte de los grupos hegemónicos, los sectores populares tienen capacidad para producir sus propios símbolos. Esta experiencia de las clases populares que generan sus propios símbolos y representaciones atraviesa la historia. Por lo tanto, es posible vincular y poner en comparación la contemporaneidad con otros procesos históricos que la anteceden. De esa comparación surge que en la actualidad, en el contexto de la era digital, se manifiesta un cambio notable. La disposición y el acceso a las nuevas herramientas por parte de los sectores populares les permiten no solo la producción, sino también la posibilidad de exhibición. Así surge un modo de hacer cine que se denomina *cine popular*.

El Cine Popular se opone a la cultura de masas. Los nuevos realizadores provienen de sectores antes marginados por los grupos de elite, y comienzan a elaborar sus propios productos audiovisuales, tomando con ventajas los nuevos medios de difusión que propone la modernidad.

El Cine Popular se caracteriza por dos aspectos principales: la metodología de la producción es llevada a cabo por un colectivo y el producto audiovisual representa una otredad, es decir, una realidad desconocida por el resto de la sociedad.

El proceso de producción parte principalmente de la formación. Las clases populares tienen acceso no solo a la herramienta, sino también al conocimiento técnico que se requiere para



su utilización. Esta etapa, a diferencia del cine profesional, se caracteriza por dejar de ser un proyecto individual para pasar a ser un proyecto colectivo.

En la Argentina, esta característica es tomada a partir de las experiencias del cine militante de la década de 1990, donde los conflictos sociales eran llevados a la pantalla por pequeños grupos, que si bien eran profesionales, realizaban generalmente documentales, de forma grupal. Esta idea de trabajo colectivo se profundiza en el Cine Popular, que incluye a los no profesionales en la producción de las realizaciones audiovisuales, como los que escriben, dirigen e interpretan su historia.

Por otra parte, la exposición de estos productos audiovisuales, durante la última década del siglo XX, era posible gracias a espacios alternativos de exhibición pertenecientes a distintas organizaciones sociales, que fomentaban su proyección. Si bien la temática de resistencia y de denuncia no tenía lugar en los cines, el género documental tampoco lograba figurar en ellos, era la ficción la que predominaba y hacía cuesta arriba la inclusión de esta forma de expresar realidades sociales.

El Cine Popular, que se desarrolla durante el contexto de la revolución cibernética y tecnológica, tiene acceso a una herramienta que será fundamental para su exhibición: Internet como pantalla. El siglo XXI amaneció con una sociedad de espectadores emisores, receptores y consumidores de contenidos de Internet.

### 3. Cine Social

A lo largo de su historia, el cine documental toma como propias las necesidades sociales y responde a través de sus audiovisuales con firmeza. La evolución de este género fue marcada por la propia necesidad de representar estos sucesos de contexto social, que le dan voz a sectores que no tienen vínculo directo con el poder dominante. Los episodios contemporáneos también hacen a esta auto superación documental. A mayor hegemonía en lo político-ideológico en las sociedades, mayor es el esfuerzo que las artes en general y el cine en particular deben realizar por desprenderse de semejante pregnancia y poder plantear algo nuevo, alternativo.

El cine, no es ajeno a los cambios y son estos los que permiten su constante renovación, así como ocurre con sus géneros. Distintos autores han aspirado a enmarcar el cine documental, con la intención de entender mejor el género, permitir una estructuración de los diferentes tipos de documentales que existen e identificar lo que difiere de unos a otros, anteriormente se menciona a Nicholls como referente de esa categorización, pero Traversa (1985) hace su propio análisis.

El interrogante sobre el hacer cinematográfico no constituye una preocupación exclusiva de nuestros días, pero sin duda ha tomado hoy un carácter más que relevante. Más aun cuando quienes la formulan no consideran a su objeto como inerte o puesto en el pasado, sino como ubicado en un proyecto y capaz de producir modificaciones en su contexto de acción. Quien dice modificaciones no puede pensarlas neutras: ellas apuntan a consolidar lo constituido, o bien a sacudirlo y generar algo nuevo. (Traversa, 1985, p. 45)

El cine documental adquirió un valor social importante como portador y difusor de información en épocas de profundos cambios históricos y acontecimientos cruciales para la historia de la humanidad. El cine documental tiene cierto vínculo con otros sistemas de no ficción que, en conjunto, Nichols (1997) denomina “discursos de sobriedad”. Sistemas como la ciencia, la religión, la política, la educación, la economía, entre otros, dan por sentado su poder persuasivo y pueden, pero también deben, ejercer acciones para acarrear consecuencias que agiten el mundo, buscando así su transformación. El discurso

que los comprende se caracteriza por su sobriedad, ya que rara vez es receptivo a personajes, acontecimiento o mundos ficticios. Una vez más se destaca el poder de difusión que tiene el documental para crear conciencia en relación a temas de interés social, buscando así un cambio en la percepción del individuo y en su forma de actuar, logrando una transformación y progreso en la sociedad.

A diferencia de la ficción, en el cine documental los personajes cumplen el rol de actores sociales, mientras que por su parte, el realizador, busca introducirse en los rincones de la vida privada, entrando en profundidad en aspectos nunca antes cuestionados, con la intención de exponerlos ante el público, manteniendo el propósito informativo y de enseñanza hacia la sociedad. El cine documental bajo el status de prueba del mundo evidencia su carácter de fuente de conocimiento. A través de las pruebas visibles del mundo que ofrece, el documental afianza su posicionamiento como defensor social y transmisor de noticias. Los documentales muestran situaciones y sucesos que son parte reconocible de un conjunto de experiencias compartidas por la sociedad, que corresponde a la realidad del mundo histórico y a la visión del individuo respecto de él.

Este género cinematográfico pretende, tal como fue mencionado con anterioridad, la estimulación de respuestas, a través de actitudes y suposiciones. (Nichols, 1997). El cine documental representa una herramienta de un alto valor instructivo para la sociedad. A pesar del constante debate que intenta separar al documental de la ficción, es innegable reconocer la estrecha proximidad del género documental con la realidad y más específicamente con los acontecimientos sociales y, por ende, con la sociedad en sí misma. Mirra (2003) expone que, en otras épocas, el concepto de documental social hacía referencia a aquellos films que abordaban temáticas de clases sociales o sobre las distintas estructuras de relaciones sociales que coexisten en una misma sociedad, las cuales, al entrar en conflicto, creaban la temática abordada por el documental social. En América Latina el documental social estuvo siempre estrechamente ligado a la lucha de clases y aborda el conflicto social independientemente de sus consecuencias políticas. Esto quiere

decir, que a pesar de que en estos documentales pueden aparecer datos sobre el conflicto en cuestión e información sobre cada uno de los enfrentados, el documental social siempre busca preservar la idea de mantenerse en el campo de los sectores sociales que entran en situación de conflicto.

Sin embargo, el cine de documental social no se limita a esto,

Hay otra manera de hacer documentales a los cuales también se les llama sociales y que son los problemas sociales, por ejemplo el hambre, o temas de salud. Es decir, problemas sociales que no tienen que ver con sectores específicos de la sociedad sino que se los interpreta como problemáticas generalizadas en la sociedad (Mirra, 2003)

Siguiendo lo expresado por Mirra, llamaremos documental social a aquellos que abordan temas que no tienen que ver necesariamente con un conflicto social en particular, tal como se lo definía en otros períodos, pero que tiene relación con problemas que afectan a un conjunto de individuos en la sociedad o a un sector de ella. Como consecuencia de esta posición, en los últimos años ha surgido una nueva variante para este género cinematográfico que aborda de manera específica la superación de los problemas existentes en la sociedad, más allá de un conflicto o un problema puntual.

En términos generales, el documental como tal suele estar ligado de alguna manera al aspecto social, sin ser necesariamente la temática principal abordada. En la búsqueda por delimitar lo que define al documental social es sensato enmarcarlo dentro de aquellos documentales que tienen como núcleo y temática principal un conflicto social, una problemática que afecta a un grupo sectorizado de la sociedad, o la evolución en la solución de un problema social.

### **3.1 Cine Social contemporáneo**

La contemporaneidad resignifica al subgénero y lo transforma para darle nuevas características y alcance. Se observa este Cine Social producto de estos avances tecnológicos que fomentan la masificación del género, es decir, los nuevos dispositivos

nutren a los realizadores y crean espacios para la difusión de los audiovisuales. A diferencia de épocas pasadas el desarrollo de dispositivos capaces de captar la realidad y compartirla es exponencial, y se deja de lado la idea de grandes producciones como único medio real de difusión audiovisual. Esto permite una amplitud de voces mayor y una instantaneidad de la información nunca antes vista, por lo cual internet y los usuarios cotidianos que interactúan se convierten en realizadores de contenido y en muchos casos, de militancia inconsciente. El Cine Social contemporáneo está compuesto por quienes puedan capturar y denunciar problemáticas, lo cual antes era un trabajo de pocos realizadores, que según contextos podían ser fácilmente silenciados. Las plataformas que permiten volcar estos contenidos audiovisuales abren un nuevo abanico de posibilidades y resignifican la noción de hacer cine.

Las nuevas tecnologías aplicadas al cine, concretamente los formatos digitales, sobre todo en sus modalidades independientes y de cine crítico abren un nuevo caudal de posibilidades que pueden modificar todas las fases de la industria cinematográfica, desde la producción hasta la exhibición, así como la comercialización y promoción de las películas. Estas nuevas potencialidades tecnológicas afectan a todas las fases de la vida de las creaciones audiovisuales desde la concepción del cine como lenguaje, discurso y arte hasta la naturaleza de la figura del realizador, que se mantiene crucial en todo el proceso. Éste posee mayor capacidad de elección en el momento de la grabación y guarda una novedosa relación con la cámara y el aparato técnico, que más ligeros y versátiles, le permiten acercarse mucho más a la realidad filmada.

El cine digital es una expresión que se refiere normalmente al film producido mediante cámara digital, mostrado a través de proyección digital, con efectos digitales y distribuidos vía web. Sus implicaciones tienen que ver con toda una serie de aspectos que llegan más allá de lo tecnológico para referirse en sus vertientes cultural y social con medios como Internet y la televisión, con lenguajes como el cinematográfico y con soportes como los dispositivos móviles.

Por otro lado, el cine digital requiere un compromiso que se ajuste más a un punto de vista artístico, pero tiene otros aspectos prácticos que lo hacen depender más del presupuesto. Esto necesita por parte del director un mayor conocimiento sobre la producción, que obliga a una mejor planificación de todas sus fases, especialmente la de grabación. Pero esto no sólo ocurre en las grandes producciones, sino que también se amplía a realizadores no profesionales.

El formato digital alienta a seguir con la producción independiente, pues comienzan a volver a tener valor las ideas, como en otras etapas del desarrollo tecnológico cinematográfico. Lo digital promueve la diversidad de productos culturales audiovisuales como alternativa al modelo de industria hollywoodiense. Estos formatos han provocado una modificación en la concepción de ser director o realizador de cine. Por un lado, la cámara se vuelve un elemento de conexión más cercano con la realidad, debido a su menor peso, que ayuda a que el director necesite de menos intermediarios (directores de fotografía, eléctricos): aumenta la libertad de grabación y disminuye el aparato técnico, que a veces se reduce a la cámara, único mediador entre el creador y la realidad.

Se deberá entender, entonces, al Cine Social como fuente de un cúmulo de puntos de vista, con infinidad de temáticas y de cambios en su producción y entramado a lo largo de su propia historia. Pero, a su vez, cabe destacar el análisis puntual del Cine Social Latinoamericano, región donde las situaciones presentan un escenario ideal para el fomento de este género comprometido con sus propias raíces y su constante lucha intelectual.

### **3.1 Cine Social Latinoamericano**

Latinoamérica fue escenario de un conjunto de dictaduras, revoluciones, y revueltas sociales, es decir una serie de sucesos que movilizaron e influyeron de manera cultural y política en la sociedad. Varios artistas, de diversas ramas del arte, decidieron tomar como

tema principal de sus trabajos, como musa inspiradora, eje temático o como objeto militante, lo que ocurría en las calles de sus ciudades. Es así como nació una nueva corriente artística, en la que la cultura y la política iban de la mano y los artistas realizaban sus obras en base a su compromiso ideológico, sus valores y su moral, enfrentándose al capitalismo. Los temas principales eran las causas sociales y la lucha de clases, y los protagonistas, las minorías, los trabajadores, las clases humildes y los pobres.

Se pueden reconocer varios artistas de diferentes países, y al mismo tiempo de diferentes disciplinas, que formaron parte de esta corriente. Pintores y muralistas como el mexicano David Alfaro Siqueiros, el ecuatoriano Oswaldo Guayasamín, el argentino Ricardo Carpani, entre otros. Entre los músicos comprometidos, los cantantes chilenos Víctor Jara y Violeta Parra, los uruguayos Daniel Viglietti y Alfredo Zitarrosa, la argentina Mercedes Sosa, el cubano Silvio Rodríguez, y los hermanos nicaragüenses Carlos y Luis Enrique Mejía Godoy. Dentro de la literatura, el poeta salvadoreño Roque Dalton, el colombiano Gabriel García Márquez y el chileno Pablo Neruda, entre otros.

Los cineastas no fueron la excepción: salieron a las calles a filmar lo que estaba ocurriendo, con el fin de criticar, denunciar y visibilizar la realidad. En Argentina, a fines de 1950, el primer impulso al cine político y militante nació de la mano de Fernando Birri y la Escuela Documental de Santa Fe, y el Grupo de Cine Liberación de Fernando Solanas y Octavio Getino. Durante la década de 1970 se sumaron a esta corriente Raymundo Gleyzer, Leonardo Favio y Ricardo Wullicher.

Paralelamente, Miguel Litín y Patricio Guzmán en Chile, Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau en Bolivia, Santiago Álvarez en Cuba, y Glauber Rocha en Brasil fueron los representantes más importantes del cine social, político y militante de esos años en Latinoamérica. (Russo, 2005).

El nuevo fenómeno que en la actualidad se denomina Cine Popular tiene como antecedente principal el suceso antes mencionado, que se conoce como Tercer Cine.

### 3.2 Cine Social argentino

Para hacer un recorrido por el cine de documental social argentino es necesario entender el contexto histórico en el que se desarrolló. Situados en el campo cinematográfico, durante la Segunda Guerra Mundial, el cine argentino conoció una gran popularidad e influencia internacional. A pesar de que la totalidad de la producción cinematográfica, estaba en manos de cineastas democráticos, el estado norteamericano temió que en algún momento la industria pasara a manos del gobierno que se estaba instalando en el país y el cine sería utilizado a favor de la propaganda nazi. Ante esto, cortaron los suministros de películas vírgenes hacia la Argentina. Como eran los únicos que las producían y enviaron todo el material a su país vecino, México, colocaron a la industria cinematográfica mexicana a su favor y provocaron una enorme crisis en el cine argentino, que concluyó con la caída del cine industrial. Desesperados por esta situación, los productores acudieron al gobierno en busca de una ley de protección que hasta entonces no había sido necesaria. Desde el momento en el que el cine nacional empezó a depender de los subsidios y créditos por parte del gobierno, el carácter crítico con el que ya cargaba la producción cinematográfica no hizo más que incrementarse. (Di Núbila, 1959).

Los primeros espacios para la creación de realizadores cinematográficos y su formación como profesionales consolidados se producen luego de la caída del gobierno peronista en 1955, lo cual no es casualidad. En esa Argentina, de una profunda crisis que se mantendría hasta la caída del último gobierno militar (1955-1983), se buscaría de diversas maneras, resignificar el universo de realidades sociales que se vivían en él. La disputa entre realidad y ficción que plantean desde el poder e interpretado tanto con palabras como con imágenes. Todo esto en un contexto donde la fuerza del lenguaje audiovisual alcanzaba una dimensión desconocida hasta entonces. El pueblo, la base de una democracia de masas, ahora era sustituida por la noción de ciudadanos individuales, que lo fragmentaba tal como el régimen político necesitaba. Es por ello que se comenzará a introducir la imagen audiovisual como una nueva y poderosa herramienta de construcción



política. Las cámaras de cine, tanto por su carácter de análisis y luego por una idea renovada sobre la militancia, tendrán el rol de recorrer el país en búsqueda de testimonios sobre las luchas de las masas. Estas acciones darían un nuevo espacio y funcionalidad social al cine, como en reiteradas ocasiones de la historia, en este caso para combatir las injusticias planteadas por las dictaduras militares y las falencias de otros gobiernos democráticos, lo cual perdura hasta la actualidad. Para comprender de mejor forma esto, el presente Proyecto de Grado estudiará parte de la historia militante de Argentina, en orden de avanzar en los conocimientos y características de esta forma de narrar y denunciar.

Los años cincuenta representan un período de gran importancia desde un punto de vista histórico. Con la llegada del golpe militar en 1955, la caída del gobierno de Perón y el enfrentamiento entre el peronismo y el antiperonismo, el país estaba inundado de inestabilidad política.

La conflictividad y el descontento de la sociedad se vieron fuertemente expresados a través del plano cultural e intelectual. El cine, particularmente, se posicionó como herramienta de fuertes críticas a las políticas de censura y la represión a los sectores populares. Como contrapartida, el gobierno militar exhibía contenidos puramente propagandísticos contra el peronismo.

El autor Marrone (2012) postula que la controversia entre el cine informativo y el cine documental consistía principalmente en inclinar el subsidio gubernamental a favor del noticiero cinematográfico o del cortometraje documental, respectivamente. Tras la victoria del noticiero se podría entender entonces que la denominación documental independiente es el reflejo de una voluntad política, en contra de la supremacía de un único sector en manos del Estado. Para los realizadores, el cine documental era una postura de resistencia en contra del cine industrial y político, clave para llevar a cabo la lucha contra el sistema. En los años que siguieron, la definición del documental se vio muy alterada frente a esta

vertiente de documentales independientes que se resistían frente a cualquier influencia implantada por el Estado.

Es por esto que realizadores de documentales comienzan a denunciar las formas de hacer cine industrializado que ocupaban espacio en los subcines como los denomina el autor, esto provoca un giro y reacción de directores como el documentalista Fernando Birri.

Fernando Birri denunciaba a todo el sistema del cine industrial, del que formaba parte el noticiario, como subcine. Lo descalificaba no sólo por su alta estandarización, sus modelos narrativos y espectaculares o por su carencia de valores estéticos o artísticos, sino y en especial por su funcionalidad destinada a la manipulación de las masas, la pasividad y el conformismo. (Marrone, 2012, p. 7)

Fernando Birri (1988), actor y director argentino, sostiene entonces que la verdadera forma de cine nuevo e independiente era el cine documental social, género al cual le dedicaría su carrera. Al comenzar su carrera como profesional, viaja y vive en Roma, donde estudia realización cinematográfica y es ahí donde a través de películas como *Ladrón de Bicicletas* (1948) y *Roma Ciudad Abierta* (1946) se da cuenta que a partir de la ruptura en los códigos ya establecidos, era posible aproximarse a la realidad social para exponerla. Unos años después, regresa a la Argentina e inicia un seminario sobre cine que resulta un éxito, atrayendo a jóvenes realizadores de la región de Santa Fe. Birri y los estudiantes, que asistían a su seminario, recorrieron toda la ciudad en busca de capturar la realidad, teniendo como objetivo la creación de un foto-documental que llamaron *Tire Dié* (1958). El film fue la primera experiencia de encuesta social filmada en el país y su estreno representó, para sorpresa de todos, un espectáculo con una gran cantidad de espectadores, correspondientes a las más variadas condiciones sociales. Esto generó una corriente de foto-documentales que tuvo el abordaje de temáticas de carácter social sobre la ciudad. Luego se propusieron crear una nueva mirada establecida absolutamente por las injusticias sociales. (Marino, 2004). A pesar de esto, Birri venía influenciado por los manifiestos que delimitaban el neorrealismo italiano y sus intenciones al realizar cine se apegaban a estos. En esta época previa a los años 60, las intenciones del cineasta se limitaban a mostrar la esencia de la realidad de manera transparente, a través de una

estructura estética minuciosa, cuya intención se limitaba a mostrar con el único fin de exponer, más no de movilizar ni provocar ningún tipo de cambio o acción en el espectador. A pesar de que Birri no buscaba esta reacción, la movilización se dio por parte de otros realizadores.

Marino (2004) expone que tal como ocurrió en la Argentina, distintos directores comienzan a movilizarse a lo largo de toda Latinoamérica, bajo distintos nombres, como Tercer Cine en la Argentina, Cinema Novo en Brasil o Cine Posrevolucionario en Cuba, entre tantos otros, todos con la característica de exponer una realidad social percibida en su propio país.

En la Argentina, distintos aspectos sociales, económicos, políticos y culturales en los años que siguieron dieron paso a la creación de diferentes grupos de manifestaciones, dentro de los cuales aparece un grupo de documentalistas sociales que inician un cambio en la forma de cómo se venía representando la realidad del país y aportando nuevas propuestas con la finalidad de hacer conocer más profundamente las situaciones en cuestión. En la Argentina se crea el grupo Cine Liberación que aboga por la construcción de un Tercer Cine, describiendo como Primer Cine al industrial y como Segundo Cine, al cine de autor. Este tercer escalón lo delimita el abordaje de los problemas con los que se enfrenta el realizador en el momento de hacer la película. En una época de múltiples conflictos y movilizaciones políticas y sociales a lo largo del continente, la intención de mantener una estrecha relación con la realidad vuelve con fuerza, intentando abrirse paso, frente a la bien asentada, ficción. Se inicia entonces un proceso en el que el espectador empieza a tener la posibilidad de reflexionar acerca de lo que ocurre a su alrededor y conectarse de otra manera con estos escenarios sociales. Es en este punto en el que surge una ruptura en la realización cinematográfica argentina. El grupo Cine Liberación manejaba una visión militante que ya no tenía como único fin el de informar, pasando de la intención pedagógica de Birri a una visión transformadora que pretende movilizar al espectador.

La película *La hora de los hornos* (1968), bajo la dirección de Getino y Solanas, representó una ruptura con el cine tradicional en distintos aspectos, no solo desde el punto de vista narrativo, pero también en lo que respecta a los modos de distribución y exhibición que fueron utilizados.

La hora... abrió un circuito clandestino de exhibición, pero en un espacio relativamente seguro, controlado por las organizaciones populares en ascenso. Allí se multiplicaron las copias y se descentralizó su uso. Cada exhibición se adecuó a las características de quienes la organizaban y a quienes fueran sus receptores. La libertad del 'exhibidor' o del 'público' fue así mucho más respetada que la del 'autor', disuelta y al servicio de aquella otra. (Getino, 1998, p. 58).

Esto evidencia que la intención no era la de persuadir y convencer al espectador, sino que la idea primordial era denunciar y militar, para así incentivar a los que observen la obra, a luchar contra su realidad impuesta. Tal como lo enuncian Solanas y Getino (1973), *La hora de los hornos*, antes de ser considerada una película, debería ser considerada un Acto en busca de la Liberación. Desde esta visión, era una obra inconclusa que se dispuso para que estuviera abierta a debates y a la incorporación de diálogos, como también al encuentro de nuevas visiones revolucionarias.

Fue así como otros realizadores documentalistas se sumaron a esta idea, filmando y aportando tanto dentro del territorio argentino como fuera de él, los países Latinoamericanos registraron sucesos de la misma índole social. Esto afianzó al grupo encabezado por Solanas y Getino, dado que ahora contaban con mayor caudal y variado de realidades de la región e impulsaron a muchos realizadores a unirse en su lucha. Gleyser (1974), documentalista muy reconocido por sus grandes aportes al cine, afirmaba que 'nosotros no hacemos films para morir, sino para vivir, para vivir mejor. Y si se nos va la vida en ello, vendrán otros que continuarán', palabras que explican su secuestro y desaparición durante la dictadura de 1976.

Con el pasar de los años, las temáticas abordadas en las películas dejaron de girar únicamente en torno a los movimientos políticos o económicos del país, abriendo la posibilidad de trabajar con otras temáticas sociales, demostrando la capacidad que tiene

este tipo de cine de explorar y dar a conocer cualquier temática social que cause algún tipo de preocupación en la sociedad, o que contrariamente a esto, cause algún tipo de admiración o interés en la misma.

El contexto histórico político de la Argentina, dio como fruto una riqueza audiovisual para denunciar y militar, lo cual produjo no solo piezas de gran relevancia, sino el interés de documentalistas que seguía en aumento constante. La realidad social impulso y dio herramientas para aquellos directores, quienes ahora tenían la responsabilidad de hacerse oír, como Solanas y Getino.

Por cómo se gesta la historia del cine social argentino se puede decir que las temáticas abordadas en los films están marcadas por los aspectos sociales y las relaciones que existen entre ellas. Esta tendencia se mantiene y se confirmará con la llegada de la crisis del 2001 y la explosión audiovisual que se percibió paralelamente.

Este crecimiento está indudablemente ligado a la situación de crisis social que vivieron los argentinos en el 2001 y que ofreció numerosos acontecimientos filmables. El hombre de la cámara pasó a ser uno más dentro de las movilizaciones populares junto a quien cargaba el bombo y las banderas. Russo (2011) cita a Humberto Ríos, cineasta militante que tuvo participación de las experiencias audiovisuales del nuevo milenio.

Las jóvenes cámaras surgieron amparadas por las nuevas tecnologías digitales y por una urgencia testimonial imparable. Todo quedó atrapado por las lentes de esas novedosas cámaras. Esas situaciones de rebeldía civil convocaron al surgimiento de grupos de cineastas documentalistas (o que se transformaron en documentalistas) bajo diversos rótulos, pero de todos modos con una finalidad primaria y urgente: dar cuenta de lo que sucedía en el seno de la sociedad civil (Ríos, 2011)

Los objetivos se mantienen: la necesidad de divulgar y denunciar situaciones sociales que una manera u otra afectan a todos. Sin embargo, los acontecimientos y el contexto en los que se vivía, no son los únicos responsables de la expansión del cine documental. Si bien lo que acontece frente a la cámara es el núcleo y la base del producto final, no se puede hacer caso omiso a las herramientas que necesita un documentalista para poder llevar a cabo su tarea. Tal como lo menciona Ríos (2011), el nuevo milenio no solo llegó junto a un

sinfín de acontecimientos históricos, políticos y sociales, sino también de la mano de una era de innovaciones técnicas que fueron de gran relevancia para la expansión audiovisual y permitieron filmar en tiempos y lugares donde antes eran impensable.

La Argentina del 2001 sufrió un terremoto social que contribuyó a que numerosos jóvenes se sumaran a diario al cine documental. Cada vez más, los nuevos cineastas dirigen su atención a la producción de documentales aportando obras originales, creativas y desafiantes ante lo existente. La revolución del documental nace en base a una necesidad, tanto personal como social. Fernando "Pino" Solanas (2004), en una entrevista, cuenta que su vuelta al cine documental se dio principalmente por dos razones: en primer lugar, la necesidad personal de mostrar lo que sucedía en aquellos días de diciembre del 2001, pero desde una perspectiva propia e individual, y por otro lado, hacerlo con sus propios medios audiovisuales, ya que el Instituto Nacional de Cine Argentino (INCA), al igual que el resto del país, se encontraba atravesando una difícil situación económica.

Yo, con mi camarita digital, salí a la calle; no quería perderme lo que estaba pasando. Fui filmando lo que era una suerte de asamblea de indignación general que hacía que la gente se reuniera en esquinas, en las plazas. (Solanas, 2004)

De esta manera, el realizador y documentalista afirma que en los años 90 los jóvenes realizadores y estudiantes de cine sentían un interés en hacer ficción y eso los alejaba de su propia realidad y del documental como género revolucionario. En el 2001, esto da un giro rotundo, una vez más de la mano del contexto social que los inundó, devolviéndole el interés a los más novatos.

Lo distinto que surge a fines del 2001 consiste en la consolidación de directores de documental que se habían formado en la década anterior. Una profesionalización mayor y una cantidad de escuelas de cine dieron lugar también a jóvenes realizadores que atravesados por la situación social, salen con su cámara a registrar lo que ocurría. Los cineastas registraban la realidad desde adentro y no desde afuera. Las agrupaciones que nacieron en esta inmensa movida documental proponen una nueva mirada sobre el presente, apoyados en la crítica del pasado. Reconocen la necesidad de conectar

esfuerzos individuales para introducirse colectivamente en los conflictos sociales desde la producción audiovisual.

Si bien el surgimiento del cine documental en el país, se origina a mediados de los 50, se puede destacar un auge llegando más hacia los 60, donde el registro cinematográfico que se realiza refleja los males y miserias de la sociedad argentina en su momento. Una vez más, este cine se desarrolló en paralelo a los conflictos políticos de dichas décadas. Sin embargo, con la llegada de la última dictadura, se instaló una censura hacia las temáticas que se podían tratar, sobre todo, si estas estaban relacionadas a las políticas del gobierno. Debido a su auge, su represión y una vez más su explotación a inicios del presente siglo, es juicioso dialogar acerca de un resurgimiento del cine documental en la Argentina después de los acontecimientos políticos y sociales del 2001. Dentro de la participación social que encontraron los jóvenes en ese contexto, acudieron a piquetes, golpes de cacerolas y postulaciones artísticas.

Asimismo, los documentalistas desarrollaron varios frentes de organización independientes de tradicionales estructuras políticas que buscan resistir a la dramática realidad con fuertes formulaciones en el campo de las políticas culturales, y promoviendo la utilización de las cámaras de cine y video como verdaderas herramientas de lucha social. (González, 2014)

Este giro hacia lo audiovisual en temas estrechamente vinculados a la realidad se instala, por un lado, como una mirada propia de los jóvenes y los problemas que les surgían, pero por otro lado, como denuncia entendiendo el poder del cine. A su vez, fueron los creadores de grupos para difundir esta idea, que si bien estaba instalada, necesitaba de la mayor adhesión de realizadores posible. Promueven la utilización de cámaras de cine y video como herramientas de lucha social. (González, 2014). De esta forma, el interés de la sociedad se fue alejando del deseo por la ficción y tanto el público, como los mismos realizadores, comenzaron a enfocar sus intereses hacia la búsqueda de la verdad.

Sin embargo, hay ciertos realizadores que no ven el cine documental como un dogma indiscutible; por lo contrario, lo posicionan como un generador de interés que pretende

sacudir al espectador para que al salir del cine quede con ganas de saber más y de averiguar si lo que le contaron es cierto o no.

La gente quiere que vos le des respuestas y creo que nuestra función es, más bien, generar preguntas y que ese estado de duda te obligue a pensar, para que vos mismo encuentres los por qué. (Ratto, 2006).

El avance de las técnicas de realización produjo una mayor explotación del audiovisual, teniendo en cuenta la suma de voces que antes no eran representadas. Esto produjo un nexo con lo social aún mayor y la profundización de ciertos subgéneros documentales, como fue el caso del Cine Militante.

### **3.3 Cine Militante**

A fines de la década del 60, mientras los movimientos populares se fortalecían y el discurso anti-imperialista y las revueltas tenían lugar, se desarrolla el análisis del Cine Militante. El cine de combate por la justicia social (Capriles, 1968) se denomina militante. Se cierra así el círculo que había comenzado a trazarse a mediados de los '50: a la documentación testimonial de la realidad le sucedieron las nociones del artista comprometido con la realidad social del pueblo y su necesidad de un cambio revolucionario. Finalmente, se trata de adherir orgánicamente a fuerzas políticas para darle utilidad militante a los films.

Revisando las conceptualizaciones se puede decir que el cine militante no es otra cosa que la producción, distribución y exhibición de películas con un fuerte contenido político al servicio de la intervención por un cambio social revolucionario. Las formas que pueden adquirir estas películas (sobre todo documentales) para la intervención pueden ser muy variadas, entre ellas, desarrollar conciencia, contrainformar, adoctrinar, denunciar, explicar, mostrar luchas u organizaciones de base. El trabajo de los grupos de los 60 y los 70 no queda solo en la realización, sino que es acompañado por una difusión y promoción constante a través de proyecciones clandestinas, como en el caso de Cine de la Base



(integrado por Raymundo Gleyzer, Alvaro Melián y Nerio Barberis, entre otros) y el Grupo Cine Liberación.

El Grupo Cine Liberación es el que da la definición más completa de lo que se entiende por Cine Militante:

Lo que define a un filme como militante y revolucionario es la propia práctica del filme con su destinatario concreto: aquello que el filme desencadena como cosa recuperable en determinado ámbito histórico para el proceso de liberación. En suma, la responsabilidad es mayor porque lo que se intenta explícitamente es la construcción de un cine militante revolucionario (Solanas y Getino, 1973).

Esa responsabilidad debe ser canalizada participando de la lucha, enmarcándose en partidos políticos. La articulación partidario-política fue diferente en los dos casos emblemáticos del cine militante argentino. Cine Liberación optó por integrarse al movimiento de masas peronista y colaborar con el retorno al régimen constitucional, apartándose de su apoyo a la guerrilla foquista. Cine Base se identificó con la línea marxista que se presentaría frente a la argentina de los setenta en una situación pre revolucionaria. La ruptura total de relaciones entre ambos grupos tuvo lugar en 1974 cuando Cine Liberación publicó su apoyo a la gestión de Isabel Perón. (Tal, 2002) Antes del regreso definitivo de Perón, la causa de la revolución podía abarcar doctrinas distintas pero con un enemigo en común: la dictadura militar. Luego del '73 las distancias ideológicas iniciales separarían a los dos grupos. Por ejemplo, Getino se ocuparía de la dirección del Ente de Calificación Cinematográfica mientras Gleyzer y Melián criticarían la política oficial de difusión y la paralización de Cine Liberación.

El cine militante se definía por su actuación política comprometida en un momento de protesta organizada, fuerte y consiente contra la dictadura, la oligarquía y el imperialismo, adoptando una relación directa con las fuerzas políticas populares y de izquierda. Esta actitud militante se manifestó en la participación en la producción de boletines filmados del Partido Revolucionario de los Trabajadores (como lo hizo Cine Base), integrándose al movimiento peronista, que finalmente traería a Perón al país, e ingresando en algunas instituciones estatales durante el gobierno de Cámpora (como lo hicieron algunos

integrantes de Cine Liberación). Es por ello que los realizadores del Cine Militante lo define como:

“Para nosotros está claro que el cine es un arma de contrainformación, no un arma de tipo militar, un instrumento de información para la base. Este es el valor otro del cine en este momento de lucha” (Gleyzer, 1973)

Durante la segunda mitad de la década del 90 se retoma el combate librado en el plano audiovisual, continuador de la tradición documental militante de la Argentina de los 60 y los 70. Un enfrentamiento llevado a cabo con las armas de los lenguajes y los géneros cinematográficos (primordialmente el documental) por fijar el significado de las prácticas de resistencia de los sectores populares, en el cual se observa un espacio de construcción de memorias, de disputas sociales acerca de esas memorias, de su legitimidad social y su pretensión de verdad. Estudiar el cine militante de los 90' implica abordar textos que han intentado cambiar el campo de lo representable proponiendo nuevos imaginarios que amplíen o reemplacen a los establecidos (Dodaro, 2004). Las formas que adopta el trabajo de los realizadores hoy son diferentes desde el mero hecho de que la situación de la sociedad ha cambiado y la violencia del sistema ya se ha ido perfeccionando del exterior al interior, del disciplinamiento al control.

#### 4. Pino Solanas

Nacido en Argentina en 1936, Fernando Pino Solanas, es considerado uno de los documentalistas más relevantes de la historia del país. Pese a haber estudiado teatro, música y derecho, a lo largo de cincuenta años su militancia y compromiso político están íntimamente ligados a su actividad artística y es por lo cual se lo reconoce. Se formó políticamente junto a hombres como Raúl Scalabrini Ortíz, Arturo Jauretche y Carlos Astrada.

En 1962 realiza su primer cortometraje de ficción *Seguir andando* y forma su casa productora. En 1968 realiza en forma clandestina su primer largometraje *La Hora de los Hornos*, trilogía documental sobre el neocolonialismo y la violencia en el país y América Latina. En 1969 funda el grupo Cine Liberación junto con Octavio Getino, e impulsa con el film el desarrollo de un circuito alternativo de difusión a través de organizaciones sociales y políticas que forman parte de la resistencia a la dictadura. El film obtiene múltiples premios internacionales y se difunde en más de 70 países.

Durante 1971, el Grupo Cine Liberación fue convocado por el entonces ex presidente Juan Domingo Perón a filmar en Madrid sus dos testimonios cinematográficos: *La Revolución Justicialista* y *Actualización Doctrinaria para la toma del poder*.

En 1975 finaliza *Los Hijos de Fierro*, su primer largometraje de ficción. Luego, un año después, parte al exilio hacia España y se establece finalmente en Francia, donde realizaría en 1980 el documental *La Mirada de los Otros*.

Durante su exilio participa en varias organizaciones de solidaridad con las Madres de Plaza de Mayo y los demás organismos de defensa de los derechos humanos, denunciando internacionalmente la situación argentina.

Ante el fin de la dictadura, en 1983 regresa a Buenos Aires y en 1985 filma *Tangos... el Exilio de Gardel*, que obtiene máximos premios en el Festival de Venecia y de La Habana.

En 1988 termina *Sur*, que es premiada en Cannes y en numerosos festivales.

En junio de 1989 promueve la gran asamblea de sindicatos audiovisuales que se realiza

los días 22 y 23 de junio en el Centro Cultural San Martín, exigiendo la convocatoria a un gran debate y una ley marco de Radiodifusión que reemplace a la de la dictadura. Fue una de las primeras voces denunciando de la traición de Menem a los contenidos del voto, la privatización de los canales y la Ley de Reforma del Estado.

Durante su gestión como diputado nacional, entre 1993 y 1997, integra las comisiones de Cultura, Energía, Comunicaciones, y Medio Ambiente desde las que elabora más de 160 proyectos, entre resoluciones y leyes.

A lo largo de las últimas décadas promueve diversas asociaciones e iniciativas culturales. Entre las más importantes se encuentra *El Imaginario de América Latina* (1989) que debió ser el mayor centro cultural del país y que Menem terminó por convertir en un shopping.

En 2004 presenta el documental *Memoria del Saqueo* en el 54º Festival Internacional de Cine de Berlín, donde le entregan el Oso de Oro a su trayectoria. La película obtiene importantes premios internacionales.

Ese mismo año, en ocasión de las invitaciones que le hicieran Hugo Chávez y Fidel Castro para presentar su film en Caracas y La Habana, Solanas tiene la oportunidad de exponer al presidente venezolano primero, y luego al Comandante Fidel Castro, la necesidad de crear un Canal Latinoamericano. Su iniciativa es impulsada, y meses después, nace Telesur.

En septiembre de 2005 estrena *La Dignidad de los Nadies*, premiada en Venecia, Montreal, Valladolid y La Habana. En mayo de 2007 estrena *Argentina Latente*, su documental sobre las potencialidades científicas del país.

Posteriormente, Solanas atraviesa una etapa vinculada directamente a la política, ligada a su propio partido denominado Proyecto Sur, presentándose en diversas elecciones hasta la actualidad. Esta parte de su vida no lo despega del cine y sigue produciendo películas, manteniendo su sello de militancia.

Para el presente Proyecto de Grado se considera interesante y de vital importancia analizar a uno de los realizadores de documental más importantes del país. Fernando Pino Solanas,

como fue mencionado en el apartado anterior, posee más de cincuenta años de carrera y cuenta con unas veinte películas, tanto documentales como de ficción.

Su punto de vista resulta interesante para la realización del mediodocumental que se planteará durante el capítulo cinco de este trabajo, ya que basará su estructuración en los criterios del cine militante de Solanas.

Para la comprensión del trabajo del director, se tomarán en cuenta tres películas representativas de distintas etapas de Solanas y del país, así se observará este cine militante que el realizador lleva durante toda su carrera de forma latente y constante. *La Hora de los Hornos* (1968) será la primera de ellas, dada la trascendencia que tuvo para despertar una revolución en sus espectadores y enfrentar un contexto político desfavorable, el de la neocolonización de América Latina producto del vínculo de dominación con los Estados Unidos. Luego se considerará de interés *Tangos, el exilio de Gardel* (1985) largometraje que realiza en Francia, durante su exilio y que se articula en relación a artistas argentinos y uruguayos en París. Este film no comparte género con *La Hora de los Hornos* porque es una ficción dramática, pero cumple el rol militante que es una marca registrada de Solanas. Por último, y más contemporánea, se encuentra *La Dignidad de los Nadies* (2005), trabajo en el que vuelve al documental y expone la realidad argentina tras la crisis del 2001.

De esta manera, al comprender a Solanas, se podrá trabajar sobre una problemática contemporánea desde el enfoque del cine militante en el siguiente capítulo y para dar cierre al Proyecto de Grado.

#### **4.1 La Hora de los Hornos**

*La Hora de los Hornos: Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación* es un documental dirigido por Fernando Pino Solanas y Octavio Getino y producido por el Grupo Cine Liberación en 1968. Es un documental militante e histórico sobre el adoctrinamiento político en el país. El mismo está compuesto en tres partes:

*Neocolonialismo y violencia, Acto para la liberación (dividido a su vez en dos grandes momentos: Crónica del peronismo (1945-1955) y Crónica de la resistencia (1955-1966) y Violencia y liberación.*

Este film surge como respuesta a un abuso de las clases populares por parte de las minorías que autoritariamente se ponen por encima de ellos. Esta obra que propone Pino Solanas junto a Octavio Getino propone un grito desesperado por captar intelectualmente a un público que acuda a su propia liberación.

Un público preparado para enfrentar las “verdades” positivas o negativas de las sociedades dominantes, es también un público mucho más apto para afirmarse en sus propias verdades; ello es así porque ha sido capaz, o puede serlo, de rechazar los valores adversos, no por ignorancia sobre ellos, sino por el conocimiento adecuado de los mismos. (Getino, 1998, p. 130)

“Es falsa la historia que nos enseñaron”. “Un pueblo sin odio no puede triunfar”. “Ningún orden social se suicida”. Mucho después del cine mudo, los carteles en una película volvieron a gritar. Desde sus cimientos subversiva, el documental argentino *La hora de los hornos* (1968) fue creado como un instrumento para encender la revolución. Pero aquellos fines sólo podían darse en la clandestinidad, por eso su realización tenía que ser secreta, así como su exhibición.

Acorde a su espíritu político, *La hora de los hornos* se extiende por casi cuatro horas. Dividida en tres partes, la primera de ellas se titula *Neocolonialismo y violencia*, que dura noventa minutos, es la más innovadora en el lenguaje y reconocida internacionalmente. El documental fue realizado por el Grupo Liberación, liderado por Fernando Solanas, durante la dictadura militar del General Onganía, por lo que fue imposible exhibirla oficialmente en Argentina hasta 1973. El financiamiento provino de lo ahorrado por los realizadores en su experiencia previa en el cine comercial. Solanas se inició dirigiendo publicidad, sirviendo al neocolonialismo, para después cuestionar el sistema a través del mismo medio audiovisual. *La Hora de los Hornos* (1968) es un documental de impacto social que presenta la historia de América Latina, la Patria Grande, como una sucesión de dominios coloniales. Primero en manos de España, luego de Inglaterra y de allí al neocolonialismo de los Estados

Unidos. La República Argentina recibe también los golpes de la violencia neocolonial: campesinos sin tierras, clases trabajadoras oprimidas, disidentes violentamente reprimidos. El film de Solanas ataca a la burguesía y la intelectualidad argentina, presentándolas como traidoras, alienadas y orgullosas de su origen europeo. Las clases medias, por su parte, se muestran inofensivas ante la realidad que las rodea, algo que resulta ideal para este neocolonialismo. Alentando la indignación de la clase trabajadora, el documental recrea la realidad del pueblo como un régimen de injusticia constante. La única opción para los pueblos latinoamericanos, concluye el film, es apostar por su propia vida o muerte a través de la revolución contra el imperialismo. Cuatro minutos del rostro del Che Guevara, tambores indígenas de fondo, cierran con solemnidad la primera parte de este crudo documental.

Lo más interesante de *La Hora de los Hornos* (1968) es que, como película detonadora, plantea una relación con el público radicalmente diferente. El espectador no es más sujeto de entretenimiento, consumidor de un producto terminado, sino un militante potencial al cual hay que inspirar el debate. Tanto es así que las dos partes que siguen (*Acto para la liberación*, sobre los movimientos sindicales y de resistencia argentinos, y *Violencia y liberación*, dedicado a la argumentación ideológica), en determinados momentos expresamente plantean detener la proyección e iniciar la discusión en la sala. Las agrupaciones militantes eran alentadas a continuar con la creación colectiva de *La Hora de los Hornos* quitando o agregando su propio material de acuerdo a su experiencia. Esta licencia motivó la existencia de hasta diez versiones del film; en una de ellas, la que se exhibió en 1973, la imagen final del Che Guevara era reemplazada por la de Juan Domingo Perón que por esos años volvía al poder y con quien el Grupo Liberación simpatizaba. Poco antes, cuando la película sólo podía ser proyectada clandestinamente, el film de Solanas incriminaba a sus espectadores. Verla era asumir un riesgo.

La propuesta cinematográfica del Grupo Liberación tenía su sustento teórico en el manifiesto por un tercer cine, que cuestionaba el cine de evasión venido de Hollywood (el

primer cine) y el cine de autor (el segundo cine) como expresiones del imperialismo y el arte burgués. A diferencia de aquellos, el tercer cine (independiente, militante y experimental) rechaza la autoría individual, es resultado de la creatividad crítica colectiva. Puesto que persigue el cambio social, el tercer cine debe recurrir a las técnicas más efectivas para remover con su mensaje la base emocional del espectador.

El perfecto ejemplo de este tercer cine es *La Hora de los Hornos* (1968) que, independientemente de su matiz político, es una obra maestra del cine de propaganda. Habiendo renunciado desde el principio a toda neutralidad, la película es un catálogo de técnicas de desinformación. Recurre a la exaltación, al mensaje subliminal, metáforas, metonimias, caricaturizaciones, al uso profuso de carteles con citas y arengas, de voces testimoniales y piezas musicales que en contraposición con las imágenes redondean la conmoción. Como resultado tenemos secuencias muy efectivas dignas del mejor cine soviético: un partido de golf es utilizado para ilustrar el relato de la oligarquía en el poder desde la Independencia; una subasta de una vaca deja ver desde un lente teleobjetivo la distancia con la elite argentina y una voz en off cuenta quienes son las familias que controlan de forma monopólica la suerte del país; el conflicto de un matadero es alternado con íconos publicitarios e imágenes de represión policial. Cada secuencia tiene una propuesta formal diferente con climas que van desde lo didáctico a lo agresivo e indignante. Todo culmina en la sensación aberrante de que la realidad es una larga noche de opresión ante la cual sólo nos queda despertar, por eso Solanas se dirige a la clase baja en su discurso principalmente, entendiéndola como la herramienta de lucha más importante para combatir esta neocolonización.

#### **4.2 *Tangos, el exilio de Gardel***

Desde mediados de los años sesenta en que Solanas funda el Grupo Cine Liberación junto con Octavio Getino, cada película del cineasta puede aparecer como una especie de manifiesto en favor de una renovación de la escritura fílmica. En sus declaraciones,



Fernando Solanas no duda en tomar posiciones y en rechazar abiertamente los códigos y convenciones del cine hollywoodiense clásico, como ya se mencionara en este trabajo. Sus filmes no apuntan tan sólo al despertar de la conciencia política del espectador invitándole a una lectura militante de la realidad sino que procuran desestabilizarlo, molestarlo e impedir que se deje llevar por las imágenes. El cine de Solanas aparece como una reacción contra la transparencia y la fluidez de la narración clásica que favorece la pasividad del público. En *Tangos... el exilio de Gardel*, filmada en 1986, esta característica se hace visible y desde la ficción toma un rol predominante a los ojos del espectador, que debe actuar al ver la película para construirla.

Los episodios de una sociedad que había oscilado entre el miedo a la represión, los silencios cómplices frente al Estado gansteril y las ovaciones a la Junta Militar con motivo de la guerra de las Malvinas, estuvieron a menudo presentes en la obra de los directores-productores más lúcidos y sensibles de esos años. (Getino, 1998, p. 46)

Una de las características de *Tangos* es la mezcla de registros que abarcan desde lo dramático hasta lo más burlesco pasando por escenas surrealistas. Lo que quiere evitar Solanas es que el espectador se sienta constantemente conmovido por la imagen y la música. Por eso intenta desdramatizar la situación de los exiliados insertando dentro de la narración secuencias graciosas como la famosa escena de la cabina telefónica en la que Miseria, uno de los personajes, intenta llamar gratuitamente a Uruguay conectando el hilo del aparato al motor de una motocicleta.

En *Tangos... el exilio de Gardel* (1986), Solanas no se contenta con tratar el tema del exilio. Se propone también brindar al espectador su propia representación de la dictadura argentina y, en particular, de sus aspectos más represivos y violentos. Durante la película se observa el caso de Marta y Martita que evocan el problema de los desaparecidos. Lo que pretende Solanas no es que el espectador se sienta agobiado por una emoción fácil sino que participe en el drama vivido, no solo por Alcira sino por todos los que sufren el dolor del exilio.

Además del sentimentalismo, lo que también rechaza Solanas es el principio de continuidad narrativa. La película se presenta como una yuxtaposición de secuencias bien delimitadas entre las que destaca el empleo de títulos que encabezan cada relato. Este procedimiento ayuda a aislar los diferentes núcleos narrativos, resaltando así su autonomía, como en forma de capítulos. En realidad, en *Tangos... el exilio de Gardel* (1986) las secuencias se suceden sin recurrir a su jerarquización. Lo que procura Solanas es presentar al espectador diferentes facetas del drama de los exiliados mediante la trayectoria personal de un conjunto de personajes, entre los cuales destacan Juan Uno y Juan Dos. Esta composición suelta y fragmentada puede desconcertar al espectador que busca en vano el hilo conductor del relato. El tema central, el exilio, viene enmarcado por dos nombres: Tangos y Gardel, que remiten al mundo de la música popular argentina.

Uno de los mejores ejemplos de la estética de Solanas se da en el capítulo titulado *Solo* en la que aparecen sin transición tres escenas yuxtapuestas, enmarcadas por un corte en seco. El vínculo que las une es de tipo temático ya que las tres tratan de la represión ejercida por la dictadura sobre el individuo. Son tres ejemplos independientes los unos de los otros pero que son tratados desde el punto de vista estético de tres maneras distintas. En la primera escena, María, la narradora, evoca mediante un flash back el secuestro de su padre en plena calle. Aunque la focalización es interna, María no recuerda la escena de la que no pudo ser testigo sino que la construye a partir de fragmentos de discursos emitidos por los adultos que la rodean.

Un corte en seco separa este supuesto fragmento de realidad de la secuencia siguiente cuyo protagonista es el escritor Gerardo antes de su exilio en París. Un plano medio muestra al personaje sentado delante de una mesa de trabajo. A diferencia de lo que pasa en la secuencia precedente, aquí la cámara se desplaza muy lentamente, casi invisiblemente, sin dejar de captar las expresiones y gestos del personaje. Cuando suena el teléfono, Gerardo aparece de perfil en la parte inferior izquierda y, lentamente, gracias al leve movimiento del aparato, va ocupando el centro de la imagen situándose de frente

respecto al espectador. La utilización de un plano medio corto no solo permite leer en el rostro del protagonista diversas expresiones sino que dramatiza la escena, sugiriendo una impresión de proximidad con la víctima de la represión y favoreciendo la empatía. La sencillez de la escena contribuye a enfatizar la soledad y la angustia de un personaje reprimido.

La continuidad temática se mantiene en la secuencia siguiente, insertada en el capítulo mediante otro corte. Esta vez se trata de una escena de persecución. Solanas da un paso más en su trabajo de estilización introduciendo un elemento nuevo: el tango. Lo que presencia el espectador es la huida desesperada de hombres y mujeres, jóvenes sobre todo, que emprenden una carrera para escapar de sus perseguidores. En esta escena de la persecución, la cámara muestra el espacio gracias a una serie de paneos laterales que acentúan la impresión de circularidad y dan la sensación de que los perseguidos están acorralados y luchan desesperadamente por encontrar una salida. Esta impresión de acoso despiadado es enfatizada por una leve aceleración del movimiento de la cámara así como por la banda sonora que introduce progresivamente dentro de la música del tango una serie de notas que traducen los gritos y aullidos de los perseguidos. La secuencia termina con la captura de una muchacha por los secuaces del régimen, captura que se filma en cámara lenta.

*Tangos... el exilio de Gardel* (1986) es un ejemplo de la preocupación de Fernando Solanas por los problemas estéticos que plantea la realización de un film. Su idea de despertar la conciencia del espectador pasa por un distanciamiento crítico de las fórmulas del cine comercial. Pero, tras esta voluntad de crear una forma propia, se configura también la imagen del espectador capaz de madurar y comprender la película de otra manera, ajena a la pasividad del cine clásico.

### **4.3 La Dignidad de los Nadies**

*La Dignidad de los Nadies* (2005) es un film dirigido y producido por Fernando Pino Solanas, con coproducción de Brasil y Suiza. El largometraje narra las historias de personajes que afrontan las consecuencias de la crisis del 2001 en Argentina. Tras el “corralito” y la crisis de la deuda externa, la sociedad argentina, específicamente los sectores populares se ven totalmente afectados, quebrados y desocupados. Sin el amparo del gobierno e indignados comienzan las jornadas de protesta y emprenden una serie de luchas por sus derechos y por una vida digna.

*La Dignidad de los Nadies* (2005) se concibió a partir de la catástrofe social que la Argentina vivió a comienzos del siglo XXI donde hubo más muertos por año que todos los desaparecidos del terrorismo de Estado. Bajo este contexto nace *Memoria del Saqueo* (2002), un análisis de las políticas del poder y *La Dignidad de los Nadies* (2005), construida por medio de relatos e historias de algunos protagonistas de la resistencia social.

Por un lado, Solanas con su film demuestra una cultura derrotista que los medios de los años 90 logran imponer en la población. Por otro lado, se producen cientos de movilizaciones que evidenciaron lo opuesto e impusieron la posibilidad de derrotar la impunidad de estas minorías corruptas. En *La Dignidad de los Nadies* (2005) se recogen experiencias a través del relato de sus protagonistas. Es difícil imaginar que las chacareras, ajenas a los asuntos bancarios o políticos, iban a ser capaces de organizar un vigoroso y original movimiento de resistencia enfrentando a los bancos e impidiendo más de mil remates judiciales. Los comedores comunitarios, los dispensarios y otras iniciativas sociales creados por los propios ciudadanos darán respuesta a la pobreza y al hambre. Las decenas de marchas de familiares de las víctimas de la corrupción policial que lograron desenmascarar a los culpables y llevarlos a juicio. Las fábricas recuperadas por sus ex trabajadores demostraron que con la autogestión y sin estructuras jerárquicas de gerentes y capataces, podían producir con eficiencia y calidad.

*La Dignidad de los Nadies* (2005) no es sólo cine de testimonio, tampoco es ficción. Parte de la realidad pero utiliza procedimientos de otros géneros y, al contar hechos e historias de personajes, se acerca a la ficción. En este film se busca fusionar géneros, acercar hechos reales al relato narrativo, usar procedimientos del documental y, a la vez, los de la ficción o del cine de ensayo. Su estructura narrativa es como la de un libro abierto con relatos, crónicas e historias, buscando que lo testimonial se fusione con lo poético, el ensayo con los testimonios y los personajes con la vida. La noción de los géneros y los límites entre la ficción y el cine documental son difíciles de precisar. Un cine de fusión libre ayudado por las ventajas que brindan las nuevas tecnologías da paso a una renovación formal y temática. El predominio del lenguaje televisivo y los modelos hollywoodenses han degradado la mirada y la capacidad creativa de los realizadores.

Los protagonistas de cada historia son personas que luchan diariamente por su subsistencia. En los multitudinarios piquetes y cacerolazos se pueden observar personas expresando que se mueren de hambre. Así vemos también el compromiso de solidaridad que asumen, por el cual los pobres son quienes ayudan a otros que están en peores condiciones. En este sentido, también se suman algunos comerciantes ofreciéndoles a los piqueteros mate cocido y pan. En la mayoría de los casos son gente que se gana la vida con salarios muy bajos, como es el caso del maestro Toba. Sus hogares consisten en precarios ranchos, en los que sufren grandes dificultades como inundaciones, falta de luz, entre otros problemas.

Otra situación en la que se pueden vivenciar estos conceptos de desolación y pobreza, es en el campamento piquetero donde se juntan los sectores marginados para protestar cortando las rutas y marchando. Se instalan con sus familias, sus perros y caballos. El corte de ruta es la última instancia que les queda a los desocupados. Para alimentarse comparten entre todos lo que tienen, de esta manera van forjando una cultura de la solidaridad.

Los años 2001-2002 fueron una época muy dura para la sociedad argentina. Muchas personas perdieron lo suyo y terminaron así en la pobreza. Una gran parte del sector que estaba en la clase media pasó a ser pobre. Es una situación que también tuvo consecuencias en el tiempo, ya que muchas personas que perdieron sus empleos aún continúan desocupados. Esto sumado a la dificultad de acceso a la salud y a la falta de condiciones de vida digna y alimento generaron una situación desastrosa.

Solanas en sus películas de testimonio siempre hizo la cámara, no solo por lo que se selecciona en el momento, sino porque sus movimientos y su tensión son de ayuda dramática. En esta obra casi todo está filmado con una cámara en mano que acompaña siempre a los personajes, de esta forma genera intimidad con la realidad social que el realizador quiere evidenciar.

En *La Dignidad de los Nadies*, Solanas recopila historias de diferentes sectores sociales para resaltar sus ejemplares modos de supervivencia y sus prácticas de solidaridad. Se trata de distintos grupos que despliegan sus propias estrategias de acción ante la crisis: piqueteros, ahorristas, pequeños productores rurales, obreros que recuperan fábricas, maestros y sacerdotes que asumen funciones asistenciales. La palabra “nadies” del título evoca a hombres y mujeres que, desde sus lugares, despliegan una heroica resistencia al modelo político y económico de exclusión social adoptado por los gobiernos posteriores a la última dictadura militar.

## **5. Imperios mediáticos**

A partir del objetivo de este Proyecto de Grado de mostrar el cine documental como herramienta concientizadora que interviene en lo social, se planteará a continuación el desarrollo de la creación de un mediometraje ligado al género anteriormente mencionado. Para comenzar se considera de relevancia absoluta comprender en qué consiste la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual en la Argentina y cómo afecta a los monopolios que controlan los medios de difusión.

La Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual, la Ley de Medios, establece las normas para regir el funcionamiento y la distribución de licencias de los medio radiales y de televisión en la República Argentina. Fue decretada el 10 de octubre de 2009 por la Presidenta Cristina Fernández de Kirchner, tras su previa aprobación por el Congreso de la Nación, y se constituyó en sustitución de la Ley de Radiodifusión 22.285 establecida en 1980 por la última dictadura militar autodenominada Proceso de Reorganización Nacional, que aún se mantenía vigente.

Desde el restablecimiento de la democracia en 1983, existió un vasto consenso acerca de la necesidad de revocar y sustituir la norma de la dictadura, sancionando una nueva ley en consonancia con las necesidades cívicas y participativas del sistema democrático. Los presidentes Raúl Alfonsín (1988) y Fernando de la Rúa (2001) presentaron proyectos de ley que nunca pudieron ser tratados, ya que resultaron siempre afectados por numerosas presiones por parte de los intereses involucrados.

En agosto de 2009, la presidenta Cristina Fernández de Kirchner envió un nuevo proyecto de ley al Congreso de la Nación que reemplazara la anterior Ley de Radiodifusión del gobierno de facto. El proyecto se basaba en una propuesta de veintiún puntos, presentada por la Coalición por una Radiodifusión Democrática en 2004 y debatida durante un año en veinticuatro foros que se desarrollaron a lo largo del país. El proyecto de ley fue presentado en la Cámara de Diputados y aprobado por esta instancia luego de que se le realizaran

más de cien modificaciones, adquiriendo la media sanción. En el Senado, fue aprobado por cuarenta y cuatro votos a favor y veinticuatro en contra, convirtiéndose en ley.

Empero, el Grupo Clarín impugnó la aplicación de cuatro artículos de la Ley (41, 45, 48 y 161) mediante el uso de sucesivas medidas cautelares, objetando aspectos que limitaban la acumulación de licencias de televisión por aire y por cable y que obligaban a la desinversión, en consecuencia, de aquellos grupos económicos que se hallaran más allá de esas limitaciones (entre ellos el propio Grupo Clarín). Esta postura de la empresa obstaculizó la total aplicación de la Ley durante más de cuatro años, durante los que el Grupo Clarín logró evitar su propia adecuación a los artículos 41, 45, 48 y 161, manteniendo entretanto la posesión de la totalidad de sus licencias de medios de comunicación.

Finalmente, el 29 de octubre de 2013, cuatro años y diecinueve días después de la promulgación de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, y tras haber pasado el proceso por distintas instancias judiciales, la Corte Suprema de Justicia dictó un fallo final de trescientos noventa y dos páginas en el que decretó la validez de los cuatro artículos en cuestión y la constitucionalidad general de la ley. Asimismo, resolvió que los plazos para el total cumplimiento de la ley se encontraban entonces vencidos desde el 7 de diciembre de 2012, por lo que obligaba al acondicionamiento y consecuente desinversión de aquellos grupos económicos que se hallaran excediendo el límite de licencias, finalizando la larga controversia judicial y permitiendo la aplicación efectiva e inmediata de la totalidad de la Ley de Medios en Argentina.

La composición del fallo de la Corte Suprema de Justicia consistió en: seis votos por la afirmativa y uno por la negativa de toda la Ley, el fallo decretaba que es legítima una ley que fije límites generales a priori, porque de esa manera se favorece la libertad de expresión al impedir la centralización en el mercado. Los jueces consideran que estas regulaciones son prácticas internacionalmente divulgadas y aceptadas. Citan numerosos precedentes de la Corte Interamericana de Derechos Humanos, la Declaración de



Principios sobre la libertad de Expresión de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, como también fallos nacionales e internacionales.

A comienzos de 2016 la ley fue alterada por un decreto de Mauricio Macri. Esta modificación tuvo como objetivo moderar el carácter antimonopólico de la ley, beneficiando a los principales medios de comunicación del país. Las redes sociales han actuado como un medio masivo donde se ha expresado un fuerte repudio hacia el decreto y se ha cuestionado su legalidad. En julio de 2017 el caso llegó a la Corte Suprema, que deberá pronunciarse para avalar o no la constitucionalidad del decreto.

Para la realización del mediometrage se propone el planteo de esta problemática desde la subjetividad del autor respecto del tema, que considera que la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual debería volver a estar en vigencia como en 2009 cuando fue promulgada y puesta en funcionamiento.

### **5.1 Storyline y síntesis argumental**

Para la comprensión de la temática se abordan diversos puntos de análisis sobre la preproducción y particularmente el planteamiento del mediometrage.

Definido el conflicto y planteada la intriga, resulta sencillo realizar una storyline, es decir, dar estructura a la idea dramática o anécdota, dotándola de planteamiento, desarrollo o nudo y desenlace. Para ello basta contar con los personajes principales, el conflicto y la línea de acción principal (trama principal) y el desenlace de la historia. (Fernández Diez, 1998, p. 55).

Como plantea Fernández Diez, el storyline es una representación breve del tema que se va a abarcar dentro de la producción audiovisual sin hacer mención a su resolución, en este caso, mostrar las vivencias de una productora audiovisual previa a la Ley, durante el proceso que lleva a su promulgación y lo que ocurre posteriormente. El conflicto se establece de forma externa con los monopolios y los representantes políticos con quienes se enfrentan y dialogan. La acción principal estará atravesada por recopilación de imágenes de archivo y algunas entrevistas a gente calificada que pueda referirse al tema.

El anhelo de esta pieza audiovisual es poder retratar de forma micro y macro el problema, desde la injusticia que representa para un caso ficcional puntual propuesto por el realizador, pero a modo de documentación de una realidad mayor y representativa del país. En lo que se refiere a un desarrollo como síntesis del trabajo podemos ubicar la historia en la Capital Federal y distinguir tres etapas narrativas, referidas al vínculo de la productora con la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, tanto previa a ella, durante y después de ser modificada. Los protagonistas serán personas de clase media y clase baja que, con mucho esfuerzo, logran dar sus primeros pasos y, gracias a la ayuda del Gobierno con la promulgación de la Ley de Medios, pueden hacer su propio programa de radio y transmitirlo en algunas zonas reducidas. También estos personajes crearán vínculos con otros en su misma situación, los cuales simpatizan por lo que pasaría luego con la reforma de la Ley. Mientras esta historia se desarrolla, en paralelo se contará con una línea de tiempo narrando los sucesos en tiempo real, es decir, como era la Ley de Radiodifusión que impone la última dictadura militar, mientras estos personajes transcurren su niñez. A medida que se vinculan con el medio audiovisual y crean su productora, la línea de tiempo marcará los hitos más importantes de esta Ley.

Además los responsables serán denunciados, así como realiza Solanas en la *La Hora de los Hornos* (1968) cuando en una de las escenas describe la situación de la clase alta desde su lente teleobjetivo, con el cual marca la distancia y monopolio de estos sujetos quienes dominan gran parte de los ingresos del país. En esta parte, Solanas con una voz en off que relata durante toda la escena, denuncia uno por uno a las familias que componen el evento que filma, donde se subasta una vaca en La Rural, sector donde se reunía la burguesía del momento.

En *Imperios Mediáticos* la búsqueda de oposición será hacia los medios y personas interesadas en eliminar la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual con el fin de controlar la mayor cantidad de medios de difusión, dejando silenciada a gran parte de la Argentina.

## 5.2 Sinopsis

La historia comienza en 1980 con la sanción de la Ley de Radiodifusión por el gobierno de facto, autodenominado Proceso de Reorganización Nacional. A partir de allí se observa como esto afectó a los medios en la época y como se censuraron miles de voces a lo largo del país. Para acompañar esto se utilizarán entrevistas que se realizarán a personas contemporáneas a ese suceso.

En paralelo se producirá el nacimiento de dos hermanos, German y Diego, quienes crecerán como víctimas de la desaparición de su padre, vinculado a una radio de la provincia de Buenos Aires. El crecimiento de los hermanos se dará junto a su madre y tendrá como foco los estudios de ambos en Comunicación Social.

Mientras la línea de tiempo seguirá avanzando, a la par de las entrevistas, pasando por los gobiernos de Raúl Alfonsín (1983-1989) y Carlos Saúl Menem (1989-1999), quienes no modifican la situación de la Ley pero sí se observarán las consecuencias que esto trae y cómo comienzan a gestarse los monopolios audiovisuales. Las imágenes de archivo tomarán aún más protagonismo para evidenciar esta etapa de transición en Argentina.

Durante sus estudios de nivel universitario, los hermanos conocen gente vinculada a los medios, en particular de la televisión y la radio, y, siguiendo los pasos de su padre, toman sus primeros trabajos en estos lugares. Luego de algunas experiencias fallidas, por recorte de personal y otras cuestiones relacionadas con la situación de los medios fuera del sistema de monopolio, deciden formar junto a otros tres personajes su propia productora de contenidos.

Pasando por la presidencia de Fernando de la Rúa (1999-2001) se evidenciará el intento fallido por reformar la Ley de Radiodifusión, ya que los dueños de los monopolios le ponen freno debido a su interés por conservar su poder. Aquí se observará como German y Diego comienzan a intervenir en la realidad social y política del país, tomando como eje la Ley que tanto los afectaba.

Luego de esta etapa y dejando la contextualización histórica, se hará foco sobre la productora de los hermanos, que muy rápidamente, a fines de la primera década del siglo XXI, establecería su primer programa de radio. Con el correr de los meses se dan cuenta que la pérdida de plata era excesiva y deciden salir del aire.

Con la llegada del gobierno de Néstor Kirchner (2003-2007) y luego de su esposa, Cristina Fernández de Kirchner (2007-2015), se vuelve a enfatizar en la situación política del país, con testimonios e imágenes de archivos que representan la tan controversial realidad del país post crisis del 2001, con los mandatarios que desde ahí hasta el 2003 transitan por la Casa Rosada. Aquí el relato se separa brevemente de su núcleo dramático pero vuelve cuando se comienza a debatir esta nueva Ley de Medios.

Para relatar esta parte de la historia, la ficción tomará lugar con mayor predominancia y serán German y Diego quienes guíen los sucesos desde sus vivencias ante las disputas que genera la inminente reforma de esta ley, la cual se promulgaría en 2009 y se denominaría de forma oficial como Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual. A partir de este punto de giro, la vida de los protagonistas se vuelve ideal, con la vuelta de su programa de radio y una llegada más importante al público local de Capital Federal.

Sin embargo, retomando la línea de tiempo y las entrevistas, se explica la controversia desde adentro, como fue cambiando el asunto para que finalmente triunfen los monopolios y se materialice junto al cambio de gobierno.

### **5.3 Tratamiento**

La realización del documental no sólo tiene un código narrativo en el guión, sino que también lo componen elementos visuales, departamentos dedicados al tratamiento de la imagen, desde qué vemos en plano hasta cómo lo vemos. Por ende, a continuación se distinguen los roles y sus funciones dentro del proyecto específico.

El primero de ellos es dirección, donde se toman las decisiones narrativas más significativas y se plantea el deseo de cómo debería ser la imagen, pero sin entrar en la

producción de ciertas cuestiones que refieren directamente a otros roles que se verán más adelante en este apartado. El director toma como punto de partida las ideas mencionadas anteriormente que hacen alusión al que se cuenta, tanto desde el guión como los planos, los cuales define en conjunto con el director de fotografía y su propio asistente.

En el caso de *Imperios Mediáticos* el realizador plantea evidenciar la problemática social de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, por lo cual los núcleos narrativos deben dejar al descubierto a los responsables y denunciarlos como se mostró en los anteriores apartados. Además se incentiva a la participación del espectador en la película, es decir, se buscará una interpretación personal por parte de quienes observen.

Por otro lado, el guión tendrá parte documental y parte ficcional, así como vimos en las obras de Solanas, el género fantástico también cumplirá el rol de documentar y evidenciar una constante crítica. Los protagonistas serán parte de un ejemplo que contextualizado por lo meramente documental, darán el sentido completo del medimetraje.

El director de fotografía, por su parte, trabaja en conjunto con varias áreas pero su función específica es el cómo del plano, es decir, toma decisiones sobre la imagen como su color, su composición y lo que queda dentro o fuera de plano. Determina la paleta de colores que se utilizará en conjunto con el director, definiéndola por fría o cálida, a su vez eligiendo que colores predominaran o caracterizaran a ciertos personajes (labor que se hace en conjunto con el departamento de arte). Además, define qué lentes se utilizarán, lo cual permite cooperar con enfatizar el punto de vista del director y está en esa labor, la diferencia entre un buen o mal producto. También toma decisiones sobre la iluminación, tanto de puesta de luces como desde la propia cámara.

En el apartado del Cuerpo C se observan algunas referencias visuales de este campo para evidenciar el deseo de cómo se pretende desarrollar la estética de la imagen desde fotografía. La paleta de colores será fría, de esta forma se observa una realidad más cruda al ojo del espectador de forma inconsciente. Predominará la presencia de azules y colores oscuros, lo cual estará reflejado en el vestuario. Desde la iluminación se filmarán muchas

escenas en exteriores, por lo tanto, la luz natural destacará antes que las puestas artificiales, sin embargo en los interiores si contaremos con ellas y tendrán mucho juego de sombras a la hora de mostrar a los responsables del no progreso de la Ley de Medios. A su vez, se modificará la puesta para los protagonistas variando su estado de ánimo frente a las situaciones a las que se enfrentan. Se contará con una mayoría de puesta en low key (baja intensidad lumínica) para dichos interiores.

A la hora de la elección de los lentes se propone el juego que Solanas utiliza como recurso en varias de sus obras, referido a la utilización de los mismos según la clase social que muestra. Por ejemplo, en *Imperios Mediáticos* se utilizarán lentes angulares y normales cuando se observe la clase media baja que componen los protagonistas, poniéndolos deformados y expuestos de forma simbólica. Como contrapunto se marcará un distanciamiento de la clase dominante, por eso en ciertas ocasiones solo se trabajará con teleobjetivos para verlos en plano. En *La Hora de los Hornos* (1968), Solanas muestra con claridad esta diferenciación en la secuencia que finaliza con el evento en la Rural donde denuncia e informa sobre los miembros más destacados de la élite, todo se realiza con un teleobjetivo que marca la distancia entre clases.

Desde el departamento de arte se busca ambientar y decorar los diversos escenarios propuestos por el director junto con producción en su búsqueda de locaciones. Además, son los encargados de vestir, peinar y maquillar a los protagonistas.

En *Imperios Mediáticos* se desarrolla una historia que comienza siendo de época, dado que los inicios del medimetraje son durante los años 70s y 80s. Durante este proceso dirección de arte será el encargado de ambientar el relato y sus personajes, tanto desde el vestuario que deberá responder a la clase media baja que propone el film y también a la reconstrucción histórica de algunos sucesos, de ser necesarios. Mientras la historia avance, pasando por los 90s y ya entrando en lo más contemporáneo a la promulgación de la Ley de Medios y aún en lo posterior, el rol de arte será acompañar este paso del tiempo desde los looks de los actores, específicamente desde el vestuario.

Para el tratamiento sonoro se deberá tener en cuenta los distintos momentos del audiovisual, referidos a las variadas formas narrativas que la pieza contiene. Al utilizar tantos recursos desde el guión, se considera interesante que el sonido sea parte de esta multiplicidad de funciones. Durante la ficción se tomará sonido directo, con sus respectivos folleys y voces para los diálogos; por otra parte se crearán ambientes que logren captar al espectador. Cuando se trate de las imágenes de archivo, la voz en off tomará protagonismo y nos guiará en este contexto histórico que propone el film. La música durante este repaso de la línea de tiempo tendrá un rol importante, dado que se mantendrá alejada en el plano sonoro cuando la acción no necesite de ella pero se convertirá en invasiva y dominante (deberá ser lo más representativa de la región posible) cuando se hable de los núcleos dramáticos más relevantes. Con el fin de exponer al espectador a intervenir intelectualmente sobre lo que observa, así como Solanas utiliza el recurso en *La Hora de los Hornos* o en *La Dignidad de los Nadies*. También se verá reflejado el diseño sonoro en las entrevistas, con silencios que incomoden al espectador, generados tanto de parte de quienes callan o del propio audiovisual, durante las transiciones entre planos. El objetivo de esto último es similar al recurso previo de la musicalización.

Por último, en el proceso de postproducción habrá ciertos puntos a tener en cuenta. Comenzando por el montaje, que será lineal, ya que los hechos contados serán cronológicos de principio a fin. Los tipos de narrativas que este film presentará (ficción, imágenes de archivo y entrevistas) se intercalarán de forma constante para generar un código narrativo dinámico que no caiga en la repetición del mismo y único recurso.

#### **5.4 Difusión del proyecto**

Un proyecto audiovisual se revaloriza al ser apoyado por diversas entidades encargadas de subsidiar este tipo de obras, por lo cual *Imperios Mediáticos* buscará acceder a alguno de estos por medio de concursos.

Al tratarse de un documental las posibilidades de concurso son reducidas, dado que ficción y animación suelen ser los géneros con más formas de ser subsidiados pero cabe la posibilidad de adaptar el guión y transformarlo en una serie de diez capítulos, para de esta forma tener más posibilidades. Esto a su vez permitiría enfocarse en otras plataformas digitales para su difusión, lo que es menos costoso y hasta tal vez más redituable para su visualización.

En caso de no concretarse la participación en los concursos del INCAA o algún otro organismo, se procederá a juntar el dinero que producción crea suficiente y se desarrollará el rodaje del mediodmetraje. Una vez terminado, incluidos los procesos de postproducción, se enviará a diversos festivales de documental, tanto a nivel local como global. Si bien la temática es de interés nacional, puede ser distinguido por las formas narrativas que intervienen la historia. En la actualidad, la infinidad de concursos permiten tener una mejor difusión de los productos audiovisuales, sobre todo porque las plataformas digitales constituyen una gran apoyatura para ello.

Como idea primordial se pretende motivar a otros realizadores y hacer llegar la idea del cine documental social para darle más fuerza en la región, tanto de Argentina como de Latinoamérica, con el fin de crear un público atento a las problemáticas sociales que lo rodean, los atraviesen o no de manera directa.



## Conclusiones

En primer lugar cabe destacar el recorrido histórico que se produce en este Proyecto de Grado, dando cuenta del Cine Documental desde sus orígenes hasta los productos del presente siglo. El estudio del género como herramienta social permitirá explayar los siguientes resultados como producto de la culminación de este trabajo.

La pregunta problema “¿Cómo mostrar la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual desde la mirada del documental social?” se responde en el capítulo cinco, en el que se presenta el proyecto titulado *Imperios Mediáticos*, que remite a la realización de un medimetraje capaz de evidenciar las falencias del sistema de los medios y denunciarlo.

A través del proyecto *Imperios Mediáticos* no se busca únicamente llegar al espectador, sino también promover debate y producciones a cargo de otros realizadores, con diversos puntos de vista, tanto a favor como en contra de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual. Así la propia ley se presenta como disparadora de opiniones y no como censora de ellas.

Se considera de importancia contar con nuevas voces capaces de representar de forma más significativa la realidad que atañe al país y no solo la que es impuesta por quienes están interesados en ocultar algunas cuestiones que los perjudican.

Para lograr el objetivo de responder al interrogante planteado se enfrentaron situaciones problemáticas desde lo teórico, por lo que fue necesario aplicar los conocimientos estudiados a lo largo del Proyecto de Grado. La forma de comprender este tipo de cine estuvo ligada a la investigación de sus creadores, como fue el caso de Flaherty y Vertov, quienes dieron origen a un código narrativo distinto al previo para atender otras necesidades de carácter cultural o social, dejando de lado la ficción. Actualmente, gracias a autores como Nicholls, se pueden evidenciar los mecanismos narrativos de este tipo de cine, distanciándolo aún más de la ficción.

Comprender el origen del género permitió abordar sus subgéneros, que fragmentan el objetivo de su predecesor y enfocan su mirada en situaciones específicas de forma

peculiar. Es así como el análisis de Cine Popular, del Cine Social y el Cine Militante fue de vital importancia para la resolución del proyecto final audiovisual que engloba algunas características de estos géneros.

Se concluye de esta manera que el cine documental en sus distintas formas puede ayudar a resolver problemáticas sociales. Se constituye en medio de difusión para despertar en los espectadores, a través de su identificación, una característica alejada de la inactividad que propone el sistema clásico. Es decir, que este tipo de cine pregona la idea de crear conciencia e incentivar a quien se dirige para combatir de alguna forma las realidades injustas que se presentan en diversos contextos y épocas. Para ejemplificar esto, el Proyecto de Grado presenta a Fernando Pino Solanas como exponente del documental que atraviesa por muchos años el cine argentino. De esta forma, queda en evidencia como utilizan los autores este medio de denuncia audiovisual.

El capítulo tres describe un contexto histórico muy elocuente acerca de la necesidad del cine de modificar sus conductas referidas al entretenimiento y alejadas de las crisis que se vivía en Latinoamérica, consumiendo el cine proveniente de los Estados Unidos, ajeno a los conflictos de estos países. El Grupo Cine Liberación logra surgir para crear un público más comprometido con la lucha social, dándole al cine otro significado al que comúnmente se hace alusión en esta parte del mundo.

También cabe destacar cómo estos realizadores se comprometían totalmente con la realidad social y no solo militaban a través de sus películas. El caso de Solanas es muy representativo, dado que tuvo vínculos directos con la política. Otros realizadores fueron perseguidos y hasta desaparecidos en momentos de gobiernos *de facto*, que no aceptaban la multiplicidad de opiniones, sobre todo las referidas a sus siniestros actos.

Además, los recursos actuales permiten otro tipo de subsidios y formas de financiar un proyecto audiovisual. Antes se producía de forma más selectiva y los realizadores, por ende, eran menos, lo que significaba contar con menos puntos de vista. Como se plantea en este Proyecto de Grado, lo que constituye un aporte significativo de esta investigación,

se observa como en la actualidad las mejoras tecnológicas permiten una amplitud de plataformas y medios para difundir los audiovisuales.

El documental, que en algunas épocas pareció disminuir su impacto, ha logrado mantenerse y nutrirse de las mejores en la tecnología. Hoy en día las voces de denuncia se reflejan en lo cotidiano, de manera que cualquier individuo con un dispositivo móvil puede documentar la realidad. Esto quita la idea del cine documental como un género viejo que no se renueva, sino que, todo lo contrario, está más presente que nunca.

Las obras de Pino Solanas ofrecieron una mirada ajena a la intención preliminar del Proyecto de Grado y dispararon otra conclusión sobre un aspecto importante para el capítulo cinco. En la ficción *Tango... el exilio de Gardel* (1985) el documentalista argentino refleja la crítica social desde un contexto ajeno, dado que se encontraba exiliado por los problemas políticos del país. Es así como se advierte el sello autoral de Solanas, pese a que se trata de una ficción y no de un documental militante como acostumbraba en sus obras anteriores. La estructura narrativa se presenta lejana a *La Hora de los Hornos* pero logra denunciar y seguir en la línea de búsqueda de un espectador más activo para comprender el film.

En este caso se determina la noción autoral por encima del género, de forma tal que el mensaje de lucha es el que mueve la historia. Solanas rompe el esquema. Si bien su obra es representativa de otras ficciones que realizaría, tiene un potencial de estudio que en el PG no se ha profundizado, orientado a una suerte de ficción militante.

A pesar del planteamiento de un objetivo que llevó al ensayo por una línea en una dirección determinada, la escritura de este Proyecto de Graduación, estuvo acompañada de inconvenientes, que llevaron a la búsqueda de soluciones y concluyeron en aprendizajes que fueron impulsando el PG hacia su objetivo. Los primeros capítulos fueron escritos en la búsqueda de una respuesta, pero sin conocerla con certeza, lo que dificultó en ciertas oportunidades su desarrollo. Luego del proceso de investigación previo al análisis de las tres películas en cuestión, las nociones y los puntos de llegada fueron esclareciéndose

poco a poco. A través de los conocimientos adquiridos y las experiencias personales atribuidas en el visionado y análisis de los films, se logró entender los aspectos más importantes que competen a una película documental y los elementos que le otorgan mayor fortaleza, como aquellos que fomentan la persuasión del espectador acerca de la temática planteada.

Una de las conclusiones de este PG es el reconociendo a la identificación como el carácter responsable del poder disuasivo de un documental de género social. Esta representa la base en la construcción de un film de este calibre, ya que es a través de ella que el realizador llega al espectador y, posteriormente, crea la movilización necesaria para que el mensaje dado produzca una repercusión y eventualmente sea más difundido.

Es importante conocer los procesos de producción que requiere la construcción de una película documental social. A pesar de que el detalle de dichos procesos que comprenden la preproducción, la producción, las post producción y hasta la distribución de un film, no tienen cabida en el desarrollo de este ensayo, es posible, tras el análisis llevado a cabo, entender que cada paso del proceso productivo, debe estar enmarcado y orientado hacia el espectador. Tal como fue expuesto en páginas anteriores, el espectador resulta ser el responsable de la existencia del cine. Sin espectadores, no hay cine. A pesar de haber dejado en claro las intenciones que enmarcan la producción de una película, ya sea entretener en el cine de ficción, exponer en los inicios del cine documental, o denunciar en el cine documental social, dichas intenciones están directa y únicamente ligadas a la recepción del espectador.

Al penetrar en el aspecto social, el cineasta se encuentra en la búsqueda de la creación de una herramienta que lo ayude a difundir y, en la mayoría de los casos, denunciar un acontecimiento que repercute en la sociedad y que, según su punto de vista, representa un hecho alarmante que demanda un cambio. Ese cambio puede ser más o menos inmediato según de quién dependa. En el caso de un cambio por parte de los habitantes de la sociedad, el hecho de llegar a una gran cantidad de espectadores puede significar un

cambio inmediato en aquellos que se sintieron identificados y deciden compartir la visión del realizador.

La sociedad moderna se enfrenta a una infinidad de problemas de toda índole, desde políticos y sociales, hasta problemas relacionados con la humanidad, o mejor dicho, con la falta de humanidad en ciertos casos. Ser un realizador audiovisual representa exponer una ideología al espectador, tal como fue presentado a lo largo de todo este PG; esto representa influencia, enseñanza y denuncia. La expansión de los medios no hace más que acrecentar sus fuerzas y otorgarle cada vez más poder, por lo que es importante que cada realizador –sea novato o experto– entienda su posición en la sociedad y la fuerza que puede tener su voz.

Este Proyecto de Graduación pretende otorgar a los realizadores de los medios audiovisuales una nueva visión respecto a las intenciones que tienen sus producciones, encarando los proyectos desde una perspectiva distinta, con la única finalidad de tener una mayor difusión en el mensaje que los atañe. En lo particular y directamente ligado con la infinidad de elementos que la sociedad moderna tiene por denunciar, este PG hace hincapié en la importancia de incentivar a los realizadores a introducirse en el cine documental social, ya sea desde una producción audiovisual, o desde su simple análisis y estudio. Tras el análisis y la investigación realizada para llevar a cabo este Proyecto de Graduación, ubicando la identificación como el elemento responsable del poder persuasivo de un documental de temática social, es de carácter vital incentivar en futuras producciones el cuidado minucioso de todos los procesos de la producción cinematográfica, en vista de un nuevo espectador que luche contra las injusticias que le son impuestas.

Como reflexión final se puede decir que toda realización de un documental puede ir variando de acuerdo al material investigado. No hay una manera exacta de llevar a cabo la realización de un guión para documental, sino que cada documentalista realiza su obra en base a los elementos que desea mostrar y cómo desea mostrarlos.

Un documentalista puede tener en mente muchas ideas pero sólo cuando se encuentra frente al material investigado puede tener una realidad certera de lo que va a poder contar y mostrar. Muchas veces lo que el realizador desea decir no es suficiente para llevar a cabo una película, otras veces es tanta la información que quedan elementos afuera y, en otras ocasiones, como sucede en este caso, el proceso de investigación lleva a cambiar las pretensiones artísticas de la pieza audiovisual con el fin de manifestar otros elementos que no fueron tenidos en cuenta anteriormente.

No hay una verdad única y original acerca de contar hechos a través de un documental; cada autor tiene su propia fórmula y no se puede aseverar que todas sean correctas o que algunas estén equivocadas. Cada documentalista va a realizar su pieza audiovisual con la utilización de un guión o sin él, va a decidir hacer un documental de observación, expositivo, participativo o dramático, va a dejar una reflexión en el final o no, pero todos van a coincidir en mostrar el mundo que los rodea y en tratar de postular sus propias ideas frente a ese entorno. Todos van a materializar sus pensamientos frente a un postulado, sin pensar demasiado en qué tipo de documental están haciendo, sino más bien en cómo lo están diciendo y para quiénes.

Para culminar el presente Proyecto de Grado, se considera como aporte al área disciplinar la noción del Cine Social para resignificar la realidad y enfrentarla desde un punto de concientización para con el espectador. En otras palabras, el audiovisual se despoja de su carácter de entretenimiento para informar a los interesados, dándoles herramientas intelectuales para afrontar su propio contexto, el cual no siempre es fácil de ver para todos los ciudadanos y es por ello que el cine debe intervenir. La idea del medimetro final que se presenta en el quinto capítulo, titulado *Imperios mediáticos*, no solo buscará informar y evidenciar las falencias del sistema frente a las clases medias y bajas, también se prestará al debate. El mismo puede desarrollarse en otros audiovisuales, charlas académicas o informales, pero siempre teniendo en claro que la pasividad al respecto de la problemática solo empodera más a los interesados en acallar esta situación. El conocimiento que pueda

obtenerse queda a cargo de cada individuo y su accionar frente a estas injusticias, pero se considera la comunicación audiovisual como medio ejemplar para el desarrollo de este tipo de denuncias. El trabajo expone sucesos tanto históricos como teóricos y propone una investigación a futuro sobre este subgénero que ha definido tanto al país como a la región Latinoamericana. El cine no sólo representa situaciones políticas, sino que también las provoca.

## Lista de Referencias Bibliográficas

- Aumont, J. (1996) Estética del cine. *Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona. Paidós.
- Barnouw, E. (1996). El documental: Historia y estilos. Barcelona. Gedisa.
- Bazin, A. (1966). Qué es el cine. Madrid: Ediciones Rialp. Citado en: Castaño, O. (marzo de 2010). La difusa línea entre el documental y la ficción. *Agenda cultural, Alma Mater*. 163.
- Birri, F. (1958). *Tire dié*. [DVD]. Santa Fe: Instituto Cinematográfico Universidad Nacional del Litoral.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991) Cómo analizar un film. Barcelona. Paidós.
- Comparato, D. (1983) El guion. Madrid. Radio y televisión española.
- Crosland, A. (1927) *El cantor de Jazz*. [DVD]. Los Ángeles: Warner Bros.
- De Sica, V. (1948) *Ladrón de bicicletas*. [DVD]. Roma: Produzioni De Sica (PDS).
- Fernández Diez, F. (2005). El libro del guión. Madrid. Diaz de Santos.
- Flaherty, R. (s.f.). Flaherty Papers. Letters, diaries, etc. of Robert and Frances Flaherty. *Special Collections*. Nueva York: Columbia University. Manuscrito no publicado.
- Flaherty, R. (1922) *Nanuk, el esquimal*. [DVD]. Los Ángeles: Freres.
- Getino, O. (1998). Cine Argentino entre lo posible y lo deseable. Buenos Aires: Ciccus.
- Getino, O. y Solanas, P. (Productor). Getino, O. y Solanas, P. (Director). (1968). *La hora de los hornos [Documental]*. Buenos Aires: Solanas Productions. González, N. (Septiembre 2014). *Realidad Argentina y nuevo escenario documental*. Antroposmoderno. [Revista en línea]. Disponible en: [http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id\\_articulo=706](http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=706)
- Gleyzer, R. (1973). Mestman, Mariano (1995): "Notas para una historia de un cine de contrainformación y lucha política". *Revista Causas y Azares*. Núm. 2. 1995, pp. 144-161.
- González, N. (septiembre 2014). Realidad Argentina y nuevo escenario documental. *Antroposmoderno*. [Revista en línea]. Disponible en: [http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id\\_articulo=706](http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=706).
- Lumiere, L. (1895) *Le Sortie des usines*. [DVD]. Lyon: Louis Lumiere.
- Marrone, I. (2012). Hacia una historia larga del documental cinematográfico en Argentina, desde la dimensión política. *Trabajo presentado en el III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, realizado en Córdoba del 10 al 12 de mayo del 2012.
- Mirra, M. (2003). Miguel Mirra en Barcelona. (Fernández, N. posteo en blog). Disponible en: <http://mirraentrevistas.blogspot.com.ar/>.
- Nichols, B. (1997) La representación de la realidad. Barcelona. Paidós.
- Parker, N. (1915) *El nacimiento de una nación*. [DVD]. Los Ángeles: Brow Studios.



- Ríos, H. (2011). Citado en: Russo, P. (2011). El cine documental militante y el estallido popular. *Tierra en trance*. Recuperado el 22/12/16 de <http://www.virnayernesto.com.ar/VYEART32.htm>
- Romaguera, J. (1999) El lenguaje cinematográfico. Madrid. Ediciones de la Torre.
- Rosellini, R. (1946) *Roma ciudad abierta*. [DVD]. Roma: Excelsa Films.
- Solanas, F. (1968). *La hora de los hornos*. [DVD]. Buenos Aires: Grupo Cine Liberación.
- Solanas, F. (1980) *La mirada de los otros*. [DVD]. París: CNAM.
- Solanas, F. (1984) *Los hijos de fierro*. [DVD]. Buenos Aires: Grupo Cine Liberación.
- Solanas, F. (1986) *Tangos, el exilio a Gardel*. [DVD]. París: Tercine.
- Solanas, F. (1988) *Sur*. [DVD]. Buenos Aires: Cine Sur.
- Solanas, F. (2004) *Memoria del saqueo*. [DVD]. Buenos Aires: Cine Sur.
- Solanas, F. (2004). Citado en: Laprea, A. (2004). El Documental: Una propuesta Social de Solanas. Entrevista a Fernando Pino Solanas. Caracas: CONAC.
- Solanas, F. (2005) *La dignidad de los nadie*s. [DVD]. Buenos Aires: Cine Sur.
- Solanas, F. (2007) *Argentina latente*. [DVD]. Buenos Aires: Cine Sur.
- Traversa, O. (1985). El cine: el significante negado. Buenos Aires: Hachette.
- Vertov, D. (1919) *Aniversario de la revolución*. [DVD]. Moscou: VUFKU.
- Vertov, D. (1929) *El hombre de la cámara*. [DVD]. Moscou: VUFKU.

## Bibliografía

- Aumont, J. (1996) *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje.* Barcelona. Paidós.
- Barnouw, E. (1996). *El documental: Historia y estilos.* Barcelona. Gedisa.
- Baudry, J. (1969). *Cinéma: Effects idéologiques produits par l'appareil de base.* Paris: Éditions du Seuil.
- Baudry, J. (1975). *Le dispositif.* Paris: Éditions du Seuil.
- Bazin, A. (1966). *Qué es el cine.* Madrid: Ediciones Rialp. Citado en: Castaño, O. (marzo de 2010). La difusa línea entre el documental y la ficción. *Agenda cultural, Alma Mater.* 163.
- Birri, F. (1958). *Tire dié.* [DVD]. Santa Fe: Instituto Cinematográfico Universidad Nacional del Litoral.
- Birri, F. (1998). *Cine y subdesarrollo. Hojas de cine: Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano.* 1, 17-22.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995) *El arte cinematográfico.* Barcelona. Paidós.
- Bustos, G. (2006). *Audiovisuales de combate. La Crujía Ediciones:* Buenos Aires.
- Casetti, F. (1986) *El film y su espectador.* Madrid. Paidós.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991) *Cómo analizar un film.* Barcelona. Paidós.
- Castaño, O. (marzo de 2010). La difusa línea entre el documental y la ficción. *Agenda cultural, Alma Mater.* 163.
- Comparato, D. (1983) *El guion.* Madrid. Radio y televisión española.
- Crosland, A. (1927) *El cantor de Jazz.* [DVD]. Los Ángeles: Warner Bros.
- De Sica, V. (1948) *Ladrón de bicicletas.* [DVD]. Roma: Produzioni De Sica (PDS).
- Del Valle, G. (2016, septiembre). Entre la realidad y la ficción: El documental. *Revista de Educación y Cultura.* [Revista en Línea]. Disponible en: <http://www.educacionyculturaaz.com/educacion/entre-la-realidad-y-la-ficcion-el-documental>
- Di Núbila, D. (1959). *Historia del Cine Argentino.* Buenos Aires: Cruz de Malta.
- Dodaro, C. (2004): *Memorias de luz,* Instituto de Investigaciones "Gino Germani", Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 2004.
- Domènec, F. (2001). Jean-Luc Godart y el documental: navegando entre dos aguas. *Quaderns de comunicació i cultura.* 27, 92-100.
- Elena, A. (2002). *Ciencia, cine e historia: de Méliès a 2001.* Barcelona: Alianza editorial
- Fernández Diez, F. (2005). *El libro del guión.* Madrid. Diaz de Santos.
- Flaherty, R. (s.f.). *Flaherty Papers. Letters, diaries, etc. of Robert and Frances Flaherty, Special Collections.* Nueva York: Columbia University. Manuscrito no publicado.
- Flaherty, R. (1922) *Nanuk, el esquimal.* [DVD]. Los Ángeles: Freres.

- Flaherty, R. (1923). Citado en: Barnouw, E. (1996). *El Documental. Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa.
- Flaherty, R. (1939). La función del documental. Recuperado el 20/09/16 de <http://www.virnayernesto.com.ar/VYEART44.htm>.
- Getino, O. y Solanas, F. (1973). *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Getino, O. (1984). Algunas observaciones sobre el concepto del "Tercer Cine". *Notas sobre el cine argentino*, 113-142.
- Getino, O. (1998). *Cine Argentino entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus.
- Getino, O. y Solanas, P. (Productor). Getino, O. y Solanas, P. (Director). (1968). *La hora de los hornos [Documental]*. Buenos Aires: Solanas Productions. González, N. (Septiembre 2014). *Realidad Argentina y nuevo escenario documental*. Antroposmoderno. [Revista en línea]. Disponible en: [http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id\\_articulo=706](http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=706)
- Gleyzer, R. (1968). Capriles, O. (1968). Merida: Realidad, forma y comunicación, en revista "Cine al día". Caracas. nº 6 1968.
- Gleyzer, R. (1973). Mestman, Mariano (1995): "Notas para una historia de un cine de contrainformación y lucha política". *Revista Causas y Azares*. Núm. 2. 1995, pp. 144-161.
- González, N. (septiembre 2014). Realidad Argentina y nuevo escenario documental. *Antroposmoderno*. [Revista en línea]. Disponible en: [http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id\\_articulo=706](http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=706).
- Gramsci, A. (1977). *Apuntes sobre la historia de las clases subalternas. Criterios y métodos*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Kracauer, S. (1960) *Teoría del cine*. Barcelona. Paidós.
- Lumiere, L. (1895) *Le Sortie des usines*. [DVD]. Lyon: Louis Lumiere.
- Marino, A. (2004). *Cine Argentino y Latinoamericano. Una mirada crítica*. Buenos Aires: Nobuko.
- Marrone, I. (2012). Hacia una historia larga del documental cinematográfico en Argentina, desde la dimensión política. *Trabajo presentado en el III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, realizado en Córdoba del 10 al 12 de mayo del 2012.
- McQuail, D. (1998) *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*. Barcelona. Paidós.
- Mirra, M. (2003). Miguel Mirra en Barcelona. (Fernández, N. posteo en blog). Disponible en: <http://mirraentrevistas.blogspot.com.ar/>
- Nichols, B. (1997) *La representación de la realidad*. Barcelona. Paidós.
- Palacio, M. (1995) *La noción de espectador en el cine contemporáneo*. Madrid. Paidós.
- Parker, N. (1915) *El nacimiento de una nación*. [DVD]. Los Ángeles: Brow Studios.
- Pilnik, O. (1998). Nuevas aportaciones teóricas para una definición del Cine Político. En *Manetti, R. y Valez, M. (comp.) Desvelando imágenes*. Buenos Aires: Eudeba.
- Rabiger, M. (1987) *Dirección de documentales*. Madrid. Instituto oficial de radio y televisión.

- Ratto, P. (2006). Citado en: Renou, L. (septiembre 2006). Nace un nuevo cine documental Argentino. *Revista Sudestada*. 52. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.revistasudestada.com.ar/articulo/333/nace-un-nuevo-cine-documental-argentino/>
- Ríos, H. (2011). Citado en: Russo, P. (2011). El cine documental militante y el estallido popular. *Tierra en trance*. Recuperado el 22/12/16 de <http://www.virnayernesto.com.ar/VYEART32.htm>
- Romaguera, J. (1999) El lenguaje cinematográfico. Madrid. Ediciones de la Torre.
- Rosellini, R. (1946) *Roma ciudad abierta*. [DVD]. Roma: Excelsa Films.
- Russo, E. (1998) Diccionario de cine. Barcelona. Paidós.
- Russo, E. (2008). Hacer cine, producción audiovisual en américa latina. Buenos Aires: Paidós.
- Russo, P. (2005). La representación de los trabajadores y sus conflictos en el cine argentino: “Los traidores”, de Raymundo Gleyzer. Recuperado el 6 de mayo de 2015. Disponible en: <http://tierraentrance.miradas.net/2013/05/ensayos/larepresentacion-de-los-trabajadores-y-sus-conflictos-en-el-cine-argentino-los-raidores-de-raymundo-gleyzer.html>
- Sartora, J. (mayo 2003). Filmar para transformar. *Le Monde Diplomatique*. 47, 36-37.
- Solanas, F. (1968). *La hora de los hornos*. [DVD]. Buenos Aires: Grupo Cine Liberación.
- Solanas, F. (1980) *La mirada de los otros*. [DVD]. París: CNAM.
- Solanas, F. (1984) *Los hijos de fierro*. [DVD]. Buenos Aires: Grupo Cine Liberación.
- Solanas, F. (1986) *Tangos, el exilio a Gardel*. [DVD]. París: Tercine.
- Solanas, F. (1988) *Sur*. [DVD]. Buenos Aires: Cine Sur.
- Solanas, F. (2004) *Memoria del saqueo*. [DVD]. Buenos Aires: Cine Sur.
- Solanas, F. (2004). Citado en: Laprea, A. (2004). El Documental: Una propuesta Social de Solanas. Entrevista a Fernando Pino Solanas. Caracas: CONAC.
- Solanas, F. (2005) *La dignidad de los nadie*s. [DVD]. Buenos Aires: Cine Sur.
- Solanas, F. (2007) *Argentina latente*. [DVD]. Buenos Aires: Cine Sur.
- Tal, T. (2002). Influencias estéticas de Eisenstein y Vertov sobre el cine militante argentino: Los traidores y los hijos de Fierro. s/d *extraído de internet UNAM (1988): Hojas de Cine*. UNAM. México.
- Traversa, O. (1985). El cine: el significante negado. Buenos Aires: Hachette.
- Vertov, D. (1919) *Aniversario de la revolución*. [DVD]. Moscou: VUFKU.
- Vertov, D. (1929) *El hombre de la cámara*. [DVD]. Moscou: VUFKU.
- Yoel, G. (comp.) (2002). Imagen política y memoria. Buenos Aires: Libros del Rojas.