

El cine documental social-militante contemporáneo en la construcción de memorias e identidades

Maximiliano de la Puente¹

Pablo Mariano Russo²

Resumen: En diciembre de 2001, en la provincia de Neuquén, los trabajadores de la fábrica de cerámicos Zanón deciden tomar el control de la producción bajo su mando ante el abandono de los patrones. Por esos días, entre Navidad y Año Nuevo, un policía federal asesina a quemarropa a tres jóvenes en una estación de servicio del barrio de Floresta. Entre la gran cantidad de documentales dedicados a estos temas, hemos elegido dos películas que dan cuenta de la historia de los últimos años del país en sus eventos más traumáticos: *Fusilados en Floresta* (Diego Ceballos, 2005); y *Corazón de Fábrica* (Ernesto Ardito y Virna Molina, 2008). Se trata de un recorrido que nos permite trabajar el período post-2001 en el documental social y político a partir de estos filmes que plantean la necesidad de la generación de un discurso colectivo a través del análisis de procesos desatados por casos particulares.

Palabras clave: cine militante; contrainformación; medios masivos.

Abstract:

On December 2001, in the province of Neuquén, workers from Zanon ceramics factory, decided to take control of the production plant because the owners had deserted it. On December 28 of that same year, a policeman murdered three young men in a gas station, in the neighborhood of Floresta.

¹ Maximiliano de la Puente es licenciado en Ciencias de la Comunicación, con orientación en Comunicación Comunitaria, por la Universidad de Buenos Aires, donde es profesor. Dramaturgo y director teatral, obtuvo en 2004 el primer premio del Concurso Nacional de Dramaturgia, organizado por el Instituto Nacional del Teatro.

² Pablo Mariano Russo es Licenciado en Ciencias de la Comunicación con orientación en periodismo por la Universidad de Buenos Aires, realiza la Maestría en Comunicación y Cultura en la misma institución. Productor artístico y periodístico en FM La Isla 89.9 y Am La Marea 1420, se desempeña también como crítico cinematográfico en varias revistas nacionales e internacionales. Autor de *El compañero que lleva la cámara. Cine militante argentino*, junto a Maximiliano de la Puente (Editorial Tierra del Sur, 2007), y varios ensayos sobre cine, fotografía, arte y política.

Among the numerous documentaries focusing on these incidents, we have chosen two films, *Fusilados en Floresta / Executed in Floresta* (Diego Ceballos, 2005): and *Corazón de Fábrica / Factory Heart* (Ernesto Ardito y Virna Molina, 2008), that shed light on some of the most traumatic incidents of our country's recent history. These films allow us to focus on the post 2001 social and political documentary insofar as they raise the need to generate a collective discourse from the analysis of particular processes.

Keywords: politically active cinema; counter information; mass media

El cine documental social-militante contemporáneo en la construcción de memorias e identidades

Maximiliano de la Puente

Pablo Mariano Russo

Presentación

“La memoria entraña cierto acto de redención. Lo que se recuerda ha sido salvado de la nada. Lo que se olvida ha quedado abandonado” (Berger, 1998: 73).

En diciembre de 2001, cientos de kilómetros al sur de la ciudad de Buenos Aires, en la provincia de Neuquén, los trabajadores de la fábrica de cerámicos Zanón deciden tomar el control de la producción bajo su mando ante el abandono de los patrones. Por esos días, entre Navidad y Año Nuevo, un policía federal asesina a quemarropa a tres jóvenes en una estación de servicio del barrio de Floresta, en el marco de las revueltas tras el estallido de diciembre de 2001.

Ambos son acontecimientos de nuestra historia argentina más reciente, de los cuales han dado cuenta tanto los medios masivos de comunicación, como la revitalizada cinematografía documental social y militante de los últimos años. Entre la gran cantidad de documentales

dedicados a estos temas, hemos elegido dos películas que dan cuenta de la historia de los últimos años del país en sus eventos más traumáticos: *Fusilados en Floresta* (Diego Ceballos, 2005); y *Corazón de Fábrica* (Ernesto Ardito y Virna Molina, 2008). Se trata de un recorrido posible entre varios, que nos permite trabajar el período post-2001 en el documental social y político a partir de estos filmes que presentan una cuidada factura técnica, una investigación dedicada y rigurosa, y que plantean la necesidad de la generación de un discurso colectivo a través del análisis de procesos desatados por casos particulares.

Estas películas tuvieron un estreno comercial acotado, al margen de los circuitos habituales de exhibición tradicional. El Cine Gaumont-Espacio INCAA Km. 0, y el Hotel Bauen recuperado por sus trabajadores, fueron los espacios elegidos para los estrenos en la Ciudad de Buenos Aires. Simultáneamente, comenzaron a ser proyectadas, tanto en la Capital como en el interior del país, en centros culturales, cineclubes, universidades y festivales nacionales e internacionales.

Estas obras llegan precedidas por el resurgimiento del género en nuestro país: el documental social y político recobró su vitalidad desde finales de la década del noventa, en el marco del auge de políticas neoliberales y la privatización a gran escala de la esfera de lo público. Esto ocasionó que, aquello que en períodos anteriores fuera reelaborado desde el campo de la ficción, hoy se encuentre convencionalmente aceptado y legitimado como problemática y quehacer específico del documental, más allá de la contemporánea mezcla de géneros y préstamos de recursos entre este género y la ficción.

A su vez, es interesante destacar que los directores de estas películas forman parte de una nueva camada de realizadores dentro del cine documental, ya que se trata de segundas películas para Virna Molina, Ernesto Ardito y Diego Ceballos.

Podemos inscribir a estos documentales entre aquellos que apuntan a la contrainformación mediática, y que por eso mismo presentan una clara tendencia a las prácticas políticas alternativas, inherentes al cine militante. A

pesar de estas características, no podemos considerar a estas películas como propias del cine militante argentino actual, ya que no fueron realizadas por grupos o colectivos vinculados a organizaciones sociales o partidarias, (entre los que podemos mencionar a Cine Insurgente, Alavío, Ojo obrero, Contraimagen, entre otros), sino que son el resultado del trabajo de autores individuales.

Pensamos aquí el concepto de conrainformación, como una práctica dependiente con respecto a un proyecto de transformación social. Como sostienen Natalia Vinelli y Carlos Rodríguez Esperón, todas las prácticas comunicacionales que se definen como conrainformativas son instrumentales en relación con un proyecto de cambio social. Es por eso que la eliminación de la idea de independencia es central a la conrainformación: todos los medios que se definen como conrainformativos hacen explícito su carácter dependiente de un proyecto de transformación social. En ese sentido, la práctica periodística de la prensa oficial se articula sobre tres ejes: independencia, objetividad, verdad; mientras que las prácticas conrainformativas, al asumir un carácter instrumental, desmontan esa falacia convirtiéndola en dependencia, subjetividad, verdad.

A partir del análisis de estos filmes, intentaremos dilucidar la forma en la que funcionan dos ejes estructurantes comunes en las dos producciones seleccionadas. Por un lado, sus posiciones frente al discurso de los medios masivos de comunicación (en particular los noticieros de televisión, pero también los medios gráficos), y por otro lado, los distintos usos de los testimonios como formas de transmitir experiencias, en el sentido de que uno de los objetivos de este trabajo será dar cuenta de quiénes hablan en cada una de las películas y en qué espacio lo hacen, entre otras características propias del lenguaje audiovisual.

Estas películas funcionan como registros de estos acontecimientos, a la vez que participan de los debates públicos sobre temas sociales, contribuyendo así, a través de las imágenes, a la construcción de memorias e identidades, tanto individuales y subjetivas como también colectivas. Es decir, dialogan con otros textos -tanto audiovisuales como escritos-, y

conlleven por lo tanto una dimensión política incuestionable que los hace intervenir en la sociedad como discursos. Coincidimos con Gustavo Aprea, cuando señala que “en paralelo con los procesos de investigación periodística y académica, la producción documental constituye uno de los espacios en los que la sociedad busca interpretar su tormentoso pasado” (Aprea, 2008: 80).

Las películas

Fusilados en Floresta: el dolor transformado en lucha

En *Fusilados en Floresta*, Diego Ceballos reconstruye la historia de la masacre de tres jóvenes por parte de un sargento retirado de la Policía Federal, quien estaba de guardia en una estación de servicio en el barrio de Floresta, la noche del cacerolazo en Plaza de Mayo, el 28 de diciembre del año 2001, durante la breve presidencia de Adolfo Rodríguez Saa. Los chicos (que eran cuatro, uno logró escapar), miraban por televisión las imágenes de los incidentes en el centro porteño desde el autoservicio de la estación de servicio ubicada en la esquina de las calles Gaona y Bahía Blanca, y ante un comentario negativo sobre las fuerzas represivas que hizo uno de ellos, el ex sargento Juan de Dios Velastiqui los asesinó a sangre fría.

Diego Ceballos no sólo se propone la reconstrucción del hecho, sino que además indaga en la biografía personal de las víctimas, de sus familias y del victimario, y describe asimismo el proceso posterior a los asesinatos, en el que los vecinos del barrio de Floresta se movilizaron y lucharon para conseguir justicia.

Señalaremos aquí algunos de los procedimientos de enunciación más relevantes utilizados por Ceballos en su documental, así como los recursos que pone en juego para relacionar este caso puntual con un contexto mayor, que da cuenta de cierta idea general sobre el funcionamiento de la sociedad, al menos en algunos de sus aspectos: en este caso, el accionar de las fuerzas represivas.

Al igual que en *Corazón de fábrica*, encontramos en *Fusilados...* una utilización del discurso de los medios en varios sentidos. El primero de ellos es la reconstrucción, en montaje rápido, del contexto político y social en el que se sitúa la historia: el estallido de diciembre de 2001, del que se da cuenta a través de las imágenes emitidas por los medios televisivos. Se trata de un inicio similar al de muchas otras películas que abordan el mismo período, pero que en este caso incluye además imágenes de los saqueos tomadas de la TVE de España y la BBC de Londres. Nos encontramos entonces ante un uso contextual de los medios, que aporta verosimilitud al relato, y que señala el marco general de un clima de época, luego de lo cual pasamos a conocer las trágicas historias particulares de tres pibes de barrio: Adrián Matassa, Maximiliano Tasca y Christian Gómez.

La historia que se narra se reconstruye, básicamente, a partir de los testimonios, apoyados por secuencias que incluyen imágenes de archivo de la televisión, filmaciones caseras y de producción propia. Los principales testimonios son los de los padres de los tres chicos, sus hermanos, novias y amigos. Se nos presenta una reconstrucción de los hechos desde distintas subjetividades, que en sus relatos se acercan –algunas más que otras- a la intimidad de los protagonistas.

Las tres madres relatan paso a paso lo que hicieron sus hijos la noche del 28 de diciembre de 2001, el documental asume así características del género policial. Estos relatos son ilustrados por imágenes tomadas de Crónica TV, en las que se muestran los incidentes en la Plaza. Los propios familiares conectan la masacre de Floresta con las jornadas del 19 y 20 de diciembre, y el padre de una de las víctimas se refiere a la fugacidad de las noticias que se ven en los medios. Es interesante pensar esto en relación al criterio de noticiabilidad que impera en los medios masivos, ya que los documentales con



pretensiones contrainformativas cuestionan este criterio de noticiabilidad fugaz al proponer un seguimiento intensivo y profundo, a lo largo del tiempo, de un caso particular. En cuanto a la masacre en sí, es fundamental también el testimonio de Sandra Bravo, empleada de la estación de servicio, quien se convirtió en la testigo clave de los hechos durante el juicio, lo que posibilitó que se pudiera juzgar a Velastiqui. Además de las imágenes televisivas y de los planos cercanos de quienes aportan sus recuerdos, la cámara se aproxima al lugar de la tragedia para reconstruir lo sucedido. Vemos así una ficcionalización a través de una cámara subjetiva del único sobreviviente de los hechos, Enrique, quien logró escapar corriendo del lugar, pero que no testimonia en el documental (aunque sí lo hizo en el juicio).

Se nos muestra la pueblada ocurrida en el barrio, el día posterior a los fusilamientos: los familiares narran en esta secuencia el comienzo de las marchas y el acoso a la comisaría que protegió a Velastiqui. Hacen referencia al origen espontáneo de las manifestaciones y a la heterogeneidad de manifestantes que confluyen allí: grupos diversos de la sociedad se unen momentáneamente en busca de reivindicaciones puntuales. Se produce un “enfrentamiento” entre policías que portan escudos y armas de fuego contra manifestantes que sólo tienen piedras para defenderse. Es decir, se reconstruye una relación de fuerzas totalmente desiguales. Uno de los testimonios rescata y recuerda la unidad en la lucha: “en ese momento todos éramos uno”. La conjunción entre testimonios e imágenes de archivo permiten que cada uno de estos elementos utilizados se sostenga en el otro.

El documental prosigue con la historia del asesino: vemos testimonios de sus vecinos de la localidad de Berazategui, a partir de los cuales se esboza un perfil cotidiano y contradictorio, que lo describe como un tipo duro, solitario y buen vecino. Luego sabemos (gracias a la investigación periodística en la que se basa el film, que incluye además testimonios de periodistas dedicados al caso), que el asesino cuenta con dos causas previas por “apremios ilegales”, lo cual genera en nosotros el siguiente interrogante: ¿cuán válido es el testimonio de un vecino? ¿Cuánto puede saber de nuestras vidas alguien que vive al lado de nuestra casa?

Si bien en *Fusilados...* estos testimonios no son puestos en discusión, como sí se observa por ejemplo en *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003), Ceballos completa este perfil vecinal con información periodística que vincula al asesino con la última dictadura militar: Juan de Dios Velastiqui es un ex represor, que intervino en centros clandestinos de detención. Se sirve para dar cuenta de esto de imágenes de titulares de diarios, con lo cual vuelve a utilizar a los medios como apoyo de su discurso.

Entre las distintas secuencias del documental, el director utiliza distintas escenas de transición que subrayan el tono melodramático del film: palomas blancas volando, como recurso metafórico que remite a las víctimas (más adelante en el relato una de las madres hace explícito su significado); la luz azul de un patrullero policial; o una hamaca que se mece sola, entre otros.



La película intercala las biografías personales de las víctimas con el contexto político post-estallido de diciembre de 2001. La música también juega un rol importante para subrayar el sesgo

melodramático que adopta el documental. Vamos conociendo quiénes eran los chicos asesinados, a la vez que sus padres desnudan su dolor ante la cámara, en entrevistas individuales registradas en tomas de larga duración y planos cercanos, que resaltan la exposición del dolor y de la intimidad ante la pérdida. Esta exhibición de la intimidad se da a través de los testimonios de los familiares y amigos de las víctimas, quienes rescatan las historias de vida y los valores individuales de cada uno de ellos, incluyendo aspectos familiares y personales. Se muestra que los chicos eran integrantes de familias de clase media del barrio de Floresta, estudiantes, trabajadores, que tenían sus amigos, grupos de música, sueños cotidianos, etc. En los

testimonios abundan las declaraciones sentidas de los padres, quienes en varias ocasiones se quiebran y rompen a llorar. Otro de los momentos destacados en esta exposición de la intimidad, es cuando las madres muestran el dormitorio de sus hijos ausentes. También cuando a través de un video casero, se muestra el viaje de una de las madres a Egipto, quien va a esparcir las cenizas de su hijo, fanático de la cultura de ese rincón del mundo.

En cuanto a la relación del caso particular con el contexto, la película repasa la lucha a través de las más de veinte marchas realizadas en reclamo de justicia, con imágenes propias y ajenas, que incluyen también grabaciones caseras, es decir, un tipo de imágenes no masivas, tomadas de los archivos personales de algunos participantes de las manifestaciones. Se busca vincular la masacre de Floresta con un marco represivo general, que incluye otros casos, para lo cual el film utiliza, una vez más, a los medios escritos para graficar, por ejemplo, las amenazas recibidas por la familia y por la testigo principal. A esto se le suma una entrevista con María del Carmen Verdú (abogada de la Correpi, Coordinadora contra la Represión Policial e Institucional), que explica en qué consiste el “gatillo fácil”. Esta especialista lo caracteriza como una herramienta de control social y lo vincula a las prácticas de la última dictadura, en tanto instrumento de sometimiento y dominio por parte del sistema. Este es uno de los intentos más importantes dentro de *Fusilados...* de vincular el caso particular y su proceso, con una visión amplia del funcionamiento social, en lo referente a los procedimientos puestos en juego por las fuerzas represivas.

Otro intento en este sentido se da a través de una secuencia de videoclip que funciona de manera autónoma dentro del film, construido con imágenes de archivo de una propaganda policial y con el tema musical “Represión” del grupo de rock “Los Violadores”, en un montaje que resignifica completamente el mensaje publicitario, entremezclado con programas de televisión y opiniones de periodistas. Encontramos en este montaje otro tipo de uso de los medios masivos: una utilización crítica e irónica, que rescata la tradición del cine político y militante iniciada por el cubano Santiago Álvarez

en la década del sesenta con su cortometraje *Now* (1965), y que también tomara, entre otros, Raymundo Gleyzer en su largometraje de ficción *Los Traidores* (1972), en el que inserta imágenes del “Cordobazo” montadas junto con la “Marcha de la bronca” de Pedro y Pablo.

Fusilados... ofrece además otros dos momentos que vinculan el hecho concreto tratado en el documental con otras represiones policiales: un clip ubicado al principio del film, en el que se ve a la policía reprimiendo a manifestantes durante el estallido del 2001, otra vez con la canción “Represión” de “Los Violadores”; y sobre el final, la imagen del ex comisario Fanchiotti, responsable de los asesinatos de Maximiliano Kosteki y Darío Santillán, recibiendo una trompada el 26 de junio de 2002, mientras se escucha en la banda sonora la frase “las normas que nos impusieron”.

En febrero de 2003 tiene lugar el juicio a Velastiqui. Nuevamente se muestra una edición rápida de imágenes de medios televisivos informando sobre el hecho. Al final del documental, un texto sobreimpreso en pantalla rescata la importancia de que los medios de comunicación se hayan ocupado del tema para que se haya conseguido justicia, a diferencia de otros casos de “gatillo fácil” que permanecen en el anonimato.

Con la condena del asesino retornan las imágenes de las palomas, mientras el testimonio de una de las madres hace explícita su simbología de correspondencia con las víctimas. Aquí, la combinación entre la utilización de la música, la cámara lenta y las imágenes familiares de archivo alcanza el grado mayor de dramatismo.

El mensaje que transmiten los familiares de las víctimas a través de sus testimonios, es que la lucha salva y calma ante la desesperación del dolor. Los padres relatan cómo han logrado transformar el dolor en lucha. De ello se desprende

que la justicia no es algo abstracto, sino que es producto de la movilización del barrio que la reclama. Esa lucha se proyecta, por ejemplo, en la



realización de un comedor comunitario para el barrio que lleva adelante una de las madres, o en la participación de estas madres –devenidas personas públicas, al ser conocidas como “Las Madres de Floresta”- en otros reclamos, incluso de grupos piqueteros (es decir, de sectores sociales diferentes al suyo). En ese sentido, diversos testigos, además de los padres de las víctimas, dan cuenta de cómo se involucraron en la vida política activa. El documental rescata así la movilización popular y la participación como forma de presión para obtener reivindicaciones sociales concretas.

Sobre el final, nuevamente una música redundantemente melodramática vuelve a ocupar el primer plano sonoro mientras observamos videos familiares de los chicos, y luego fotografías de otras víctimas de “gatillo fácil”. Mientras escuchamos el tema “Sólo quiero la vida”, interpretado por Víctor Heredia, una placa informa que hay 1888 casos de “gatillo fácil” denunciados por la Correpi entre 1983 y 2005.

Una placa final señala que “El contexto de movilización que se vivía tras la pueblada de Diciembre de 2001 y el acompañamiento constante de los Medios fue lo que, en buena medida, posibilitó lograr Justicia por los pibes asesinados en Floresta”. Aclara también que la mayoría de los casos son invisibles a la sociedad y que permanecen en la soledad y el anonimato. En el final vemos videos caseros e imágenes de los medios, dos recursos fundamentales que completan las imágenes propias en este film, mientras oímos el tema “Van como mil” de “La gaucha”, grupo que integraba uno de los chicos asesinados.

La película no elude el golpe bajo ni el sentimentalismo de tono amarillista al que apelan los noticieros televisivos, pero se diferencia de éstos en el seguimiento sostenido e intenso del caso a lo largo del tiempo. Esto se puede explicar porque, como sostiene Gustavo Aprea, si bien este tipo de documentales toma distancia con respecto a las representaciones de los medios masivos, en especial de la televisión, comparten con el enfoque televisivo la necesidad de una mirada cercana de los acontecimientos, que prioriza la transmisión de las experiencias personales por sobre la presentación de datos y situaciones generalizables. Es decir, se le da mucho

valor a las subjetividades involucradas en los procesos sociales, como se puede apreciar claramente en este film.

Corazón de fábrica: herederos de la utopía

Virna Molina y Ernesto Ardito proponen, en *Corazón de Fábrica*, una reconstrucción del proceso por el cual los trabajadores de la fábrica de cerámicos Zanón, ubicada en la provincia de Neuquén, en la Patagonia Argentina, deciden tomar el control de la producción y comercialización bajo su mando, luego del vaciamiento y abandono de los patrones. Los trabajadores transforman así a la ex Zanón en Fasinpat (Fábrica Sin Patrón), en el contexto de la crisis de principios de milenio. Los documentalistas describen un proceso (aún abierto al día de hoy), que en este caso es la lucha de los trabajadores por sostener formas alternativas en las relaciones laborales frente a un Estado que los amenaza con el desalojo y la represión. El caso de Fasinpat no es tomado como un hecho aislado, sino que es puesto en relación con la trama política y social argentina contemporánea e histórica, es decir, tanto con los conflictos actuales como con la memoria de las génesis de luchas y reivindicaciones de los explotados y oprimidos frente al capitalismo en el pasado.

Los testimonios utilizados en este documental son los de los protagonistas directos: los trabajadores de Fasinpat. A partir de sus declaraciones, que dan cuenta también de fragmentos autobiográficos, así como de sentimientos y sensaciones individuales y subjetivas, se nos propone un recorrido de los distintos momentos por los que han atravesado los trabajadores de la fábrica. No hay opiniones de expertos, ni se les da la voz a otros actores sociales que no sean los obreros.

En su mayor parte, las imágenes generadas por Molina y Ardito muestran el ambiente de la fábrica: los trabajadores en sus tareas, las máquinas funcionando, los lugares de reuniones, asambleas y encuentros populares, (partidos de fútbol, festivales y recitales organizados por los propios obreros). La película sigue a los trabajadores en sus marchas por la

ciudad de Neuquén, en sus participaciones solidarias con otros conflictos laborales, y en sus intervenciones mediáticas: los obreros de Fasinpat tienen un programa propio, "Nuestra Lucha", en Radio Remix de Neuquén. Abundan los primeros y primerísimos planos, en especial de maquinas y de obreros trabajando. La sensación es que la cámara no molesta dentro de la fábrica, los trabajadores la han asumido como propia y no como una intrusa en sus espacios de trabajo.

La película comienza con un juego didáctico: un trabajador le explica a los chicos de una escuela primaria de la zona, quienes están de visita en las instalaciones, el funcionamiento de la fábrica y el proceso de producción de cerámicos. La explicación se ilustra con imágenes de los obreros trabajando, y con planos de las máquinas funcionando.



Posteriormente, a través de un montaje de fotos y texto que la cámara recorre como un collage, los directores informan sobre las luchas obreras históricas y las ideas socialistas y anarquistas que se propagaron con la inmigración europea en Sudamérica. A partir de fotos y carteles indicativos, la cámara recorre este croquis, el mismo recurso que fue utilizado por Molina y Ardito en su film anterior, *Raymundo* (2002).

Veremos, a partir de este recorrido introductorio, que este film se estructura en base a saltos temporales que nos llevan desde el presente hacia el pasado, enlazando el conflicto actual con las protestas sociales ocurridas desde fines del siglo XIX en adelante.

A lo largo del film, los testimonios de distintos obreros narran cómo fue el proceso de la toma de Zanón desde sus inicios. La historia de la toma comienza con telegramas de despidos fechados el 27 de noviembre de 2001: los obreros se manifiestan en la ciudad de Neuquén, queman esos

telegramas y sufren la represión policial. “El objetivo era quebrarnos”, dice uno de ellos. Acompañan estas declaraciones, imágenes que reconstruyen la manifestación a través de una cámara subjetiva que corre e intenta esquivar la represión, y sonidos en off de disparos y gritos. Se genera así una combinación de secuencias fotográficas y cámaras subjetivas, apoyada en titulares de diarios provinciales que dan cuenta de las marchas y la represión. Los obreros rememoran luego la dificultad de llevar adelante la fábrica en esos primeros tiempos de lucha. Los testimonios se retrotraen en el tiempo, reconstruyen la fundación de Zanón y su financiamiento con recursos genuinos de la provincia, para contrastar esta situación con la actual igualdad de los trabajadores bajo la autogestión obrera. Se enfatizan también, en relación a esto, las amenazas del gobierno provincial.

La primera gráfica que nos lleva al pasado tiene un texto que afirma: “La esclavitud en el siglo XIX. Llegada de inmigrantes al país. Con ellos, llegan las ideas socialistas y anarquistas”. Veremos a lo largo del film cómo la enunciación contextualiza permanentemente, no se queda sólo con el conflicto de Fasinpat, sino que lo enmarca en lo que sucede y sucedió en el país, en un intento de unir el caso particular con un panorama general de lo que ocurre en la sociedad. Otra placa nos informa que entre 1995 y 2004 cerraron ocho mil fábricas, y que existen ciento sesenta y dos que son ocupadas y gestionadas por sus trabajadores.

A partir de los testimonios se genera una contraposición constante entre las condiciones laborales actuales, y las que imperaban en la época del empresario Luis Zanón. Carlos, uno de los obreros, sostiene que “nadie viene a controlar si vos trabajás o no, te lo tenés que controlar vos solo”. Paco, coordinador de producción, recuerda las épocas de Luis Zanón: el testimonio es acompañado por fotos tomadas durante la década del noventa, en donde se ve al empresario junto al ex Presidente Carlos Menem. La memoria de los obreros indaga en las condiciones laborales en la época de la flexibilización laboral, cuando regían los contratos basura de dieciséis horas diarias de trabajo, de lunes a lunes. Las imágenes de archivo recorren un discurso del ex gobernador neuquino Jorge Sobisch, quien había otorgado un crédito por

cinco millones de pesos a Luis Zanón. A partir de esto, los documentalistas indagan en las relaciones que el empresario mantenía con la última dictadura militar, y en la complicidad de la empresa con las desapariciones durante el terrorismo de Estado, vinculándolo con las amenazas recientes recibidas por los trabajadores reunidos en asamblea. Luego la acción vuelve al presente, en el que los trabajadores participan de las jornadas de reclamo por “Memoria y Justicia”, durante el aniversario del último golpe de Estado.

Así, a las imágenes propias se le suman una gran cantidad de imágenes de archivo, tanto de medios como también de filmaciones de los trabajadores y de la comisión de prensa de la fábrica. Ejemplo de esto último son las imágenes que muestran el primer piquete en Zanón, realizado en marzo de 2000.

Además de los distintos tipos de imágenes puestos en juego, uno de los recursos más preponderantes utilizados por el film es la música, que apuntala una construcción heroica y emotiva de los trabajadores de la fábrica, al reconstruir, por ejemplo, la historia de la formación y elección de una comisión interna -la lista marrón-opositora a la burocracia



sindical del gremio ceramista. Nos encontramos, al igual que en *Fusilados en Floresta*, con una utilización de la banda sonora que adquiere tintes melodramáticos, conjugándose en varios momentos con la emotividad inherente a algunos testimonios, lo cual tiene el efecto de subrayar la carga conmovedora de lo que se está narrando.

Con respecto al uso que se les brinda a las imágenes de los medios de comunicación masiva, éstas son utilizadas en el documental para contextualizar rápidamente algunos momentos históricos. Además, se muestra a los obreros en su propio programa radial de difusión; y en otro momento, se da cuenta de los problemas que mantienen con un periodista

del Canal 7 local, quien les había prometido un derecho a réplica que finalmente no les otorga. Ardito y Molina incorporan esas imágenes nunca emitidas por televisión como epílogo del documental, reafirmando así el carácter contrainformativo del mismo.

El recorrido de la historia de Fasinpat incluye el proceso de la elección de autoridades sindicales, el funcionamiento de la coordinadora interna, las discusiones sobre a qué dedicarle energías, los informes contables, la creación de cerámicos con poemas de Juan Gelman, entre otras actividades. El énfasis está puesto no solamente en la lucha contra los empresarios y el Estado, sino también en el conflicto que se entabla con la burocracia sindical. Desde la enunciación se identifica al dirigente Oscar Montes con la leyenda “burócrata”, en otra clara toma de posición a favor de los trabajadores de Zanón. Todo esto se encuentra apoyado por imágenes de archivo de asambleas de los años 2000 y 2002, en las que la burocracia ataca la fábrica. Se resalta aquí el carácter de “archivo” con un tratamiento en blanco y negro de estas imágenes. Se da cuenta también de la elección de Raúl Godoy (militante del Partido de Trabajadores Socialistas) como nuevo Secretario Adjunto. En su testimonio, el dirigente afirma: “nuestra lucha es la lucha de clases”. Esto se liga a otros testimonios en los que algunos trabajadores rememoran su participación en el “Cordobazo” del año 1969.

La relación con el contexto es puntualizada en el film, a partir del señalamiento de distintos acontecimientos claves, vinculados a protestas sociales, ocurridos en los últimos años: los asesinatos de Darío Santillán y Maximiliano Kosteki en 2002, la tragedia sucedida en “República de Cromañón” en diciembre de 2004, entre otros. Por supuesto que la crisis y el estallido popular del año 2001 ocupan un lugar destacado. Se utiliza el periódico *Página 12* para contextualizar ese momento, y se relacionan esos incidentes con las revueltas obreras del año 1919, de los que se da cuenta a través del diario socialista *La Vanguardia*. Se vincula, a través del montaje, ambas represiones: la ordenada por Fernando De la Rúa y la decidida por Hipólito Irigoyen. A la voz de De la Rúa declarando el estado de sitio, le siguen las imágenes de la represión de la Semana Trágica de enero de 1919.

El paralelismo es más que evidente, a través del montaje de fotos de policías de la época disparando sobre manifestantes, que tienen un impresionante parecido con las de 2001. Una placa nos informa entonces que: “El presidente Irigoyen ordena reprimir al pueblo. 700 muertos”.

Por otra parte, en lo que se refiere específicamente al proceso de toma, el documental expone las dudas e inconvenientes que se presentan a partir del control obrero: la democratización en el manejo de la información interna, la rotación en el trabajo, la elección de delegados, la decisión de dedicar o no energía a proyectos culturales y sociales, etc. También se da cuenta de las diferentes actitudes hacia el trabajo que tienen los obreros jóvenes y los de mayor antigüedad en la fábrica, y se evidencia la falta de convencimiento de algunos trabajadores respecto al camino elegido. Es decir, si bien la película toma posición por el proceso de autogestión e incluso se tiende, por momentos, a una construcción heroica y hasta melodramática de esta lucha, los realizadores se permiten mostrar críticas, dudas y discusiones en el funcionamiento de la fábrica. Virna Molina y Ernesto Ardito sostienen que “el objetivo de nuestro film es indagar en lo más profundo de la historia y no idealizar el proceso, sino cuestionarlo a través de las miradas críticas de sus propios protagonistas. Creemos que éste podría ser nuestro mayor aporte como cineastas a este proceso, ya que contribuiríamos al crecimiento y a la maduración del mismo, y no a que se agote en el idealismo” (En: www.cdfdoc.com.ar).

Pero así como se da cuenta de diferencias internas y dificultades en la marcha de la gestión, también se muestra la organización de la autodefensa de la fábrica contra los sabotajes, los apoyos de la comunidad en la resistencia a los desalojos y el alto nivel de seguridad alcanzado en el trabajo sin explotación patronal. Esta última cuestión es relacionada con la muerte de una adolescente de quince años, por la falta de mantenimiento de los juegos en el parque de diversiones “Italpark” (también propiedad del empresario Luis Zanón), a principios de la década del noventa. Según los testimonios, en la época de la desidia empresarial eran comunes los accidentes y las muertes. La reconstrucción del ambiente de inseguridad

laboral se genera a partir de una cámara subjetiva que recorre la fábrica con sonidos en off de pasos, y la imagen de una ambulancia que subraya el testimonio de un trabajador. A continuación, el puente que la película establece con el pasado nos retrotrae a una huelga por la seguridad, ocurrida en el año 2000, para lo cual se utilizan imágenes de archivo. El enemigo de los intereses obreros es, una vez más, la dirigencia sindical de entonces.

Otro de los temas que aborda *Corazón de Fábrica* es el de las mujeres obreras en un ámbito predominantemente masculino. Ellas se reúnen para combatir el machismo interno, generando sus propios encuentros y actividades, entre ellos una publicación propia. Una escena de una asamblea muestra a una de ellas pidiendo apoyo para asistir a un encuentro nacional de mujeres, mientras vemos a los hombres distraídos en otras conversaciones, hasta que uno de ellos llama la atención de los demás para que la compañera sea escuchada. En relación a esto, la película deja en claro que, cuando se muestran discusiones políticas respecto a la situación de la fábrica, nos encontramos con que son siempre los hombres quienes toman las decisiones trascendentes. Además, se nos informa que en la fábrica hay sólo treinta mujeres entre cientos de hombres, por lo que ellas se encuentran en condiciones de evidente inferioridad. Por otra parte, los testimonios de las protagonistas dan cuenta del doble sometimiento en la época del control patronal: eran oprimidas como mujeres y explotadas como trabajadoras.

Otra de las problemáticas abordadas por el film, está dada por los problemas familiares que les genera a los trabajadores el estar insertos en esta particular pelea por la expropiación de la fábrica. Los testimonios se centran aquí, más que en otros momentos de la película, en lo autobiográfico y en la vida privada, al señalar que los conflictos que la toma genera son trasladados al ámbito familiar. El lado íntimo de las relaciones humanas es explorado no sólo entre trabajadores que comparten un mismo espacio laboral, sino también a partir de los problemas surgidos en ese ámbito y aquellos pertenecientes a la vida privada. Se vinculan así las dimensiones pública y privada respecto al conflicto, remarcando que el obrero no es

simplemente un luchador, que no sólo se define como trabajador, sino que integra además otros grupos -como el familiar- con sus dinámicas y conflictos propios, los cuales muchas veces entran en contradicción con el ámbito laboral.

A la par que se muestra el desarrollo del trabajo y la organización del control obrero, se los vincula con la actualidad política nacional: “el que solucione el problema de Zanón va a ganar muchos votos”, afirma un trabajador que brinda su testimonio. Alejandro Godoy, de la comisión interna, señala que no existe voluntad política del gobierno nacional para obtener la expropiación. En este sentido, la película muestra la unidad obrera en distintas luchas sociales, más allá de la propia. El concepto que se desprende de los testimonios es que la lucha unifica y fortalece, al igual que en *Fusilados...*, cuando los padres cuentan que en el reclamo todos eran uno. Y que los obreros de Fasinpat sólo pueden confiar en otros sectores sociales que plantean reivindicaciones similares a las suyas, pero nunca en los políticos ni en el gobierno nacional.

Más adelante, a través de una placa se nos informa que, después de cuatro años, los trabajadores consiguen finalmente la cooperativa. Se da cuenta también de las discusiones con las fuerzas políticas de la izquierda tradicional, y de la búsqueda de diferenciación, con respecto a los partidos políticos, por parte de los trabajadores de la fábrica. Otra secuencia interesante es la que muestra y reconstruye el intento de desalojo del año 2003, en el que los obreros se declaran dispuestos a morir para defender la fábrica. Los funcionarios judiciales no logran avanzar con el desalojo ante la presencia de cinco mil personas que rodean el lugar. Se resalta así el carácter fundamental de la unidad en la lucha para obtener objetivos políticos.

Como ya señalamos anteriormente, el proceso llevado adelante por los trabajadores de Fasinpat, es puesto en relación con el contexto mayor de otros conflictos que han sucedido en estos últimos años, luego del 2001, y que involucran tanto a los trabajadores del subterráneo de Buenos Aires, como a los aeronáuticos y a los médicos y enfermeros del Hospital

Garrahan. Nuevamente los titulares de los diarios son los encargados de informarnos sobre estos conflictos, dando paso luego al puente histórico: “Buenos Aires, 1 de mayo de 1909”, fecha en que tiene lugar la matanza de obreros encabezada por Ramón Falcón en Plaza Lorea, y el posterior ajusticiamiento de éste por parte del militante anarquista Simón Radowsky. Se deja en claro así, que el modelo de formación de la Policía Federal argentina está fundado en base al accionar de Falcón. Luego se muestra el asesinato del docente Carlos Fuentealba, ocurrido en el 2007, a través de la utilización de imágenes inéditas de la comisión de prensa de Fasinpat. Las fotos con un claro epígrafe nos señalan al principal responsable: el ex gobernador Jorge Sobisch, y también a un cómplice, el ex Presidente Néstor Kirchner. Se recuerda entonces los fusilamientos en la provincia de Santa Cruz del año 1921, a través de titulares de diarios, y se narra que el Teniente Coronel Varela, responsable material del hecho, es condecorado por la Liga Patriótica. Luego, se da cuenta de las muertes de Kosteki y Santillán: una placa informa que fueron asesinados por la policía, mientras vemos un acto de los obreros de la fábrica recordando a los piqueteros.

Hacia el final de la película entendemos cuál es el “corazón de fábrica”: se trata del horno que cocina los cerámicos, que debe seguir funcionando durante las veinticuatro horas del día, más allá de los vaivenes en la producción, de las asambleas, de las discusiones, de los momentos en que los trabajadores salen de la fábrica para exponer sus reclamos en la ciudad o para participar de otras luchas. El corazón de la fábrica, el horno, no para nunca, una clara metáfora del accionar de los obreros que no cesan en su lucha.

Sobre el final de la película, la tragedia ocurrida en el local “República de Cromañón” en diciembre de 2004, durante el recital del grupo “Callejeros”, es contrapuesta con un recital del grupo de rock “La Renga”, organizado por los trabajadores en la fábrica, el cual es mostrado con estilo de videoclip, relacionando así la lucha con el traspaso generacional, al incluir a los jóvenes en el ámbito de la fábrica. El epílogo busca dar cuenta del apoyo de los

neuquinos al proceso cooperativo, al retomar las imágenes del inicio, en las que los chicos de la escuela primaria visitaban la fábrica.

Los títulos nos informan que la película fue filmada en el año 2005 en la provincia de Neuquén, y terminada a principios del 2008 en Buenos Aires. Es interesante destacar además que las primeras exhibiciones, antes del montaje final, se realizaron en la propia fábrica, para los trabajadores protagonistas del film, y que a modo de financiamiento, Molina y Ardito contaron con la ayuda familiar, con premios y subsidios otorgados por fundaciones internacionales, y con un particular sistema de pre-venta de la película, que consistía en cobrar por anticipado para enviar luego copias a todos los rincones del mundo, una vez terminado el documental.

Consideraciones finales

Entre los interrogantes que han guiado esta investigación, en relación a los medios masivos de comunicación -en particular a la televisión- cabe destacar los siguientes: ¿se diferencian estos documentales del discurso de los noticieros televisivos? ¿Repiten su lógica? ¿En qué medida están “contaminados” de la producción e investigación televisiva y de la construcción del discurso de los medios? Vinculado a esto: ¿cómo se utilizan los fragmentos televisivos insertados en las películas analizadas?

Podemos señalar que, en general, las imágenes de los medios se utilizan en ciertas ocasiones como contraposición de ideas y asociaciones, y como toma de distancia crítica frente a la construcción de la realidad que presentan los medios. En otras oportunidades son utilizadas para contextualizar, como síntesis, o incluso como cita de autoridad para agregar verosimilitud al relato de la reconstrucción de un hecho.

Con respecto a esto último, observamos que en los documentales analizados aquí, ambos apelan en distintos momentos a reconstrucciones de hechos del pasado inmediato a los que se refieren, es decir, los realizadores no cuentan con imágenes directas de lo ocurrido, sino que deben generarlas a posteriori, mediante el uso de cámaras subjetivas y ficcionalizaciones

diversas, con el fin de involucrar directamente al espectador en los hechos a los que se refieren, buscando alcanzar así un alto impacto dramático.

Según lo analizado hasta aquí, podemos señalar que estas películas retoman cuestiones sociales que han sido tratadas también por la agenda de los medios para mostrar otro punto de vista que estos ocultan. Es decir, existe una toma de distancia respecto a las representaciones de los noticieros televisivos, no obstante comparten con ellos la necesidad de un enfoque íntimo y subjetivo dado por los protagonistas de los hechos. Por esto mismo, vemos un claro predominio de los testimonios de los principales involucrados y participantes de los acontecimientos narrados. A través de la evocación de sus recuerdos se reconstruyen hechos del pasado inmediato.

En *Corazón de fábrica* el uso de este tipo de testimonios es exclusivo. En *Fusilados...* las voces y las imágenes de los involucrados directos se alternan con opiniones de expertos y de profesionales especializados. Las palabras de los testigos son utilizadas como argumentos para una lectura del pasado, que puede ser contrapuesta a otras versiones oficiales o mediáticas. Como sostiene Gustavo Aprea, a través de la combinación entre imágenes de archivo fácilmente reconocibles y el relato de la experiencia de los sobrevivientes y sus consecuencias traumáticas, se logra un alto grado de verosimilitud (Aprea, 2008: 81).

Por otra parte, en las películas el lugar de la enunciación puede además reconocerse en los distintos carteles explicativos o placas que aparecen en varios momentos, en lugar de apelar a una voz *over* dominante. Esta es una opción que no es utilizada en los documentales analizados aquí: en ellos jamás se apela a la voz en off, en tanto discurso que unifique los sentidos de las imágenes y guíe la acción. Así, si bien se puede ver en los filmes una voluntad de construcción de discursos colectivos, esto se genera a través de la polifonía y la contraposición de los diversos testimonios puestos en juego, de las imágenes propias y las de archivo –en su mayoría provenientes de los medios masivos- y de las distintas placas y gráficas que estructuran a las películas.

Al retomar y profundizar la agenda, en la imposición de cuyos temas juegan un rol central los medios masivos de comunicación, se entra en la lucha por qué es lo que se recuerda y por cómo se lo recuerda. Así, el trabajo sobre la memoria en estas películas se da por aquello que se elige mostrar, profundizar, rescatar; y también a partir de la multiplicación de las imágenes de las reivindicaciones políticas y sociales, que adquieren mayor visibilidad - desde perspectivas ideológicas distintas a las de los medios y el Estado- gracias a estas películas. Estas múltiples representaciones sociales son muchas veces contradictorias, y por eso se trata de una construcción con diferentes abordajes. Cada registro de una lucha social pone en juego así una pluralidad de memorias.

Todas las imágenes son de las películas *Fusilados en Floresta* de Diego H. Ceballos. (2005) y *Corazón de fábrica* de Virna Molina y Ernesto Ardito (2008), respectivamente.

Bibliografía

Aprea, Gustavo (2008), *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*, Los Polvorines: Universidad de General Sarmiento.

Aprea, Gustavo (2008), *El lugar de los testimonios en los documentales argentinos contemporáneos*, (inédito)

Arendt, Hannah (2005), *La condición humana*, Buenos Aires: Editorial Paidós.

Berger, John (1998) *Mirar*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Campo, Javier (2007), "Memoria colectiva, cine colectivo", en *Cine documental, memoria y derechos humanos*, Campo, Javier y Dodaro, Christian (comps.), Buenos Aires: Nuestra América.

De la Puente, Maximiliano y Russo, Pablo (2007), *El compañero que lleva la cámara. Cine militante argentino*, Buenos Aires: Tierra del Sur.

Dodaro, Christian (2007), "Encadres de la política en el audiovisual de los '90", en *Cine documental, memoria y derechos humanos*, Campo, Javier y Dodaro, Christian (comps.), Buenos Aires: Nuestra América.

Vinelli, Natalia y Rodríguez Esperón, Carlos (2004), *Contrainformación, medios alternativos para la acción política*, Buenos Aires: Ediciones Continente.

Filmografía:

Fusilados en Floresta

Guión y dirección: Diego H. Ceballos. Argentina, año 2005 (estrenada el 7 de diciembre de 2006). Duración: 110 minutos. Equipo Técnico:

Producción: Juan Domínguez y Marcelo Otero. Fotografía: Facundo Echeguren. Montaje: Diego H. Ceballos y Sebastián Romano. Música: Sebastián Romero. Sonido: Jorge A. Fortes ***Corazón de fábrica***

Guión y dirección: Virna Molina y Ernesto Ardito. Argentina, año 2008.

Duración: 129 minutos. Equipo Técnico: Montaje: Ernesto Ardito y Virna Molina. Música: Ernesto Ardito y Virna Molina. Sonido: Guillermo Kohen.

Página web consultada:

www.cdfdoc.com.ar