

LOS DOCUMENTALES DE FERNANDO "PINO" SOLANAS (2004-2008) Y LA PRODUCCIÓN DE UNA IDENTIDAD ARGENTINA

Mariana Bonano y María Carolina Sánchez
Universidad Nacional de Tucumán / CONICET (Argentina)
caro_mcs@yahoo.com.ar

Resumen

El presente trabajo se propone analizar la indagación acerca de la identidad argentina en los filmes *Memorias del Saqueo* (2004), *La Dignidad de los Nadies* (2005), *Argentina Latente* (2007), *La Próxima Estación* (2008) de Fernando "Pino" Solanas. El abordaje de estas obras, pertenecientes al denominado documental político, toma en cuenta el hecho de que no sólo construyen una argumentación sobre la realidad social, sino también una representación artística. La centralidad de la coyuntura histórica en la producción de esta clase de documental fija un lazo indisoluble con un presente al cual se procura transformar y con un espectador a quien se procura movilizar. En esto reside el compromiso que caracteriza la postura asumida por el cineasta, para quien el trabajo documental reviste en estos casos el carácter de una actividad contrahegemónica. Partiendo de las categorías delimitadas por Eliseo Verón en relación con el discurso de carácter político y su fuerza persuasiva, el trabajo explora las diferentes dimensiones de la argumentación ensayada en los filmes, así como también los interlocutores previstos en la enunciación.

Palabras clave: documental político, Fernando Solanas, identidad argentina.

Una de las problemáticas más recurrentes entre los intelectuales argentinos y latinoamericanos es la reflexión acerca de la identidad nacional, asumida como tarea imperiosa para afrontar situaciones de crisis y de desarticulación del tejido social (1). Domingo F. Sarmiento, José Martí, Juan Carlos Mariátegui, Ezequiel Martínez Estrada, Roberto Fernández Retamar, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Octavio Getino, Gerardo Vallejo, entre muchos otros, se ocuparon, desde diferentes perspectivas, de indagar en torno de esta cuestión a la que consideraron fundamental para que sus respectivas naciones logren sobreponerse a un presente percibido como errático, conflictivo, caótico.

El cineasta "Pino" Solanas aporta con su producción a esta discursividad. En efecto, un momento destacado de su trayectoria está ligado al estreno en 1968 de *La hora de los hornos* y a la fundación en 1969 del movimiento Cine Liberación junto a Getino y a Vallejo. Ellos conforman una vanguardia artística politizada cuyas condiciones de emergencia están dadas por la propia coyuntura histórica. Como advierte Adrián Cangi, los documentalistas de la década del sesenta "avanzan obsesionados por el vértigo de una ausencia de identidad porque el imaginario político describe fuerzas capaces de absorber la autonomía del ser nacional" (2007: 39). Mediante sus intervenciones, denuncian la situación de dependencia económica y cultural ocasionada por el influjo de potencias extranjeras a la que está sometido el país. Es por esto que los filmes producidos por dichos realizadores podrían caracterizarse como "un cine cuya fuerza emerge de una creencia en las prácticas de representación del pueblo, y el núcleo

de sus preocupaciones gira sobre el problema de la identidad nacional y continental” (Cangi, 2007: 39).

En sus documentales de historia reciente, *Memoria del Saqueo* (2004), *La Dignidad de los Nadies* (2005), *Argentina Latente* (2007) y *La Próxima Estación* (2008) (2), Solanas continúa la indagación sobre la identidad nacional. Todos ellos se originan en la crisis institucional, financiera y de conmoción social que atravesó la República Argentina en diciembre de 2001. Si bien el cineasta no efectúa un abordaje en forma explícita de esta cuestión, es posible reconocer su presencia a partir de la intensa búsqueda de carácter antropológico que emprende y la reivindicación de determinados grupos sociales, portadores de valores considerados por él como positivos para la vida en comunidad. Esta circunstancia histórica es también considerada por Silvina Rival, quien subraya:

Hace unos años irrumpió un particular escenario que sirvió como disparador para repensar la politización en el cine. Nos referimos a la crisis de 2001, que produjo, más allá de la conmoción social y económica, la reaparición y circulación (...) de imágenes embebidas de un discurso ideológico contrahegemónico (2007: 12) (3).

Una breve descripción del corpus pone de manifiesto que existe un conjunto de preocupaciones comunes que moviliza la indagación cinematográfica. Así, *Memoria del Saqueo* está destinado a explorar pormenorizadamente el estallido social de diciembre de 2001 que sume al país en la inestabilidad institucional y la debacle económica tras la renuncia de Fernando de la Rúa, entonces primer mandatario. Enfoca principalmente a los funcionarios al frente de las instituciones democráticas y a los grupos de poder económico, ambos responsables, según la argumentación ensayada, de una política de vaciamiento del patrimonio público. El saqueo en este contexto no alude a los asaltos a supermercados que los medios de comunicación difundían, sino que el autor-realizador lo atribuye a los estragos del neoliberalismo.

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.

En *Argentina Latente*, Solanas desentraña los focos de posible activación productiva tras un sistemático plan de desindustrialización del país. Los escenarios son fábricas, universidades, laboratorios científicos, en donde sus trabajadores narran momentos de esplendor ligados a descubrimientos de significatividad social, posteriormente abandonados al olvido o bien vendidos al capital extranjero a un ínfimo costo. Así, “latente” da cuenta de los recursos de infraestructura y también humanos de los que el país dispone, pero que paradójicamente no se

los apuntala debidamente para el progreso. Rescata los testimonios de distintos creadores e investigadores atrapados en un sistema que no se sirve de sus logros y los abandona a su suerte, sumiéndolos en la frustración ante la imposibilidad de aportar al desarrollo del propio país.

Finalmente, *La Próxima Estación* se centra en la contracción del sistema de transporte ferroviario, fenómeno que Solanas concibe como un caso testigo de la política de privatizaciones que ha perjudicado tanto a los trabajadores como a los usuarios. El realizador reconstruye la historia de los trenes en Argentina a partir de la voz de diferentes actores pertenecientes a la comunidad ferroviaria, empleados afectados por la desocupación y el desmantelamiento de sus fuentes de empleo. El perjuicio, sin embargo, no sólo recae sobre este sector, sino sobre toda la sociedad dado que obstaculiza la integración regional en beneficio de un transporte automotor colapsado y menos adecuado para cumplir las funciones que tradicionalmente desempeñó el tren. El título “la próxima estación” sugiere que es posible poner nuevamente en funcionamiento un “tren para todos”.

Podría afirmarse que estos cuatro documentales (4) se articulan alrededor de un mismo posicionamiento autorial. En efecto, la argumentación, constitutiva de este tipo de filmes (5), dirige sus críticas a la política neoliberal de los gobiernos nacionales de la segunda mitad del siglo xx, focalizando especialmente las presidencias de la etapa de postdictadura a cargo de Raúl Alfonsín, Carlos Saúl Menem y Fernando de la Rúa, antecedentes inmediatos, estos dos últimos, de la crisis de fines de 2001. La trabazón entre estas obras es reconocida por el propio cineasta, quien admite haberlas pensado como una unidad: “(...) la historia de esta película es una sola. Pensé hacer una única película larga, pero después me di cuenta de que era imposible, demasiado material. En el año 2002 filmé el origen de todo esto y después me dije ‘no, los trenes merecen una película en sí misma’” (6).

La descripción realizada permite pensar la adscripción de estos filmes a la categoría de documental político. De hecho, siguiendo a Bernini, las diferentes etapas por las que atraviesa el género en Argentina muestran un eje de continuidad dado por su voluntad de definir “su estatuto en oposición al Estado o a sus instituciones, a la información o al saber que ellas poseen de la realidad histórica” (2007: 21). En esta dirección, el autor considera que existe “una línea de documentales de corte político y social predominante en el cine argentino desde mediados de los años cincuenta hasta la actualidad, cuyo rasgo compartido es (...) la elaboración de una contraimagen y de una información no oficial” (2007: 21-22). La centralidad de la coyuntura histórica en la producción de esta clase de documental fija un lazo indisoluble con un presente al cual se procura transformar y con un espectador a quien se procura movilizar. En esto reside el compromiso que caracteriza la postura asumida por los cineastas.

Una dimensión insoslayable del cine político para Gustavo Aprea es “la construcción de una identidad” en la medida en que en él se entranan ideologías en pugna que permiten determinar “quiénes son los que conforman el nosotros que comparte una mirada sobre el mundo y quiénes son esos otros de los que es necesario diferenciarse” (2007: 106). El movimiento de inclusión y exclusión ligado al gesto de definición identitaria está presente en los filmes de

Solanas aquí estudiados e incide en la delimitación de dos subespacios: por una parte, el correspondiente a la clase política; y por otra, el de los sectores sociales movilizados en repudio a las diferentes formas de despojo perpetradas por quienes detentan el poder.

El presente de caos impulsa a Solanas a bucear en la realidad en busca de explicaciones a la vez que a rescatar y dar articulación a las incipientes manifestaciones de una sociedad que, según su visión, despierta después de un prolongado letargo. Así lo expresa la *voice over* al inicio de *MS* mientras se suceden imágenes de una protesta ciudadana en Plaza de Mayo contra el modelo político y económico vigente: “Después de muchos años del país sumido en la apatía, estalló la insurrección. Era la patriada espontánea de los nadies que haciendo sonar sus cacerolas se derramaban por los barrios y ocupaban la ciudad de las instituciones y los bancos”.

Una precisión vinculada a la retórica de este género específico resulta necesaria para delinear cabalmente el enfoque del presente trabajo. Debe tenerse en cuenta que el interrogante acerca de la identidad es abordado desde una doble inscripción: estética y política. En referencia a esta clase de documentales, Aprea puntualiza que el cine político

(...) parece ubicarse en la intersección de dos esferas diferentes de la actividad social: una que puede incluirse dentro del campo del arte, el espectáculo o el entretenimiento (el cine) y otra que se articula en torno a las diferentes maneras de ordenar la vida en sociedad y dirimir los conflictos que se producen en ella (la política) (2007: 94).

El examen de la reflexión identitaria que recorre a este corpus toma como punto de partida la conceptualización del documental esbozada por Bill Nichols (1997), quien destaca a la argumentación como la modalidad enunciativa que rige su estructura bajo la fórmula del planteamiento de un problema, el análisis de sus causas y la adopción de un posicionamiento al respecto por parte del realizador. De este modo lo entiende Solanas, quien se refiere a la labor del documentalista como “un intento de fusión de lo didáctico, lo informativo, lo explicativo que tiene cualquier ensayo”, poniendo énfasis en que “no sólo es información, es información y reflexión, e incluso todo esto entramado con un viaje estético-poético” (7). Podría, de acuerdo con lo expuesto, hallarse un conjunto de componentes que se entrecruzan en el discurso documental: ensayo y argumentación, narración e información, realidad social y representación artística.

La atención a la esfera de lo político y el eje puesto en lo argumental encuentra en las teorizaciones de Eliseo Verón (1987) categorías iluminadoras para pensar la destinación del discurso persuasivo y su relación con el acto de perfilar un colectivo de identificación. Según el autor, todo emisor de un discurso político prevé tres interlocutores a quienes les corresponden sendos comportamientos enunciativos: 1. una polémica con otras formas de asignar sentido a la realidad social (aquellas sostenidas por los “contradestinatarios”); 2. la reafirmación de convicciones en los “prodestinatarios”; 3. un intento de persuadir a través de una explicación dirigida a un “paradestinatario” (8).

La argumentación construida por la *voice over* se origina en preocupaciones que agobian al cineasta y constituyen las preguntas-problema que dirige a sus espectadores. Ellas permiten reconocer una estrecha afinidad entre los cuatro documentales y presentan como particularidad una formulación que implica un contrasentido, lo que a la vez impulsa el movimiento de reflexión sobre un destino que escapa a las previsiones derivadas de las condiciones dadas. Así, las palabras iniciales de *MS* plantean interrogantes mientras se exhiben imágenes de ciudadanos convocados espontáneamente a Plaza de Mayo en el marco de la crisis de 2001: “¿Qué había pasado en la Argentina? ¿Cómo era posible que en una tierra tan rica se sufriera tanta hambre?”. A continuación de estas preguntas, la *voice over*, en este mismo filme, enuncia una paradoja que constituye un dilema, la de la existencia de mártires caídos en tiempos democráticos, una incongruencia que le permite enjuiciar al modelo neoliberal: “El país había sido devastado por un nuevo tipo de agresión; ejecutada en paz y democracia, la violencia cotidiana y silenciosa dejaba más víctimas sociales, más emigrados y muertos que los del terrorismo de Estado y la guerra de Malvinas”. Otra paradoja es señalada en la presentación de *AL* al describir al país como territorio fecundo, privilegiado por la naturaleza, a la vez que sumido en la miseria: “Desde Tierra del Fuego a La Quiaca 4.000 km de extensión con todos los suelos y climas, una plataforma marítima de 900.000 km² y una de las mayores reservas de agua potable del planeta; cultiva 30 millones de hectáreas; es uno de los grandes productores de alimentos pero un tercio de la población vive en condiciones de pobreza; (...) un país tan poderoso en recursos y materias primas como incapaz de defenderlos”.

Dentro de la argumentación ensayada tendente a probar los perjuicios de las políticas neoliberales, Solanas atribuye la responsabilidad de la ruina del país a la clase dirigente, caracterizada en el filme como el sector que traiciona las propuestas de gobierno presentadas ante la sociedad, que realiza negociados espurios y lucra con los bienes del Estado, patrimonio de los argentinos. A su juicio, ellos son los culpables también de las condiciones de pobreza, desempleo y muerte que afectan a gran parte de la población.

Además del discurso de la *voice over*, el realizador se sirve de la potencialidad de las imágenes a las que carga de sentido mediante un calculado tratamiento, dado que, según advierte Nichols, “las imágenes pueden fascinar pero también distraen” (1997: 33), en tanto ellas entrañan una pluralidad de sentidos. Por ello, como documentalista experto, Solanas deposita en su discurso la tarea de anclar y fijar la polisemia de las imágenes que registra encauzándolas en función de la posición autoral. En efecto, en relación con el trabajo sobre lo visual, Nichols observa que “las argumentaciones requieren una lógica que las palabras son capaces de sostener con mucha más facilidad que las imágenes” (1997: 51), y en tal sentido, la fuerza productiva e interpretativa reside en ellas (9).

La connotación del poder y de su halo siniestro tiene mayor desarrollo en *MS*. Las tomas de edificios públicos como el Banco Central, el Banco Nación, el Congreso, la Casa Rosada, que abundan en *MS*, destacan su monumentalidad. Los interiores son pilares sólidos, cúpulas, pasillos y mesas de negociaciones vacíos, escaleras laberínticas, que sugieren la distancia del

poder respecto de la sociedad, la suntuosidad, los negociados ocultos, la verticalidad y la burocracia, recintos en los que resulta difícil por sus ramificaciones identificar a un responsable. Cabe hacer una especial mención aquí a los primeros planos de los rostros de algunos funcionarios predominantes en *MS* como es el caso del Ministro del Interior durante el gobierno de Menem, José Luis Manzano. La cámara se fija y captura un gesto suyo que adquiere connotaciones de una mirada demoníaca a pesar de que su discurso es promisorio (10). Otro ejemplo es la imagen de Álvaro Alsogaray en su cargo de senador sentándose en su banca con música de fondo cuyas resonancias producen un efecto de sentido ligado a un suceso nefasto (11). Esta intervención se potencia mediante el montaje de las palabras del ex periodista parlamentario de *Clarín*, Armando Vidal, comentando cómo este senador favorece el otorgamiento de facultades extraordinarias por parte del Poder Legislativo al Poder Ejecutivo. En *LPE*, el rostro de Bernardo Neustadt, conductor de un programa televisivo de opinión titulado *Tiempo Nuevo*, aparece distorsionado mientras se recurre a una repetición de una frase célebre de Maquiavelo por él citada que refiere a las maniobras tramposas de los gobernantes: "(...) al mal hay que hacerlo todo de golpe". El recurso consiste en una puesta en relieve de los fundamentos malintencionados del poder, destinada a impactar en la conciencia del espectador. Luego, la *voice over* se apropia de esas palabras y las reacentúa diciendo en tono grave "y el mal se hizo todo de golpe, los ferrocarriles se redujeron en un 80%. Era un ataque a la unidad de la Nación", mientras se proyectan imágenes de trenes destrozados y vacíos, en depósitos abandonados, invadidos por la herrumbre, convertidos en chatarra. El cambio de enunciador produce, correlativamente, un cambio de significación.

Existen otros casos en los que la *voice over* cita el discurso oficial mientras la imagen desmiente su validez. Este recurso se advierte claramente en *LPE* cuando ella se refiere a la privatización del servicio de trenes diciendo "a comienzos de los años 90 las empresas del Estado se privatizaron con la promesa de modernizar su servicio y brindar mejor atención", mientras las imágenes muestran trenes repletos de pasajeros que viajan amontonados, corriendo riesgos e incluso manifestando contra la atención de la nueva concesionaria.

Un pasaje en el que ejerce un fuerte cuestionamiento autoral está dado por el montaje entre el programa que conduce la ya citada figura de Neustadt (12) en el que proclama "estoy fascinado con este modelo económico, que es mentira que produzca más pobres" y la sucesión de imágenes de villas miserias inundadas cuyos habitantes hacen oír su voz de protesta contra el gobierno menemista.

Por último, otro uso dado a las imágenes es el de producir contrastes a partir de su continuidad misma. En *MS*, luego de imágenes que exhiben la bancarrota de la producción nacional como consecuencia de la implementación del plan de convertibilidad comentadas por el realizador, se presentan otras de ostentación, de lujo y de frivolidad encarnadas en figuras de empresarios como Amalia Fortabat, de la farándula como Susana Giménez, de periodistas como Neustadt, quienes, obsecuentes con el menemismo, admiten desvergonzadamente la práctica del robo ejercida por la clase política. En un gesto similar, aparecen funcionarios como María Julia

Alsogaray o el propio Menem, bailando árabe con una odalisca en televisión y desentendidos de la realidad de desigualdad social que atraviesa el país (13).

El conjunto de estos contradestinatarios –funcionarios menemistas, figuras mediáticas y grupos empresariales– celebra el neoliberalismo en búsqueda de su propio beneficio y en menoscabo de la soberanía argentina. Los privilegios otorgados a la instalación en el país de industrias de capitales extranjeros traen como consecuencia la desprotección de la producción local que, postergada, es arrojada a un estado de baja competitividad, incapaz de insertarse en óptimas condiciones en una economía globalizada. Se produce con ello un desmantelamiento del mercado de bienes nacionales y de las fuentes de empleo para un gran sector de la sociedad.

En contra de este modelo, que eclosiona a inicios del nuevo milenio, se elevan voces de clamor en las que el realizador ve resurgir la defensa del derecho a la autodeterminación de los pueblos. Reconoce en ellas indicios de una identidad argentina entendida en términos de un conjunto de valores cultivados por actores sociales pertenecientes a distintos estratos. Se trata de una moral cívica que perfila un argentino cuya bandera es la dignidad, el trabajo, la resistencia al saqueo neoliberal, la reivindicación de lo propio, el amor a la patria.

El prodestinatario, el grupo con el cual el realizador y la *voice over* evidencian una marcada afinidad, está constituido por desocupados que demandan fuentes de trabajo y la posibilidad de una vida digna, maestros cuya función pedagógica se ha extendido a la asistencial, científicos que sueñan con desarrollar sus investigaciones en la tierra que los vio nacer, pequeños productores agrarios amenazados por la política económica, ex trabajadores ferroviarios que sostuvieron innumerables enfrentamientos contra una progresiva privatización aniquiladora del sistema de transporte. A ellos están dedicados los filmes: *MS* “a quienes resistieron en estos años, a su dignidad y coraje”; *LDN* “Esto que empiezo a contarles son historias de los nadies, de mujeres y de hombres como tantos argentinos sin recursos y sin nombre; son los que siempre sufrieron despojos y adversidades; son el pueblo del aguante que lleva como bandera su coraje y dignidad”; *AL* “a los jóvenes, trabajadores y científicos, dispuestos a recuperar la Argentina latente” y *LPE* “al pueblo ferroviario, al tren para todos”. Como se sabe, una dedicatoria acompaña a un obsequio que, en este caso, es la propia producción documental que el cineasta procura regalar a aquellos en quienes reconoce la emergencia de un nuevo posicionamiento ciudadano consistente en la participación en el espacio público. La dedicatoria también patentiza la proximidad de la propia enunciación con la visión del mundo planteada por estos actores. Ellos exigen a la clase gobernante reivindicaciones que no sólo responden a intereses de sectores históricamente relegados, sino que contemplan a la sociedad argentina en su conjunto. Reclaman soberanía, trabajo digno, educación, apoyo a la producción nacional, que, en suma, conlleva la idea de un Estado garante de estos derechos.

Los grupos de diferente extracción son propuestos por el realizador como portadores de rasgos que los convierten en modelo. Siguiendo las caracterizaciones enunciadas en la dedicatoria, se trata de miembros de la sociedad definidos por acciones tales como “dispuestos a recuperar”, “resistieron”, “sufrieron”, y valores, como por ejemplo, el coraje, la dignidad y la capacidad de trabajo. Es posible vincular las cualidades atribuidas por el cineasta a los diferentes actores

sociales representados y visualizados como prodestinatarios, con el proceso de construcción de identidades ligadas a formas colectivas de resistencia y lucha social que ha estudiado Jorge Larraín (2001). Basado en Axel Honneth, el citado autor señala que la identidad individual y grupal se forja en el devenir de las relaciones intersubjetivas, las cuales se ejercen sobre la base del reconocimiento de la legitimidad de unos y la falta de respeto hacia otros. En este último caso, se inscribe la experiencia de los protagonistas del documental en tanto ellos han sido objeto de los tres modos recurrentes de falta de respeto que Honneth distingue: “abuso físico” (represión policial, muerte, desnutrición); “exclusión estructural y sistemática de la posesión de ciertos derechos” (al trabajo digno, a la educación, a la vivienda, a la protesta); “devaluación cultural de ciertos modos de vida o creencias” (desarticulación de la comunidad ferroviaria, desvalorización de la producción científica, estigmatización del movimiento piquetero).

Podría decirse que la identidad argentina emergente entre los actores sociales representados tiene similitudes con la categoría de experiencia tal como la concibe Raymond Williams (2000) al convertirla en la base de su concepto de “estructura de sentimiento”. Se trata de una conciencia social que se conforma a partir de la vivencia y que se manifiesta bajo una forma capaz de articular los sentimientos con un pensamiento embrionario que aún no ha cristalizado en una perspectiva coherente (14).

Solanas parece atribuir a la crisis de 2001 la potencialidad de despertar y de reactivar una ciudadanía anestesiada. Es la vivencia del caos la que, según su planteo, desemboca en la gestación de un movimiento social. El cineasta se propone dar articulación a una conciencia no sólo adversa al modelo económico neoliberal, sino también inspiradora del restablecimiento del debate participativo (15) y de la superación del individualismo a partir de desarrollo de lazos de solidaridad. La experiencia de la triple “falta de respeto” es el desencadenante de los contenidos emocionales que afloran en dichos sujetos, tales como la indignación, el repudio, pero también la afirmación en las propias convicciones que se conjugan en una “lucha por el reconocimiento”. Las intervenciones emprendidas por estos grupos, su constitución, sus prácticas dan cuenta de la existencia de un componente central en la identidad: la reflexividad que posibilita su autorreconocimiento.

El cineasta se esfuerza en reconstruir identidades que se forjan en la resistencia y opta por recoger testimonios de quienes constituyen las víctimas de la política de exclusión. Al respecto, una diferencia entre los documentales del corpus reside en que mientras en *MS* predomina la modalidad expositiva, esto es, el uso del comentario omnisciente en su mayor parte, en *LDN*, *LPE* y *AL* predomina la modalidad interactiva, pues se “hace hincapié en las imágenes de testimonio o intercambio verbal” (Nichols, 1997: 79). No obstante, en estos casos es la *voice over* la que las incluye y dispone según la tesis que procura validar. Cabe destacar que en relación con el manejo de las voces, se advierte que la palabra autoral aborda a los miembros de la sociedad de una manera empática opuesta al tratamiento, ya analizado, desplegado respecto de los funcionarios del gobierno. Así, el cineasta se limita a introducir a los actores sociales de la resistencia y luego deja paso al discurso de estos. Momentos claves, reveladores

de su mirada de aprobación hacia estos grupos, son las presentaciones poéticas elaboradas por la *voice over* en *LDN*. Por ejemplo, el segmento de este filme titulado “Margarita y colinche vivir con nada”, destinado a recrear la vida de una familia de cartoneros, se inicia con las siguientes palabras: “Recorriendo la barriada con su carro y su ternura/ Margarita me contaba que es tanta la miyadura/ que se tira poco o nada y no dejan ni basura”. El segmento “Lucy el llamamiento” que tiene por objeto exponer la situación de los pequeños productores agropecuarios organizados para evitar el remate de sus campos, se abre con “La rapiña de los bancos/ llegó al fondo de la pampa/ y al ingenuo chacarero/ le tendieron una trampa”. Por último, entre otros ejemplos, el apartado dedicado a Darío Santillán, el líder piquetero asesinado por la policía durante una manifestación en junio de 2002, es presentado de este modo: “Anduvo inventando barrios y dando lo que tenía, / era hacedor de ladrillos/ y de conciencias que se abrían/ al detenerse en auxilio del compañero caído/ dejó su vida por él, su nombre era Darío”.

Tanto en las palabras de la dedicatoria como en la caracterización realizada en estas introducciones a las biografías, se observa en Solanas un tono solemne que tiende a asignar una dimensión heroica a los sujetos objetos de representación. El tratamiento de estas figuras anónimas que en algunos casos adquieren popularidad por sus luchas, cuestiona los estereotipos sociales al atribuir a los llamados “nadies” cualidades como la dignidad e invertir así la estigmatización que habitualmente padecen los grupos marginados. En la representación se convierte a estos actores en modelos que revisten ejemplaridad para el espectador.

Las imágenes con que se plasma a estos prodestinatarios están cargadas de connotaciones opuestas a aquéllas relativas a los grupos de poder. Un caso sobresaliente, punto culminante de *LDN*, es el abordaje de la muerte y el funeral del ya mencionado piquetero Darío Santillán, referente del Movimiento de Trabajadores Desocupados (M.T.D.). Su féretro, velado en un funeral multitudinario, aparece rodeado de compañeros que lloran su partida. La toma del rostro de Santillán sugiere su martirio y entrega no sólo a la lucha social, sino también a la protección de sus pares, al punto de que expone su vida para socorrer a otro manifestante. Las escenas impactan en el espectador al mostrar el dolor, la impotencia, la sensación de injusticia que impera en los piqueteros.

Entre los contradestinatarios y los prodestinatarios, se vislumbra la emergencia de otra clase de receptores correspondiente a aquéllos que aún no han salido de su apatía y en quienes es importante despertar la conciencia respecto de su rol participativo en la vida democrática. En esta instancia se hace evidente la intención didáctica del realizador, quien mediante el recurso de la *voice over* los interpela con finalidad de persuasión. Es posible ejemplificar esto con la apertura de *LPE*, donde comenta: “millones de argentinos utilizan diariamente los servicios públicos sin saber que les pertenecen: agua, electricidad, teléfono, combustibles, rutas, aeropuertos, trenes subterráneos, aviones”. En otro pasaje de esta película, enuncia una serie de preguntas cuya finalidad es tanto orientar su argumentación como informar al ciudadano acerca del patrimonio público: “¿cuáles son los bienes públicos y privados? ¿a quién le pertenecen: a las empresas o a los ciudadanos? ¿y quién mantiene y administra los servicios

públicos? (...) ¿qué derechos tienen los usuarios sobre ellos?”. A continuación, el cineasta se incluye en el filme en el momento en que se dirige al Organismo Nacional de Administración de Bienes del Estado para entrevistar a un funcionario. En sus intervenciones se delinea la figura de un paradesinatario al que se busca instruir, principalmente cuando, teniendo en cuenta a este receptor, interrumpe a su entrevistado solicitándole mayor precisión en sus respuestas: “¿qué viene a ser ONABE? (...) ¿cuáles son o qué son los bienes del Estado? (...) El espectador no entiende nada y no se tiene idea de qué es lo que le pertenece”.

La voluntad pedagógica se puede apreciar también en *AL*. Inmediatamente después de que la *voice over* enuncia la paradoja referida más arriba respecto de la existencia de un país pródigo en recursos primarios a la vez que sumido en la miseria, la cámara registra al realizador en su rol de entrevistador. Él interpela a estudiantes y trabajadores de las universidades nacionales, quienes parecen desconocer el capital natural de la Argentina:

–A ver chicos, ¿Argentina es un país rico o pobre?

–Pobre, pobre.

–¿Y qué recursos le han quedado?

–Eh... no entiendo la pregunta, ¿recursos de qué tipo?

–¿Qué tiene la Argentina?

–Nada.

La interpelación al paradesinatario no sólo aspira a ponerlo en conocimiento respecto de una realidad que desconoce, sino también a disponerlo a la acción comprometiéndolo con proyectos alternativos al propuesto por las clases gobernantes. Así, en los pasajes finales de las películas, la *voice over* enuncia mensajes esperanzadores que constituyen al mismo tiempo un llamamiento a combatir los estragos del modelo neoliberal. En *LDN* y con escenas de fondo de la resistencia a la subasta de sus tierras llevada a cabo por productores endeudados que cantan el himno nacional, desliza un comentario promisorio: “Nunca está todo perdido si hay decisión de pelear, cuando se llama a luchar por algo que es justo y que es nuestro se vence lo más temido y hasta el débil tiene un gesto”. A continuación de esto, vuelve sobre la situación presente que atraviesan esos “nadies” objeto del filme que, en su mayor parte, obtuvieron algunas conquistas con su lucha: “Lucy y sus compañeras lograron que se inicie el juicio para anular el remate (...) Colinche y Margarita ahora mandan a sus hijos a la escuela y siguen con el carro. Gustavo dejó el sacerdocio para dedicarse a la militancia social. Los obreros de Zanón soportan provocaciones y tentativas de desalojo y crece la solidaridad hacia ellos”.

El discurso formulado por la *voice over* hacia el final de la *AL* reivindica la posibilidad de unión entre las diferentes naciones de América Latina para combatir el colonialismo cultural y científico al que se ven sometidas: “Nuestra historia independiente nació de las certezas de los hombres que afirmaban se puede y lo demostraron junto al obstinado esfuerzo de su pueblo. Luego de décadas de oscuridad renace desde el Caribe a la Patagonia la utopía de los pueblos originarios y las mayorías que han venido luchando por la emancipación. América Latina cuenta con todos los recursos y saberes junto a sus originales patrimonios culturales. ¿No es hora de integrarnos en una gran comunidad de naciones para recuperar las debilidades de

nuestras pequeñas patrias? Es tiempo de retomar los ideales de Tupac Amaru, San Martín, Bolívar, Hidalgo, Artigas, Solano López, Martí, Zapata, Yrigoyen, Sandino, Perón, Allende, el Che, Fidel y los líderes del siglo XXI que retoman las banderas de la Patria Grande”.

LPE concluye con una función teatral armada por los habitantes de Patricios que trata acerca de los pueblos que perdieron el tren, en la que cifran sus recuerdos, esperanzas y espíritu de resistencia. El espectáculo cierra con el pueblo caminando por las vías mientras demanda “que vuelva el tren a Patricios, que vuelva el tren a Patricios”. Seguido de esto, la *voice over* dice: “Los trenes volverán como vuelven los días, los meses, las estaciones. Los trenes volverán para seguir uniendo pueblos, regiones y ciudades. Los trenes volverán como van y vuelven los pasajeros, las cargas y mensajes. Los trenes volverán con la misma regularidad de los que trabajan, los que estudian, los que viajan. Los trenes volverán simplemente por el placer de viajar. Como el agua, la luz o el amor no es posible vivir sin ellos”.

Los cierres de estos filmes pueden interpretarse como una invitación al paradesinatario a participar en las luchas colectivas entre quienes se ha gestado la conciencia de la necesidad de un cambio. Estas conquistas ponen de manifiesto que la identidad es también un “proyecto a futuro” (Larraín, 2001:10). En este sentido, una definición identitaria no se agota en el interrogante “¿quiénes somos?”, sino que tiende hacia un porvenir en el que se entrevé una superación de las condiciones presentes.

Se ha planteado ya en varios pasajes de este análisis consideraciones al respecto de la posición del centro autorial o conciencia ideológica que produce los filmes aquí considerados. Para concluir, sólo cabe precisar y sistematizar este aspecto partiendo del hecho de que Solanas tiende de manera constante a fijar la interpretación del mundo histórico que construye con el propósito de orientar al espectador sobre aquello que ve. La perspectiva de la enunciación se hace evidente a lo largo de toda la representación y se corresponde con las posiciones, ya referidas, asumidas en la argumentación –a saber, la crítica a los grupos neoliberales del gobierno y del poder económico, por un lado; y la recuperación de la experiencia del pueblo, por otro–. Precisamente, el procedimiento por excelencia del que se sirve es la argumentación desarrollada por la *voice over*. La explicación de los acontecimientos que ella proporciona se inviste de un valor de verdad y no de una visión más entre otras. La instancia de la enunciación pauta el montaje y dirige la ligazón entre los diferentes materiales y testimonios que ensambla guiado por el afán de didactismo.

Es posible ahora, más allá de la línea de continuidad temática antes demarcada, insistir en que la estructura argumentativa adquiere diferentes modulaciones en los filmes considerados. En *MS*, la heterogeneidad de fuentes está dispuesta al servicio de una sola voz. Ya sea mediante la argumentación directa de la *voice over* o el montaje, el centro autorial toma distancia para refutar la palabra oficial. Imágenes de la pobreza con las que enrostra el modelo económico de progreso o la introducción de versiones contrapuestas a fin de ponerlo en entredicho. Este movimiento de distanciamiento tiene como contrapartida otro de proximidad. Así, mientras en *MS* se advierte, según se desprende del análisis, una mayor presencia de la voluntad polémica respecto del discurso oficial a cargo de la argumentación sostenida por la *voice over* y del

montaje, los otros tres filmes adoptan, como se indicó, una modalidad interactiva para recoger testimonios de diferentes actores sociales que conforman el pueblo. No obstante, este recurso, que acumula un conjunto de *voces in*, no desaloja, de acuerdo con lo examinado, la presencia autorral encargada de suturar todos estos testimonios bajo la voluntad de demostrar la existencia de una identidad argentina opuesta al despojo neoliberal y capaz de construir un país soberano desde su aplicación al trabajo y el reclamo de sus derechos. De este modo, la pluralidad de individuos representados converge en la dirección fijada por la visión ideológica del autor. En este sentido, es posible advertir un propósito implícito que parece estar destinado a producir una articulación social de mayor consistencia para así gestar el advenimiento de una nueva política cuyo ideal resida en la autoafirmación nacional. Podría decirse que se trata de un gesto voluntarista y visionario que basándose en identidades sociales emergentes y fragmentarias, les confiere organicidad a través de su discurso. El cineasta da continuidad, así, a la tradición del documental político que él mismo contribuyó activamente a forjar en sus aspectos de compromiso con la realidad presente y la movilización del espectador.

Notas

(1) De esta manera es comprendido el rol del intelectual por Silvia Sigal (1991). Siguiendo a la autora, en el marco de este trabajo, el concepto de intelectual alude a aquellos actores sociales que intervienen en el orden de la cultura no sólo desde ámbitos institucionales educativos, sino también desde otras esferas constituidas al margen de los espacios académicos, tales como revistas literarias o políticas u otras manifestaciones culturales. Sigal considera que a lo largo de la historia, los intelectuales argentinos y latinoamericanos asumieron la tarea de elaboración de “mitos unificadores” tendente a la construcción de una identidad colectiva.

(2) El corpus del presente trabajo no incluye *Tierra Sublevada- Parte 1: Oro impuro*, el último documental de Solanas estrenado a fines de 2009.

(3) Emilio Bernini, por su parte, subraya que el documental político es interrumpido durante el terrorismo de Estado y que “recién en los años ochenta, con Cine Ojo, el documental de corte social y político resurge” (2007: 27). El autor encuentra en *Tire dié* (1956-58), el conocido medimetraje de Fernando Birri y de su equipo de documentalistas de Santa Fe, antecedentes de los filmes producidos por el grupo Cine Liberación en los sesenta, en particular, la “idea del cine como imagen (tomada) de la realidad, como *registro* de ella, especialmente de su pobreza y de su miseria” (22). Esta característica constituye, al entender de Bernini, uno de los rasgos que muestra el documental político en épocas más recientes.

(4) En este trabajo, se usarán las siguientes abreviaturas para nombrar los filmes integrantes del corpus: *MS* (*Memoria del Saqueo*), *LDN* (*La Dignidad de los Nadies*), *AL* (*Argentina Latente*) y *LPE* (*La Próxima Estación*).

(5) Bill Nichols (1997) ubica a la argumentación como centro de la producción documental al punto de considerar que ella forma parte de las expectativas o convenciones inscriptas en la recepción de este tipo de filmes. El espectador no sólo atribuye al texto cinematográfico una congruencia con el mundo histórico, sino que también espera recibir un planteamiento argumentativo acerca de él. Según el autor, “el documental suele dirigir nuestra atención hacia un tema, concepto o problema que está en el centro de la argumentación de la película” (60).

(6) Entrevista realizada por las autoras a Solanas, noviembre de 2009, San Miguel de Tucumán.

(7) Fragmento correspondiente a la ya citada entrevista al autor.

(8) Verón caracteriza al prodestinatario como aquel que “participa de las mismas ideas, que adhiere a los mismos valores y persigue los mismos objetivos” (1987:17). El contradestinatario, en cambio, constituye “una inversión de la creencia: lo que es verdadero para el enunciador es falso para el contradestinatario” (17). La presencia de este receptor establece la dimensión polémica del discurso político. Por último, el paradesinatario está previsto desde la enunciación como aquellos interlocutores indecisos a quienes es necesario convencer. Así, puede decirse que reforzar

las ideas compartidas, combatir las posiciones opuestas y persuadir a quienes aún no se han pronunciado en uno u otro sentido, son los actos ilocutivos que despliega el documentalista en tanto asume un discurso politizado.

(9) No se desconoce aquí que el papel básico de la imagen es ser “prueba tangible del mundo histórico” (Nichols, 1997: 60); sin embargo, en este trabajo se focalizarán aquellas intervenidas por el realizador como una forma evidente de marcar su visión de mundo. El uso referencial de las imágenes puede ilustrarse con múltiples ejemplos como el estallido social y la represión en Plaza de Mayo en diciembre de 2001, el boicot a las subastas de las tierras por parte de los productores agropecuarios mediante la entonación del himno argentino, las asunciones y salidas presidenciales, entre muchas otras. Al mismo tiempo, no puede negarse que todo recorte de la realidad es ya una selección y, por lo tanto, una perspectiva ideológica sobre ella.

(10) En el marco del tratamiento del saqueo operado por el gobierno menemista, Solanas reconstruye con imágenes de época y mediante la narración de la *voice over* la aprobación en el Congreso de la “Ley de leyes” que habilitaba al Poder Ejecutivo a dar curso a su política de privatizaciones. En una cadena que intercala voces de denuncia como la de un periodista parlamentario de *Clarín* y la de un diputado de la Democracia Popular respecto de la concentración de poder presidencial, se introduce la palabra del ministro Manzano: “No podemos más que felicitarnos de estos diputados que han dado el quórum (...) un día de júbilo (...) para la Argentina que desde hoy el petróleo pasa a ser de las provincias. YPF pasa a ser una empresa que cotiza en bolsa, que va a tener inversión privada y el dinero que de esto surja pasa a ser de los jubilados. Miles de millones de dólares pasan del patrimonio del Estado a los jubilados”. A continuación, la *voice over* replica desmintiendo lo afirmado por Manzano: “Las bellas palabras escondían algunos de los actos más infames que el Parlamento haya cometido. Con sobornos y falsos diputados fueron votadas las privatizaciones de YPF y gas del estado, las dos mayores compañías argentinas. No sólo el país perdía las empresas que más habían invertido en su industria, sino que los jubilados y los trabajadores serían estafados”.

(11) Como se sabe, la musicalización de las escenas de los filmes predisponen al espectador a asociaciones inconscientes ligadas a las modulaciones de la melodía.

(12) Esta figura es convertida por el realizador en el ejemplo por excelencia del comportamiento de la prensa oficial y Solanas no cesa de poner en cuestión la verdad de este discurso.

(13) También las imágenes tienen un uso elocuente en las escenas de apertura de *MS* anticipando la discrepancia entre los dos subespacios que el filme delimita: el ligado a los poderes político, económico y mediático, por una parte, y el correspondiente a las clases populares, por otra. Así, se suceden basurales y rascacielos o edificios señoriales, rostros de niños en la miseria y fajos de dólares que se apilan.

(14) “Estamos hablando de (...) elementos específicamente afectivos de la conciencia y las relaciones, (...) no sentimiento contra pensamiento, sino pensamiento tal como es sentido y sentimiento tal como es pensado; *una conciencia práctica de tipo presente, dentro de una continuidad viviente e interrelacionada*” (Williams, 2000: 155). Las cursivas son del autor.

(15) El cineasta se detiene especialmente en el registro de nuevas formas de intervención ciudadana surgidas de la crisis institucional y de gobernabilidad, tales como las asambleas vecinales, de agrupaciones, el establecimiento de cooperativas gestionadas por los propios trabajadores en defensa de su fuente de trabajo, los comedores implementados y sostenidos por los propios vecinos y la organización comunitaria piquetera.

Bibliografía

Bernini, Emilio (2007). “El documental político argentino. Una lectura”. *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Librería, pp. 21-34.

Cangi, Adrián (2007). “El rostro en el documental como drama político”. *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Librería, pp. 35-50.

Larraín, Jorge (2001). *Identidad chilena*. Santiago de Chile: LOM ediciones.

Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

Rival, Silvina (2007). “Revisiones”. *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Librería, pp. 9-20.

Sigal, Silvia (1991). *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: Puntosur.
Verón, Eliseo (1987). "La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política".
AA.VV.: *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*. Buenos Aires: Hachette, pp. 11-26.
Williams, Raymond (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

MARIANA BONANO

Doctora en Letras (Orientación Literatura) por la Universidad Nacional de Tucumán. Fue becaria del Consejo de Investigaciones de la UNT (CIUNT) y actualmente es becaria postdoctoral del CONICET. Se desempeña como Jefe de Trabajos Prácticos en las cátedras Periodismo y Producción Periodística de la carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Nacional de Tucumán. Ha publicado artículos sobre temas de literatura y crítica literaria argentina en compilaciones y revistas especializadas, en especial sobre la producción de Francisco Urondo y las intervenciones críticas de la nueva izquierda intelectual durante la década de 1960, así como también sobre problemáticas inherentes a la prensa y al rol de los medios en la sociedad. Participa en el proyecto de investigación "Sujeto y subjetividad en textos de la literatura y la cultura latinoamericanas", dirigido por la Dra. Victoria Cohen Imach y subsidiado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNT (CIUNT).

MARÍA CAROLINA SÁNCHEZ

Doctora en Letras, egresada de la Universidad Nacional de Tucumán. Actualmente es becaria de postdoctoral del CONICET y se desempeña como Auxiliar Docente Graduado en las cátedras Periodismo y Producción Periodística de la carrera de Ciencias de la Comunicación de la UNT. Ha sido becaria del Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Tucumán (CIUNT), del Fondo Nacional de las Artes, de la Agencia Española de Cooperación Internacional y de la Fundación Antorchas. Por otra parte, ha publicado artículos en revistas académicas principalmente en el área de los estudios literarios y también coloniales, especialidad en la que se inscribe su trabajo de tesis doctoral titulado "Cartas y diario de viaje de un americano ilustrado: Francisco de Miranda (1771-1790)". Es integrante del proyecto de investigación "Sujeto y Subjetividad en textos de la literatura y la cultura latinoamericanas", dirigido por la Dra. Victoria Cohen Imach, vigente desde 2008.