



La representación de sectores desprotegidos de la sociedad en el documental argentino: la lucha por la recuperación del trabajo y retratos familiares

The Representation of Vulnerable Sectors of Society in Argentinian Documentary Film: The Struggle for the Recovery of Jobs and Family Portraits

PABLO HERNÁN LANZA
Universidad de Buenos Aires-CONICET, Argentina
pablolanza84@gmail.com

Abstract: The first years of the millennium proved to be one of the moments of greatest documentary film production in Argentina, because of technological, legal and especially social changes with the political-economic crisis that culminated in the resignation of President Fernando de la Rúa in late 2001. The struggle for the recovery of factories on the verge of bankruptcy by workers and the portraits of the *cartoneros* were the privileged narratives during the period being portrayed immediately and insistently in a impressive number of documentaries. This article proposes an analysis of the argentinian documentary film production focused on these two social sectors formed during the neoliberalism of the nineties. The main objective is to investigate the ways in which the subjects are presented, the articulation of characters with collective features and the narratives articulated in two sets of films, addressed as “thematic series”, establishing a dialogue between them and their social representations.

Keywords: Documentary; Characters; Representation; Narrative structures; Argentina; 20th Century.

Resumen: Los primeros años del milenio probaron ser uno de los momentos de mayor producción de cine documental en la Argentina, resultado de cambios tecnológicos y legales, pero especialmente sociales con la crisis política-económica que culminó en la renuncia

del presidente Fernando de la Rúa a finales del año 2001. La lucha por la recuperación de fábricas al borde de la quiebra por parte de los trabajadores y los retratos de los cartoneros fueron las narrativas privilegiadas durante el período, siendo retratados de forma inmediata e insistente en un importante número de documentales. En este artículo se propone realizar un análisis de la producción argentina de cine documental centrada en estos dos sectores sociales conformados durante el neoliberalismo de la década del noventa. El objetivo principal es indagar en las formas de presentación de los sujetos, la articulación de personajes con rasgos colectivos y las narrativas articuladas en dos conjuntos de películas, abordadas como “series temáticas”, estableciendo un diálogo entre ambas y las representaciones sociales.

Palabras clave: Documental; Personajes; Representación; Estructura narrativa; Argentina; Siglo XXI.

INTRODUCCIÓN

Los primeros años del milenio constituyeron uno de los momentos de mayor producción de cine documental en la Argentina. Las razones que permiten suponer este incremento son múltiples e incluyen adelantos tecnológicos (en estos años se comenzó a adoptar el digital como el soporte privilegiado, en especial para las filmaciones que se abren al azar) y transformaciones legales, pero probablemente la dramática situación social que el país atravesaba en dicho momento constituya el principal motivo. Las medidas neoliberales adoptadas en Argentina desde 1976 por los distintos gobiernos –tanto dictatoriales como democráticos– condujeron a una crisis económica y de representación de los partidos políticos tradicionales.¹ Durante la segunda mitad de la década de los noventa se produjo un aumento de la desocupación, un proceso de centralización de los recursos del país en pocas manos y el empeoramiento de las condiciones de trabajo y pérdida salarial (Campione/Rajland 2006). La implementación del *corralito* que limitó el retiro de dinero de los bancos y una creciente inflación constituyeron los golpes finales de la etapa, generando las protestas que culminarían con la renuncia y huida del presidente Fernando de la Rúa. Ante este panorama, el país llegó a los mayores números de desempleo de su historia (23% de desocupación abierta) y de pobreza (53%) en 2002.

Desde un recorrido histórico, la insurrección popular de fines de 2001 ha sido interpretada por múltiples trabajos como la culminación de un ciclo de rebeliones que se sucedieron en los años noventa (Campione/Rajland 2006; Carrera/Cotarelo 2006; Svampa/Pereyra 2003) y que implicaron distintas formas de organización de la protesta. En el centro de las mismas se encuentran un conjunto de sectores sociales que tomaron

¹ En las elecciones legislativas nacionales, provinciales y municipales de octubre de 2001 el electorado manifestó su descontento con el llamado “voto bronca”, con el 42% de los votos en blanco e impugnados.

protagonismo a principios de siglo: los piqueteros, los trabajadores de fábricas recuperadas, los cartoneros, y los integrantes de asambleas barriales y clubes de trueque. A pesar de que ninguno de ellos surge en el campo social en este período, sino que tienen una larga historia, sí cobran gran presencia en este momento a través de distintas estrategias: los piqueteros a través de los cortes de ruta, los trabajadores de fábricas al borde de la quiebra gracias a la transformación de sus antiguos lugares de trabajo en espacios de disputa social, y los cartoneros debido al franco aumento de practicantes.

Los márgenes de la población fueron retratados en el cine de forma insistente, y las imágenes de las protestas del 20 de diciembre de 2001 y las causas que las generaron comenzaron a convertirse en un tópico común en las pantallas. La lucha por el empleo de trabajadores de fábricas recuperadas, piqueteros y, especialmente, cartoneros, fueron las narrativas privilegiadas por el documental de los primeros años de la década, que buscó cumplir con una de las cuatro tendencias clásicas del documental, tal como las propuso el teórico Michael Renov (2010): “registrar, mostrar o preservar”² un momento importante de la historia del país a la vez que se buscaba otorgar la visibilidad a la lucha de distintos sectores sociales con la que no contaban en los medios de comunicación masivos.

Los relatos audiovisuales que buscaron dejar imágenes del derrumbe de la sociedad argentina, entonces, se multiplicaron en una numerosa cantidad de films, los cuales podemos dividir en dos grandes grupos: en primer lugar, los videos de cortometraje realizados por distintos grupos de documentalistas, los cuales se comenzaron a formar durante la década previa. La mayor parte de estos films, como *Un fantasma recorre la argentina... Los piqueteros* (Ojo Obrero, 2001), *¡Piqueteros carajo!* (Ojo Obrero, 2002), la trilogía *Control obrero*, *La fábrica es nuestra* y *Obreras sin patrón* (Boedo Films y Contraimagen, 2002-2004), *Sasetru obrera* (Ojo Obrero, 2003), *Mate y arcilla* (Grupo Alavío, 2003) y *Chilavert recupera* (Grupo Alavío, 2004), entre otros, funcionan como registros de la lucha por la recuperación de fábricas y de los piqueteros sin proponer una narración articuladora.³ En un segundo conjunto agrupamos a la producción documental de corte más clásico: *El tren blanco* (Nahuel García, Sheila Pérez Giménez y Ramiro García, 2003), *Cartoneros de Villa Itatí* (Eduardo Mignogna, Ingrid Jaschek, Ana Cacopardo, Pablo Spinelli y Andrés Irigoyen, 2003), *Caballos en la ciudad* (Ana Gershenson, 2004), *Habitación disponible* (Marcelo Burd, Diego Gachassin y Eva Poncet, 2004), *Grissinopoli. El país de los grisines* (Darío Doria, 2004), *Memoria del saqueo* (Fernando Solanas, 2004), *Colegiales, asamblea popular* (Gustavo Laskier, 2006) y *Corazón de fábrica* (Ernesto Ardito y Virna Molina, 2008).

En este artículo nos proponemos trabajar sobre la representación de los trabajadores de fábricas recuperadas y los cartoneros en el segundo conjunto de films desde una perspectiva centrada en la construcción narrativa, el trabajo con los sujetos y la

² Las otras tres funciones del documental consisten en persuadir o promover, analizar o interrogar, y expresar (Renov 2010).

³ Un análisis sobre muchos de estos videos puede encontrarse en Basso (2007).

construcción de personajes con rasgos colectivos. Tanto los cartoneros como los trabajadores de fábricas se definen como *trabajadores desocupados*, una aparente contradicción de términos pero que constituye “una metáfora breve y suficientemente clara en significación: asumirse como y desde el *ser trabajador* aunque se esté desempleado” (Campione/Rajland 2006: 306). Los documentales que retratan a ambos se articulan sobre esta cuestión: la recuperación y organización del trabajo propio frente al desamparo del Estado, resaltando tanto el carácter colectivo de la lucha como la dignidad tras dicha elección.

LA ÉPICA DEL TRABAJO: LA RECUPERACIÓN DE LAS FÁBRICAS

La toma de fábricas a comienzos de la década no supuso una actividad nueva, sino que pueden hallarse antecedentes en “el ciclo de luchas abierto a fines de los años sesenta hasta entrados los años setenta” (Fajn 2004: 3), muchas de las cuales son retomadas en algunos de estos documentales. No obstante, la recuperación y puesta en funcionamiento de las fábricas por parte de los trabajadores constituyó un nuevo fenómeno social que se produjo como respuesta a la crisis argentina y que tomó gran fuerza entre los años 2000 y 2002. La búsqueda de la preservación de la fuente de trabajo generó distintas medidas de fuerza –tomas, acampes, cortes de ruta– y la participación colectiva y democrática en la toma de decisiones conformando cooperativas de trabajo. Gabriel Fajn señalaba en su momento los principales obstáculos que debieron afrontar:

Frente a una situación de alta incertidumbre jurídico-legal, sin acceso a capital de trabajo o a subsidios estatales, con clientes y proveedores que acarrearán deudas de los anteriores dueños y desconfían en general del nuevo proyecto, la recomposición de la capacidad productiva será un proceso lento y dificultoso en la mayoría de las fábricas, pero a la vez prioritario para la consolidación económica de la empresa (2004: 5).

En este apartado dedicaremos nuestra atención a cuatro largometrajes documentales realizados entre los años 2004 y 2014: *Grissinopoli. El país de los grisines* (Darío Doria, 2004), *Fasinpat, fábrica sin patrón* (Danièle Incalcaterra, 2004), *Corazón de fábrica* (Ernesto Ardito y Virna Molina, 2008) y *Sin patrón. Una revolución permanente* (Juan Pablo Lepore y Nicolás Van Caloen, 2014). Estos films buscan retratar la lucha colectiva por la defensa del trabajo, motivo por el que suelen utilizar narraciones clásicas estructuradas alrededor de un conflicto central, en las que los personajes adoptan roles bien establecidos: héroes, ayudantes, opositores. Los trabajadores son representados de forma colectiva emprendiendo batallas titánicas contra sus antiguos patrones y demandando la ayuda del Estado. La actitud privilegiada en los dos primeros films por los actores es una *representacional* (Waugh 2011), en tanto las actividades de los sujetos no se encuentran motivadas por la presencia del dispositivo, sino que se trata principalmente del registro de actividades laborales y manifestaciones en distintos

ambientes públicos.⁴ En el caso de los más recientes, si bien repiten la estructura de conflicto central, añaden la entrevista como recurso a la vez que sitúan a la lucha de los trabajadores en contextos globales e históricos.

El primero de estos documentales, *Grissinopoli. El país de los grisines*, constituye un ejemplo tradicional de documental observacional: no cuenta con voz *over* ni utiliza archivos, sino que la información necesaria para que el espectador comprenda el conflicto se transmite únicamente a través de los diálogos de los personajes construyendo una narración invisible, clásica, similar a la del film ficcional. El único momento que rompe con este abordaje es el cartel con el que abre el film que contextualiza la situación del país con estadísticas, a la vez que introduce a estos actores, proveyendo una rápida distinción entre héroes (los trabajadores) y villanos (los políticos). *Grissinopoli* retrata el conflicto de los trabajadores de la fábrica de *grisines* del título ante el pedido de quiebra de los dueños y comienza con la misma ya ocupada, adoptando una “estructura de crisis”: la narración se centra en la lucha por la modificación de la Ley de Concursos y Quiebras⁵ que les permitirá a los trabajadores hacerse cargo del funcionamiento de la empresa, y cuya resolución (favorable) estructura las escenas finales.

Las dos primeras escenas son claves para la caracterización de los personajes: en la inicial, presentada previamente a los créditos, se introduce el conflicto a través del discurso de una de las protagonistas, quien recorre las aulas de Ciudad Universitaria pidiendo ayuda para el fondo de huelga ante los estudiantes,⁶ mientras que en la siguiente se presenta una secuencia de montaje de las etapas de producción de los *grisines*, desde el amasado hasta el empaquetado final, mediante planos breves que reivindican el trabajo colectivo, aspecto remarcado por la fragmentación de los planos en los que sólo se observan manos. En estas escenas se presentan personajes tenaces, dispuestos a luchar por su trabajo, pero también capaces de conseguir su objetivo gracias a sus habilidades y la actividad conjunta.

La película se desarrolla fundamentalmente en ambientes públicos: manifestaciones y marchas en las calles, los pasillos de la Legislatura Porteña y, principalmente, en la fábrica en la que se ofrecen varias escenas de discusión y trabajo. Casi no se brindan datos personales de los personajes, ni son registrados en ámbitos privados, aspectos que refuerzan su carácter colectivo como agentes sociales. A pesar de esto, la carga dramática de la situación se siente en muchos momentos en los que los personajes bajan

⁴ Thomas Waugh, en un pionero artículo sobre el problema de la actuación de los sujetos en el cine documental, articuló una distinción entre dos tipos de actuaciones basadas en sus actitudes, a las que llamó *presentacionales* y *representacionales*. La primera de ellas tiene que ver con las actuaciones que explicitan sus componentes performativos, es decir, aquellas en las que los sujetos demuestran conciencia de la presencia de la cámara y, por tanto, se exhiben ante ella. Por el contrario, la actitud representacional alude a la postura del sujeto actuando de forma natural, construyendo un “código de ilusión narrativa documental, prestado del cine ficcional dominante” (Waugh 2011: 76).

⁵ El objetivo de esta modificación consistió en permitir la “participación de los trabajadores en la recuperación de los medios de producción y la fuente laboral en caso de proceso concursal o quiebra”.

⁶ Un plano detalle del apunte de uno de los estudiantes permite leer el título: “Las revoluciones como cambios del concepto de mundo”.

la guardia y expresan sus temores: volviendo en el subte de una manifestación una de las protagonistas se quiebra ante la ausencia de sus compañeros en la lucha, y en otro exponen sus dudas frente a las nuevas responsabilidades de manejar una fábrica:

Vamos despacio, no podemos hacer en una semana lo que no hicimos jamás. Porque nosotros nunca nos ocupamos de los precios ni de los costos. Nosotros lo único que hicimos acá es poner el lomo para que los demás se lleven la guita. Yo me siento sin saber a quién escuchar [0:41:10].

Al articular su relato sobre la base de un conflicto central, la sanción de la modificación de la ley, *Grissinopoli* asigna roles dramáticos a los distintos personajes. El del héroe lo constituye el conjunto de los trabajadores de la fábrica: si bien se pueden señalar a protagonistas, como mencionamos previamente, no se les otorgan rasgos psicológicos ni historias personales, motivo por el que se construye un héroe colectivo. El aliado (o ayudante en términos actanciales) más importante con el que cuentan los trabajadores es el abogado, quien articula la defensa y las estrategias legales para la recuperación de la fábrica. Esta figura se encuentra diferenciada de los trabajadores por su vestimenta (un traje) e investida de autoridad, ya que es el encargado de contestar sus preguntas. Los oponentes se encuentran encarnados por los representantes políticos, aspecto que se manifiesta en dos escenas. La principal, y más clara en este sentido, toma lugar hacia el final del film durante las votaciones en la Legislatura, en la que el diputado Julio Crespo Campos que vota en contra de la modificación da el siguiente discurso:

Difícilmente los obreros, a quienes respeto muchísimo porque yo también tengo obreros en mi compañía (abucheos) puedan de la mañana a la noche convertirse en empresarios. A ver si me escucharon bien los obreros (abucheos), dudo que pueda un obrero convertirse de la mañana a la noche en empresario. Les recomiendo estudiar, les recomiendo hacer el análisis de costo-beneficio y sobre todo les recomiendo no usurpar esa fábrica y no tratar de implementar el derecho de expropiación por la fuerza [1:12:54].

A pesar de aparecer en esta única escena, esta figura adquiere un carácter simbólico como representante de las políticas neoliberales, tanto por su discurso como por su posición de empresario. La otra escena, ubicada casi al comienzo del film, involucra a un grupo de trabajadores que charlan en la fábrica, tomando unos mates, en la que uno se refiere a la presencia de los políticos del Partido Obrero en las manifestaciones de la siguiente forma: “para mí es más política que otra cosa. Y no creo estar equivocado, y más en estos tiempos que están corriendo. En estos tiempos que están corriendo ellos están atrás de un voto” [0:13:20]. Los trabajadores manifiestan desconfianza tanto de la política tradicional como de la de izquierda;⁷ los personajes en este caso luchan exclusivamente por la defensa de su trabajo y no por motivos políticos. Por este motivo

⁷ En Basso (2007) se ofrece una comparación entre este documental y el video *Grissinopoli. La nueva esperanza* (Ojo Obrero, 2003) en la que se remarca la participación del Partido Obrero en las luchas de los trabajadores.

el documental concluye con una secuencia de montaje después de la aprobación de la modificación que repasa varios momentos previos del film.

Fasinpat, fábrica sin patrón (2004) ofrece un retrato diferente, justamente más politizado de sus personajes, pero que posee también un conflicto principal: el no desalojamiento de los trabajadores. En este caso, se trata de la recuperación de la fábrica de cerámicas Zanon, ubicada en la provincia de Neuquén,⁸ y adopta una modalidad mixta que mezcla momentos de observación y archivos sobre el relato de una voz *over*. El film comienza con imágenes de la represión policial con la que se desalojó a los trabajadores de otra fábrica ocupada (Brukman), lo que permite agrupar las acciones de los personajes con las llevadas a cabo por otros trabajadores. La voz *over* presenta la situación actual y la historia de la fábrica, remarcando los lazos del empresario Luigi Zanon con la dictadura y los comienzos del neoliberalismo, atravesando toda la década del noventa. Este relato nos ofrece los primeros aspectos que caracterizan a los personajes: “en octubre de 2001, oponiéndose a un masivo despido, los trabajadores de Zanon tomaron la fábrica. Desde entonces la producción se realiza bajo control de los obreros. Todos cobran el mismo sueldo” [0:04:18].

Al igual que en *Grissinopoli* asistimos a las distintas etapas de producción de la fábrica –mediante una similar secuencia de montaje de cortos planos detalle, remarcando otra vez la experticia de los trabajadores– y al registro de múltiples asambleas, en las que se muestra la participación colectiva mediante votaciones en la que explicitan su postura política. Estos remarcan repetidamente que muchos de los desaparecidos de la dictadura “eran obreros como nosotros [...], compañeros que marcaron un camino que pagaron con su vida” [0:06:28] y se manifiestan en contra de los subsidios ofrecidos por el gobierno, a los que ven como un plan para dividir a la clase obrera, reivindicando su deseo de trabajar.

La película funciona sin protagonistas con características psicológicas, ninguno de los personajes es llamado por su nombre, sino que son definidos por la situación que atraviesan y las formas de lucha practicadas. El film adopta una cercanía absoluta con sus personajes, los cuales se desempeñan sin prestarle atención a la cámara en múltiples escenas de trabajo que funcionan a la manera de separadores entre las asambleas y manifestaciones en las que la cámara se ubica junto a los trabajadores.

En los momentos previos al desenlace, uno de los trabajadores visiblemente enfurecido exclama,

acá estamos los mismos obreros que antes le hacíamos un millón de metros a Zanon. Que éramos obreros dignos y somos obreros dignos. Hoy en día porque queremos hacer valer nuestros derechos, somos subversivos, zurdos, lo que sea [...] Tienen que dejar de sufrir nuestras familias. Tenemos dignidad. Yo prefiero morir peleando que en mi casa muerto de hambre [0:48:00].

⁸ La recuperación de Zanon probablemente es el ejemplo más renombrado de este tipo de prácticas y constituye el objeto de los siguientes dos documentales que analizaremos.

Tras este discurso se produce la resolución que habilita la toma legal de la fábrica, la cual es comunicada a través de la emisión radial del programa de los obreros frente a un plano fijo que muestra a los trabajadores fichando para entrar a trabajar. Los derechos de los trabajadores triunfan entonces sobre el derecho a la propiedad privada, pero su lucha continúa: su voz expresa que el siguiente paso es la presentación de un proyecto de ley para estatizarla.

La recuperación de Zanon, de ahora en más rebautizada FaSinPat (Fábrica sin patrón), es también el tema de *Corazón de fábrica*. A diferencia de los dos documentales previos, en este no se trabaja sobre un conflicto central, sino que la lucha de estos actores es puesta en contexto con las distintas luchas obreras de la historia argentina. Al remarcar la apertura de la fábrica durante la dictadura, los realizadores hacen “un estado de la situación obrera en ese período, mencionando no solo la reducción del salario real, sino también el colaboracionismo golpista de empresas como la Ford o Mercedes Benz” (Gionco 2011: 624), y a medida que avanza el relato se señala la primera experiencia piquetera en 1996 ante el cierre de YPF (Yacimientos Petrolíferos Fiscales), los asesinatos de Kosteki y Santillán y del docente Carlos Fuentealba. En este último caso se exponen imágenes de los trabajadores en protestas, remarcando el carácter comprometido de los trabajadores y las distintas luchas que emprenden.

Los mecanismos de producción son expuestos una vez más al espectador, esta vez con una visita escolar como marco, con un personaje que asume el rol de guía para los niños. En esta escena inicial se relata su lucha y concluye el discurso con la frase, “Zanon es del pueblo, porque se hizo con recursos genuinos de la provincia” [0:07:43]. Sobre las imágenes que presentan a los sujetos trabajando se escuchan sus voces en *off* que rememoran la época en que los explotaban. El documental retrata la participación de los trabajadores en múltiples disputas laborales, en este sentido Ardito y Molina reconocen que “el personaje no es uno solo. Es el colectivo, el grupo de trabajadores. La cocina, la carpa de ventas, la reunión de coordinadores, el taller mecánico, los hornos, el refrigerio... en todos lados pasa algo y es simultáneo. Es como ver una novela pero con la fuerza de que los actores son los trabajadores y los hechos, reales”.⁹

Los testimonios de los personajes son presentados a través de breves planos que fragmentan los rostros y que desaparecen rápidamente, dejando sus voces en *off*, lo que dificulta en muchos casos el reconocimiento de los personajes, favoreciendo el retrato colectivo. Este personaje funciona también de forma simbólica gracias a la constante contextualización con múltiples luchas mediante placas y distintas imágenes de archivo, “en un intento de unir el caso particular con un panorama general de lo que ocurre en la sociedad” (De la Puente/Russo 2012: 227). El título del documental también funciona en sentido metafórico, el cual es articulado por uno de los personajes que explica, mientras se alterna con imágenes de protestas: “Es un día normal para mí. Porque la gente está peleando afuera y yo estoy peleando adentro para seguir produ-

⁹ Declaraciones tomadas de la página: <<http://www.virnayernesto.com.ar/VYEART22.htm>> (02.04.2017).

ciendo. Son los hornos, está quemando las 24 horas, no se para para nada, por eso se le llama corazón de fábrica” [1:42:31]. La lucha de los trabajadores, como la fábrica, no se puede detener.

Por último, es importante remarcar que la lucha de estos actores no es idealizada, sino que se marcan algunas fisuras, principalmente generacionales entre los más jóvenes que no están convencidos de algunas de las decisiones tomadas y otros momentos en los que se hace hincapié en las formas en que su lucha hace mella en las relaciones familiares, ligando los ámbitos públicos y privados.

El documental más reciente sobre fábricas recuperadas es *Sin patrón. Una revolución permanente*; film que guarda similitudes con el de Ardito y Molina, en tanto propone un marco que excede la historia específica de las fábricas en que se centra. Si *Corazón de fábrica* efectuaba un recorrido por las distintas luchas obreras del país, en *Sin patrón* la primera sección se ocupa del repaso de la explotación capitalista, para lo que utiliza dos recursos: un relato *over* (narrado por una curiosa voz española) y con imágenes de archivo que incluyen imágenes de los films precedentes. Articulada en torno a “capítulos” temáticos introducidos mediante carteles (“El pasado bajo patrón y la burocracia sindical”, “Control obrero de la producción”), el film descarta el enfoque observacional de los dos primeros documentales para presentar entrevistas frontales de los trabajadores, llevadas a cabo en su lugar de trabajo.

El aspecto más novedoso con respecto a los personajes en este caso es que se construye un sistema doble al centrarse en dos fábricas: FaSinPat y la planta gráfica Madigraf (ex Donelley). La lucha de los primeros es presentada como el modelo a seguir, tanto desde el discurso en *over* –“los obreros de FaSinPat son un ejemplo de este movimiento extendido de fábricas ocupadas por sus trabajadores que llevan más de 13 años de lucha” [0:09:04]–, como en las entrevistas –“era impresionante entrar a esa fábrica sin patrón y ahora yo vengo a laburar a mi propia fábrica sin patrones [...] coordinaron con los movimientos de desocupados, con los docentes, con el barrio, con diferentes organizaciones antiburocráticas [...] para nosotros es un ejemplo de lucha, de la coordinación” [0:25:10]–.

LA DIGNIDAD DEL TRABAJO: DOCUMENTALES SOBRE CARTONEROS

El principal antecedente de una actividad similar al cartoneo la constituye el cirujeo, a cuyos practicantes se consideraba que “recurrían a la recolección de residuos ya sea porque eran delincuentes o porque estaban enfermos y no conseguían otros trabajos. Eran vistos como pobres infelices” (Perelman 2010: 53). Esta tarea estigmatizada durante décadas comenzó a incrementarse en los años noventa principalmente debido al desempleo y la precariedad laboral, construyendo “un nuevo sujeto social llamado ‘cartonero’, al que desde la crisis se le asocian funciones ligadas al ‘reciclaje y la recuperación’ de desechos, y a partir de cuya emergencia se sancionan políticas públicas, que intentan incorporarlo a la gestión oficial” (Paiva 2013: 151). El estallido de la crisis le otorgó valores positivos al

cartonero, pero no se pudo “fijar un criterio definido en torno a su figura y al perfil de su labor, constituyendo un sujeto social que hasta hoy continúa con un estatus difuso en la estructura social. Concretamente, ¿qué es un cartonero en la mirada social? ¿Un pobre, un trabajador, un recuperador o un marginal?” (Paiva 2013: 156-157).

Los documentales que se articulan alrededor de las vidas de los cartoneros persiguen como principal objetivo su visibilización, y para esto suelen exhibir estructuras y aproximaciones similares. En términos generales estos documentales trabajan con una retórica asociacional (Plantinga 1997: 210), en la que se agrupan a diversos personajes remarcando semejanzas, un tipo de organización que no requiere estructuras férreas, sino que se asocia a narraciones más flexibles. No obstante las historias y los personajes varían, es posible reconocer un patrón en todos estos casos que consiste en una breve escena introductoria, en la que se combinan datos estadísticos en placas escritas con imágenes del estallido de los últimos días del año 2001; a esta introducción le sigue el registro de las actividades diarias de los actores escogidos, entramadas con breves entrevistas en las que reflexionan sobre su situación, sueños y ambiciones. Estos documentales favorecen una mezcla de entrevistas con una actitud observacional, en la que se efectúa el borrado de las huellas del equipo de filmación del campo visual a la vez que se descarta la utilización de relatos mediante la voz *over* confiando en que las imágenes hablen por sí solas, un rechazo habitual en la mayor parte de la producción documental del período.

El primer ejemplo del período en el que se presenta el cirujeo y en el que podemos reconocer la mayoría, no todas, de estas características es *Dársena sur* (Pablo Reyero, 1997). Se trata de un documental previo a la explosión del 2001, y por lo tanto no solo no aparecen las recurrentes imágenes del cacerolazo, sino que tampoco se recurre a las placas con datos y las medidas políticas y económicas que contribuyeron a la situación retratada. *Dársena sur* se articula alrededor de la vida de tres sujetos: El Negro, Liliana y El Ruso. El caso que nos interesa trabajar aquí es el primero, ya que es el único que oficia de cartonero, o ciruja si adoptamos la terminología de ese momento.

Reyero abre el documental con un paneo que presenta dos visiones de la ciudad, primero las fábricas e industrias (sobre las que se imprime el título del film) hasta llegar a los alrededores del polo petroquímico de Dock Sud donde se ubican los sujetos. A partir de esta contraposición visual se articula de forma rápida y eficaz la temática del documental: los ámbitos ocultos de la ciudad. La siguiente imagen presenta al primero de los protagonistas ordeñando una vaca con un zócalo con su nombre (El Negro). Los ambientes que habitan (rodeados de animales y chatarras) son presentados en toda su precariedad mientras los personajes lo recorren, y la historia de vida de El Negro se revela mediante la entrevista a terceros.

Las siguientes escenas presentan al protagonista en sus actividades diarias, a bordo de una carreta recogiendo “alguna porquería que me sirva” [0:13:17], principalmente chapas. A medida que avanza en su recorrido, va exponiendo sus ideas y sentimientos, en los términos actorales que hemos manejado se trata de una mezcla de actitudes presentacionales (sus monólogos para la cámara) y representacionales (las actividades que

efectúa normalmente). El Negro se muestra feliz en todo momento, caracterizado por una sonrisa constante en casi todos los planos, y declara que no se imagina un cambio en su vida mediante frases como “nunca salimos a buscar trabajo y no creo que lo consigamos tampoco” [0:12:53]. Mientras avanza en su carreta pasan frente a un edificio y se explaya sobre sus deseos: “Me gusta la tranquilidad, la naturaleza. No viviría por nada en un departamento de esos. Todo cerrado en un departamento de esos [...] Hacés de cuenta que estás en una cárcel ahí adentro” [0:15:02].

Ante este diálogo, que refleja una naturalización del personaje de su situación, el documental vuelve al asentamiento y le otorga la palabra a su madrastra que denuncia la contaminación del agua del Río de la Plata en la que las fábricas tiran sus residuos y que ellos toman. El film parece señalar así una diferencia generacional entre los personajes más grandes que articulan denuncias y el joven que entiende a la pobreza como heredada y perpetua. El episodio de este personaje finaliza con el padre de El Negro ubicado en las orillas del Río otorgando un discurso a la cámara en el que lamenta la ausencia de futuro para su hijo:

todo lo que estaba a mi alcance se lo enseñé. [...] Hoy realmente no vale nada nada. No podés ni andar de ciruja, porque si va de ciruja mi hijo, tal vez por vagancia lo lleva la autoridad. Y cuando está allá adentro le piden el CUIL como trabajador independiente. Un ciruja es un trabajador independiente. Entonces cómo no te vas a sentir mal [...] ¿Te vas a sentir bien? ¿Qué persona se siente bien? Vivimos laburando para subsistir [0:24:03].

A lo largo de este monólogo, Reyero alterna con imágenes de la *city* porteña, que se mantiene indiferente a su situación; de forma similar, los personajes se encuentran aislados durante todo el film, sin compañía salvo por la de su familia.¹⁰ Este sí es un punto que marca una diferencia con respecto a los documentales de los que nos ocuparemos a continuación, marcados por la presencia de multitudes.

A partir del año 2003 comenzaron a estrenarse una gran cantidad de documentales centrados en la actividad de los cartoneros, que incluyen tanto realizaciones para cine como para televisión, de origen nacional e internacional.¹¹ Una de las más renombradas es *El tren blanco* –coproducción española que participó en el Festival de Berlín– que, si bien reproduce muchas de las características que hemos señalado en *Dársena sur*, suma una serie de procedimientos que probarán ser casi ineludibles en futuras realizaciones.

El tren blanco se inicia con los eventos del 20 de diciembre de 2001, presentados mediante una combinación de placas e imágenes de las protestas que culminan con

¹⁰ Este es el momento de mayor denuncia de un film que historiográficamente ha sido considerado como uno de los primeros ejemplos del Nuevo Cine Argentino, movimiento caracterizado por una supuesta apoliticidad.

¹¹ El interés internacional por estos sujetos se ve reflejado en los documentales *Cartoneros* (Ernesto Livon-Grossman, 2006) y *Los cartoneros* (*The Cardboard People*, Michael McLean, 2006), producciones alemana y norteamericana respectivamente no estrenadas en la Argentina.

la reproducción de un informe periodístico en el que se anuncia la renuncia del presidente De la Rúa. El propósito de esta pequeña secuencia es explicar las razones del incremento del número de cartoneros. Los múltiples carteles sobre fondo negro, que presentan una serie de estadísticas, definen a los cartoneros como “trabajadores del cartón” y añaden que “esta es la historia de muchos hombres. Es la historia de un país”. De esta forma, antes de presentar a los sujetos que darán testimonio, ya se los ha definido en dos sentidos: por un lado como trabajadores, aspecto que resaltan la mayoría de los personajes, y por otro, como figuras simbólicas (o nominales) de un país en ruinas.

A pesar de que no presenta un conflicto en términos narrativos clásicos sobre el cual articular el relato, *El tren blanco* construye un pequeño marco para otorgar coherencia que consiste en la jornada laboral de los cartoneros: el film comienza con los sujetos abordando al tren del título¹² en las primeras horas de la jornada y concluye con su retorno a la noche con los materiales recolectados. No obstante este recorte, las imágenes que retratan el trabajo de los cartoneros son todas nocturnas, por lo que el marco funciona de forma poética más que narrativa.¹³

La presentación de los personajes toma lugar tras el abordaje del tren, y consiste en una serie de testimonios para la cámara durante el trayecto. Frente a una serie de planos detalle que describen al tren y los objetos de los sujetos, se introduce primero una voz en *off* que rápidamente toma cuerpo:

Mi nombre es Alcides Felipe Mussi. Hace casualmente tres años que estoy acá, como quien dice, viajando en este tren. El cual más que darme de comer me da una posibilidad de tener algo en mi vida. El tren blanco es el que le da de comer a miles de personas que tienen que trabajar una semana entera para pagar un mensual o un quincenal. Pero hay otras personas que dicen: “Ah, ese tren blanco es el que trabaja con todos los cirujas”, y así nos llaman. Pero ser ciruja es un trabajo, no es nada más ni nada menos [0:07:50].

A lo largo del documental se retratan a nueve personajes, para los cuales se repite este mecanismo de presentación –testimonios en voz en *off* primero con nombre y apellido, y luego primeros planos de sus rostros–; las voces de los cartoneros son las únicas escuchadas. Una vez que descienden del tren se registra la labor de los sujetos que se alterna con pequeños testimonios en los cuales articulan la defensa de su actividad como un trabajo; en los términos ya planteados nos encontramos ante una primacía de

¹² El tren blanco fue un servicio especial de la empresa Trenes de Buenos Aires (TBA) que funcionó entre los años 2001 y 2007 exclusivo para el uso de cartoneros, quienes accedían al mismo mediante un abono quincenal. Este tren no poseía asientos con el objetivo que pudieran viajar con los carros. A partir de 2008 solo se brinda un servicio en la Línea San Martín.

¹³ Esta pequeña armazón podría relacionarse con las sinfonías urbanas de las décadas del veinte que presentaban un día en una ciudad: *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, Walter Ruttmann, 1927) o *El hombre de la cámara* (*Chelovek s kinoapparatom*, Dziga Vertov, 1929) incluso en los últimos años se puede notar un resurgimiento de esta modalidad en varios films como el cubano *Suite Habana* (Fernando Pérez, 2003), y los argentinos *Centro* (Sebastián Martínez, 2010) y *Un día en Constitución* (Juan Dickinson, 2011).

la actitud presentacional, en tanto la actitud de los sujetos manifiesta en todo tiempo conciencia de la situación de filmación. En sus testimonios los sujetos plantean que la alternativa al cartoneo en el momento parece ser el delito, por lo que deciden salir a recolectar: “Es más lindo laburar así que salir a robar. Solamente uno tiene que tener vergüenza para robar, pero para salir así a la calle no” [0:27:22]. La caracterización de los personajes, articulada principalmente a través de sus palabras, refuerza la identidad positiva mediante la valorización del trabajo y la importancia de la familia.

A diferencia del retrato ofrecido en *Dársena sur*, en el que se sugería un estado de pobreza de origen, aquí se trata de la desintegración de una clase social; en sus testimonios los sujetos se refieren constantemente a sus antiguos empleos: carpinteros, empleadas domésticas, peluqueros, etc. Al respecto, el penúltimo bloque de testimonios –el más emotivo del documental en el que los planos se cierran lo más posible sobre los rostros– gira alrededor de sus esperanzas con respecto al futuro. El deseo que expresa la mayoría es volver a conseguir trabajo en sus profesiones, es decir una restitución de su clase. Sin embargo, el documental concluye con una operación cuyas implicancias seguramente pasaron desapercibidas para los realizadores, pero que traicionan los deseos expresados por los personajes: las imágenes finales en las que personajes retornan en el último tren coinciden con las presentadas al inicio, incluso repiten su orden, sugiriendo una circularidad y, por ende, la imposibilidad de salir de esta situación.

En *Caballos en la ciudad*, la directora Ana Gershenson propone un recorrido por la ruta de cuatro cartoneros (y sus familias) con carro a caballo desde Valentín Alsina hasta Capital Federal. Aquí también se recurre al registro de las actividades de los personajes como núcleo temático, quienes desarrollan sus tareas de forma habitual favoreciendo un estilo observacional. Pero en vez de presentar como en *El tren blanco* sus testimonios hablando frente a cámara, los personajes expresan sus ideas mediante el uso de la voz en *off*. Estos relatos funcionan independientemente de las imágenes expuestas, y en ellas se refieren a algunos de los mismos tópicos mencionados en el documental anterior, principalmente la defensa de su actividad como un trabajo, pero también la importancia de la educación en el futuro de sus hijos, los peligros a los que se enfrentan (tanto de la policía como de delincuentes), y el valor que le otorgan a los caballos que les permiten llevar a cabo su trabajo. La presencia de los caballos marca un punto divergente entre ambos films: el tren funciona como un elemento de segregación, la formación es utilizada únicamente por los cartoneros mientras que el resto de los pasajeros usan otras, entretanto el caballo es una especie de nexo entre lo rural y lo urbano, el paso que estos actores realizan todos los días al cruzar el Puente Alsina.

El film no posee voz *over*, ni utiliza placas con estadísticas a diferencia del film anterior, sino que la información necesaria es transmitida por los personajes. El documental se divide en siete episodios, los cuales son distinguidos mediante un doble proceso: el dibujo de un mapa que señala los lugares donde transcurren todos los episodios y los nombres de los protagonistas, y una serie de separadores con imágenes de archivo de represión policial. Estas escenas de violencia constituyen una segunda línea narrativa que permite distinguir el retrato de los personajes de la denuncia. Compuesto exclusi-

vamente por archivos, en estas escenas se narran los conflictos en torno a la prohibición de los carros de “tracción a sangre” por las calles de Capital Federal, y la represión que sufrieron los cartoneros cada vez que debían cruzar el Puente Alsina. Las entrevistas televisivas presentadas le otorgan la voz a estos sujetos y sus defensores, resultando particularmente elocuente el discurso de un cura villero que expone la situación así: “la gente está trabajando, la gente quiere mantener a su familia. Entonces, si no hay fuentes de trabajo no podés exigir que no salgan con el carro a levantar los residuos que deja la ciudad” [0:29:45]. Esta situación concluye favorablemente para los cartoneros cuando se les otorga luz verde para ingresar a la Capital antes del último episodio. Este consiste en el traslado y la entrega de todos los materiales recolectados en un depósito y permite observar la masividad que ha alcanzado esta línea de trabajo.

Podemos observar entre estos films múltiples similitudes; en primer lugar se trata en ambos casos de combatir una paradoja: otorgar visibilidad a sujetos que no están ocultos debido a que desarrollan sus actividades en espacios públicos, pero que no cuentan con medios para difundir su voz y que son objeto de represión.¹⁴ Para ello se decide otorgarles la palabra a los personajes, renunciando a la voz *over*, ya sea mediante el testimonio directo a cámara o el relato en *off*. Una de las cuestiones centrales al tratar con estos sujetos es la dimensión ética; la representación de personas en situación de pobreza corre el riesgo de caer en un miserabilismo, y en este punto *El tren blanco* y *Caballos en la ciudad* difieren radicalmente en sus puestas en escena. En el primero se trata de una cámara que busca detalles en todo momento, deteniéndose en los carros derruidos y los sujetos que revuelven la basura en ambientes nocturnos, mientras que *Caballos en la ciudad* trabaja con el registro de actividades principalmente diurnas y cierta búsqueda estetizante; el documental incluso abre con un prólogo en el que se comparan obras de arte con los elementos de trabajo de los cartoneros. Si puede acusarse a un film de caer en un extremo, es posible argumentar lo mismo con respecto al otro.

Una de las problemáticas de orden ético más comunes del documental es la “tradición de la víctima”, la cual se remonta a la obra de John Grierson, y que consiste en la utilización del sujeto como la mera ilustración de un problema social (Winston 2011). Aunque en ambos films se les otorga la palabra a los sujetos, quienes resaltan una y otra vez que su actividad constituye un trabajo digno, en el caso de *El tren blanco* los personajes terminan constituyéndose como víctimas en la tradición *griersoniana* precisamente por el final circular mencionado, pero también por un cierto regodeo e insistencia en la situación de carencia.

¹⁴ “En una primera etapa los diferentes medios empezaron a tratar el tema desde sus diferentes ámbitos: describieron el perfil de los cartoneros y los múltiples aspectos derivados de su actividad, la suciedad de las calles, el negocio de los intermediarios, el robo de placas en monumentos públicos y de cables telefónicos, el trabajo de las asambleas barriales, los abusos policiales, la legislación, el reclamo de las empresas de recolección por la disminución del peso de la basura, el Tren Blanco, las propuestas de los candidatos, la opinión de los vecinos, entre otros; y reclamaron a las autoridades medidas destinadas a regular la situación” (Andrada 2005: 69).

En los años venideros a estos documentales, los cartoneros dejaron de ser representados con frecuencia hasta el estreno de *Yatasto* (Hermes Paralluelo, 2012), film que asume una aproximación observacional a su tema. Entre las particularidades de este documental podemos mencionar que se trata de una producción cordobesa y que constituye un exponente que se corre de los tópicos hasta aquí mencionados. El documental trata sobre la vida de tres chicos en un barrio de la periferia de Córdoba que ofician de cartoneros (o *carrereros* como son denominados en la provincia) y, si bien se provee visibilidad a estos sujetos una vez más, aquí no se recurre a entrevistas sino que se intenta introducir al espectador a sus actividades cotidianas, poniendo el acento en los aspectos emotivos de sus vidas.¹⁵ El film abre con una imagen en negro que comienza a iluminarse lentamente con la fogata que los chicos hacen, develando su mundo al espectador.

El afán estético que se podía señalar en *Caballos en la ciudad*, es llevado al límite en el documental *Yatasto*, compuesto de forma casi exclusiva de planos fijos –que mantienen en algunos momentos distancia y en otros una llamativa cercanía con los sujetos– y *travellings* en los que la cámara se ubica sobre la carreta de los niños para mostrar cómo se observa el mundo desde allí. Este peculiar plano se repite a lo largo de múltiples secuencias enmarcando a los tres chicos protagonistas (Bebo, Pata y Ricardo) o alguna variación de ellos con familiares y fue logrado mediante el montado de la cámara sin un operario. De esta forma se consigue una imagen no lograda hasta el momento, a la vez que permite acceder a una actuación naturalista de los chicos, quienes continúan trabajando y jugando espontáneamente observados por el ojo mecánico de la cámara.

Las formas de organización del trabajo que ocupaban una importante parte de los documentales previos dejan lugar a los retratos individuales: uno de los chicos tiene un padre alcohólico que se deshizo del caballo de su hijo, mientras que el más pequeño y carismático de los personajes, Ricardito, recibe consejos de su abuela a lo largo de las jornadas laborales. En estos momentos aparece retratada la inmovilidad social y la infancia negada que atraviesan los personajes: Ricardito le comenta a su abuela que quiere ser *jockey*, pero ella le señala que *carrero* y *jockey* son dos cosas distintas mientras continúa transmitiendo sus saberes de una forma amorosa. El chico comienza a hacer morisquetas en este instante, asumiendo por primera vez su carácter infantil. Las historias familiares ocupan un lugar central en el film, pero no son reveladas en grandes escenas dramáticas, sino que se pueden inferir a partir de los diálogos. En una conversación de Ricardito con su hermana en la casa, ésta le espeta que debería estudiar y no pasar tanto tiempo con sus amigos en la carreta:

¹⁵ En una entrevista a los productores del film explicaban que “por lo general se ve al carrero como el sujeto intruso que se mete a la ciudad y que puede ser un personaje peligroso, un ladrón, alguien que te desparrama la basura, que entorpece el tránsito, que trata mal a los caballos...” (López Seco/Asís Ferri 2012: 138).

- Hermana*: ¿Qué tiene la calle?
 –*Ricardito*: Acá adentro no me gusta. Podés divertirte, irte al río.
 –*Hermana*: No, no es lindo. Ricardo.
 –*Ricardito*: Sí es lindo. Podés ganarte una monedita. Podés salir en el carro Vos te quedás aquí encerrada y no tenés libertad. Tenés que salir, chiquita, a la calle.
 –*Hermana*: No, porque primero está el estudio.
 –*Ricardito*: No, al estudio yo lo dejo. El estudio lo dejo para mierda, p’a el *ocote*.
 –*Hermana*: A vos no te gusta estudiar.
 –*Ricardito*: A mí nunca me gustó.
 –*Hermana*: Ya sé que nunca te gustó, sos igual al papi vos.
 –*Ricardito*: Sí, soy igual que el *pá*: burro [1:02:57].

La ausencia paternal se revela en estos momentos en los que Ricardito es retratado con su abuela y con su hermana, pero nunca con su padre, con quien supuestamente emprenderá un viaje. La hermana incluso le ayuda a prepararse para el viaje y le dice “no tenés que dejar que *chupe* el papi” [1:12:50].

Yatasto trabaja a partir de un doble objetivo: revelar el mundo de la pobreza sin ofrecerlo como un ambiente exótico o naturalizarlo. De ahí que se opere con una cámara por momentos distante pero siempre ubicada de frente a sus sujetos, que se encuentra fija (incluso en los *travellings*) sugiriendo una problemática ausencia de horizonte. Los personajes retratados en el film no son pensados como estereotipos, sino que buscan un naturalismo que no niegue su singularidad ni el carácter infantil que su condición parece negar.

CONCLUSIONES

A partir del análisis de estos documentales podemos extraer una serie de observaciones sobre el documental como forma fílmica específica en general y sobre este ciclo de films en particular.

En el caso de los films sobre los trabajadores de fábricas recuperadas el primero de los elementos en común se relaciona con el trabajo cercano con los sujetos, los cuales, salvo por las escenas de entrevistas, desarrollan sus actividades de forma natural como si la cámara no se encontrara presente, pero sin introducirse en los ámbitos cotidianos y las historias personales. En *Grissinopoli. El país de los grisines* y *Fasinpat, fábrica sin patrón* se articulan narraciones clásicas en torno a un conflicto central, mientras que *Corazón de fábrica* retrata a los mismos personajes en múltiples situaciones de conflicto interno, pero siempre decididos a mantener su lucha. Los cuatro documentales concluyen con un triunfo legal de los trabajadores: en *Grissinopoli* la modificación de la ley, en *Fasinpat* el retorno al trabajo tras la amenaza de desalojo, en *Corazón de fábrica* es la organización de un festival con la presencia de la banda de rock La renga, mientras una serie de carteles anuncian que la fábrica fue expropiada definitivamente en 2012 y los trabajadores son legalmente los dueños de la misma, y *Sin patrón* combina las

conquistas de ambas fábricas (media sanción en la expropiación de Donnelley y la estatización de Zanon), concluyendo de la misma forma que el documental anterior, con un discurso de los trabajadores y un recital del grupo Ska-P. En este sentido, la apelación a una estructura narrativa reconocible heroiza la lucha de los obreros a la vez que promueve la identificación de los espectadores con los personajes retratados, punto que permite distinguir a estos documentales de los films que se contentaron con presentar las medidas adoptadas por los trabajadores.

En el caso del grupo de documentales sobre cartoneros podemos observar que el foco de las narrativas se centra en la importancia de los núcleos familiares y la elección del cartoneo como una forma de supervivencia frente a la crisis. Desde el punto de vista del tipo de presentación de los sujetos podemos argumentar que se favorece un estilo de actuación presentacional, ya que el recurso privilegiado por la mayoría de los documentales es el testimonio, si bien con ciertas variantes en su presentación. *Yatasto* constituye el único ejemplo en el que los personajes no parecen notar la presencia del dispositivo en ningún momento y asumen una actuación exclusivamente representacional y en el que las historias familiares, que se encontraban presentes en los casos previos, pasan a ocupar el centro de la narración. A diferencia del conjunto previo, no podemos observar estructuras narrativas clásicas que se repitan de film a film, lo que no implica que no las posean, sino que cada documental propone una específica, ya sea un día en la vida de sus personajes o un conflicto familiar.

Los relatos sobre ambos actores varían entre sí, pero cada uno presenta en términos generales similitudes en las herramientas de representación adoptadas: las narraciones en torno a las fábricas recuperadas funcionan dentro de un esquema narrativo clásico, mientras que los documentales sobre cartoneros priorizan el retrato de la gente. En todos ellos podemos apreciar un cuidadoso trabajo con los sujetos representados, aspecto que prueba ser capital debido al carácter social de los mismos; usualmente los responsables de los films no pertenecen a la misma comunidad o condición social, por lo que se acercan a un *otro*, construyendo una mirada externa de la que resulta necesario dar cuenta.

Uno de los puntos principales sobre los que el cine documental trabaja es la comprensión del comportamiento humano en sociedad, por esta razón los personajes que se presentan tienden a funcionar como representativos de algo más general, como tipos sociales. Los personajes de los documentales analizados no constituyen una excepción, sino que son presentados categóricamente, agrupados bajo una característica, lo que se remarca gracias a la exclusividad que los films le otorgan a cada grupo, ya que no se le confiere voz a sujetos externos a los colectivos.

En última instancia nuestro análisis nos permitió comprobar la importancia que tienen la narrativa y la colaboración de los sujetos en el cine documental, no entendido como un mero registro de la realidad, sino como el tratamiento creativo de la realidad, para poder construir estructuras inteligibles que posibiliten la transmisión de tesis sobre la sociedad a la vez que promueven la emoción de los espectadores.

FILMOGRAFÍA

- Caballos en la ciudad*. Rizoma Films/Argentina, 2004. Duración: 79 minutos. Dirección: Ana Gershenson.
- Corazón de fábrica*. Ernesto Ardito y Virna Molina/Argentina, 2008. Duración: 120 minutos. Dirección: Ernesto Ardito y Virna Molina.
- Dársena sur*. Arte y Lita Stantic Producciones/Argentina, 1997. Duración: 77 minutos. Dirección: Pablo Reyero.
- El tren blanco*. Cinefectivo, Terraplén Producciones/Argentina, 2003. Duración: 80 minutos. Dirección: Nahuel García, Sheila Pérez Giménez y Ramiro García.
- Fasinpat, fábrica sin patrón*. Di Producciones y TSI/Argentina, 2004. Duración: 63 minutos. Dirección: Danièle Incalcaterra.
- Grissinopoli. El país de los grisines*. A4 Films/Argentina, 2004. Duración: 81 minutos. Dirección: Darío Doria.
- Sin patrón. Una revolución permanente*. Colectivo Documental Semillas/Argentina, 2014. Duración: 122 minutos. Dirección: Juan Pablo Lepore y Nicolás Van Caloen.
- Yatasto*. Cine El Calefón/Argentina, 2012. Duración: 98 minutos. Dirección: Hermes Paralluelo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrada, Sofía (2005): *Los medios de comunicación y el fenómeno cartonero. Análisis de la cobertura de los medios antes, durante y después del lanzamiento de la campaña de separación de residuos*. Tesina de Licenciatura en Periodismo. Universidad de Belgrano.
- Basso, Haydé (2007): “La construcción del sujeto trabajador en el documental político argentino (2002-2004)”. En: Sel, Susana (comp.): *Cine y fotografía como intervención política*. Buenos Aires: Prometeo Libros, pp. 129-152.
- Campione, Daniel/Rajland, Beatriz (2006): “Piqueteros y trabajadores ocupados en la Argentina de 2001 en adelante: novedades y continuidades en su participación y organización en los conflictos”. En: Caetano, Gerardo (ed.): *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta*. Buenos Aires: CLACSO, pp. 297-330.
- Carrera, Nicolás Íñigo/Cotarelo, María Celia (2006): “Génesis y desarrollo de la insurrección espontánea de diciembre de 2001 en Argentina”. En: Caetano, Gerardo (ed.): *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta*. Buenos Aires: CLACSO, pp. 49-92.
- Fajn, Gabriel (2004): “Fábricas Recuperadas: la organización en cuestión”. En: <www.workers-control.net/system/files/docs/fajn.pdf> (16.06.2016).
- Gionco, Pamela C. (2011): “‘El pueblo, unido...’ en las calles. Movilización social y esfera pública en documentales de intervención política post 2001”. En: Lusnich, Ana Laura/Piedras, Pablo (eds.): *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería, pp. 609-630.
- López Seco, Celina/Asís Ferri, Paula (2012): “Desnaturalizar lo cotidiano implica ver la realidad desde otro lado. Diálogo con los integrantes de la Productora El Calefón”. En: *Toma Uno*, 1, pp. 131-138.
- Paiva, Verónica (2013): “Cartoneros, recolección informal, ambiente y políticas públicas en Buenos Aires 2001-2012”. En: *urbe. Revista Brasileira de Gestão Urbana (Brazilian Journal of Urban Management)*, 5, 1, pp. 149-158.

- Perelman, Mariano (2010): “El cirujeo en la Ciudad de Buenos Aires. Visibilización, estigma y confianza”. En: *Revista de Antropología Iberoamericana*, 5, 1, pp. 94-125.
- Plantinga, Carl (1997): *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Puente, Maximiliano de la/Russo, Pablo Mariano (2012): “Algo que decir, profundizar, rescatar u mostrar. El cine documental social-militante contemporáneo en la construcción de memorias e identidades”. En: Aprea, Gustavo (comp.): *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, pp. 203-239.
- Renov, Michael (2010): “Hacia una poética del documental”. En: *Revista Cine Documental*, 1, <<http://revista.cinedocumental.com.ar/1/traduccion.html>> (06.04.2017).
- Svampa, Maristella/ Pereyra, Sebastián (2003): *Entre la ruta y el barrio. La experiencia de las organizaciones piqueteras*. Buenos Aires: Corregidor.
- Waugh, Thomas (2011): “*Show Us Life*”, *Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary*. London: The Scarecrow Press.
- Winston, Brian (2011): “El protagonismo de las víctimas en la tradición documental griersoniana”. En: Penafria, Manuela (ed.): *Tradición y reflexiones. Contribuciones a la teoría y la estética del documental*. Covilhã: Livros LabCom, pp. 113-137.

Fecha de recepción: 21.07.2016

Versión reelaborada: 09.01.2017

Fecha de aceptación: 06.02.2017

El **Pablo Lanza** es doctor en Historia y Teoría de las Artes (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). Licenciado y profesor en Artes Combinadas por la misma institución. Es becario postdoctoral de Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) e integrante del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIYNE) y del Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA). Es docente de la materia Historia del Cine Universal (UBA) y miembro del comité editorial de la revista digital *Cine Documental*. Ha publicado artículos en revistas nacionales e internacionales sobre historia del cine y es coautor de los libros *Una historia del cine político y social en Argentina Vol. II* (2010) y *Reflexiones teóricas sobre cine contemporáneo* (2010).