

el país y que todos esperamos sea superada, pero que seguramente atrasará la renovación de tecnología por su origen importado y por su costo. La creciente complejidad de los programas digitales y el enorme abanico de posibilidades ofrecidas por los mismos en todos los campos audiovisuales, desde los videojuegos tridimensionales hasta los shows totales exigirán más conocimiento y más creatividad, por parte de artistas y técnicos.

Cuanto más se demore en iniciarse este proyecto, más tiempo e inversión costará transformarlo en una carrera profesional.

La productividad y la motivación desde las Relaciones Públicas.

Damián Di Pasqua

Sin duda la productividad del hombre, y por ende su motivación, ha sido considerada un factor de importancia en las organizaciones.

La motivación puede ser considerada y analizada desde el punto de vista individual del público interno (el empleado) y desde la óptica de la dirección de la Empresa; la cual, de la manera que encare este tema será determinante para producir en el personal reacciones positivas o negativas.

Uno de los públicos más importante que debe considerar el profesional de Relaciones Públicas es el interno.

Se trabajará estrechamente con los distintos públicos internos, con el objeto de conocerlos más profundamente y poder verificar que cada uno de los empleados transmita al exterior la filosofía de la organización.

La motivación es un motor que hemos de saber mantener en constante funcionamiento. El hacer las cosas es un compromiso voluntario de la persona, al que no se puede obligar pero si se puede incentivar.

Desde un punto de vista simple podríamos decir que los factores que inciden en la motivación dan un impacto sobre la conducta de las personas.

Es primordial entender que las personas no se motivan por un solo factor, sino que se motivan por una serie de factores; es importante comprender que a las personas las motivan distintas cosas y que además los factores de motivación cambian permanentemente de acuerdo a la situación particular por la que esté atravesando un individuo.

También encontramos ciertos componentes en el contexto laboral que generan un grado de desmotivación, tal es el caso de:

1. excesos de control.
 2. dobles mensajes.
 3. críticas negativas.
 4. falta de atención.
 5. reuniones improductivas.
 6. saturación de las capacidades personales.
- etc....

Cada persona se motiva a sí misma, pero necesita de ciertas condiciones externas que le permitan desarrollar y mantener un estado de motivación. Hay conceptos generales que ayudan y dan un valor agregado a la productividad; ejemplos puntuales y clásicos son los de infundir el "mirar a la cara, cerciorarse que se ha escuchado y entendido el mensa-

je, usar un lenguaje claro, dar ejemplos, dar razones, expresar claramente las propias expectativas

El profesional de Relaciones Públicas y la Dirección de toda organización deben saber que las recompensas financieras constituyen solo uno de los factores de motivación, que puede no ser el más importante.

Para motivar a la gente hay factores de gran importancia, ejemplos a tener en cuenta son:

- un saludo especial.
- una nota de felicitación.
- valoraciones.
- brindar mejoras.
- dar mas participación.
- llevar a cabo una interacción.
- estar cerca de los empleados.
- un plan de capacitación.
- una buena comunicación.
- trabajo en común.
- un elogio honestamente merecido.
- reconocimiento público.
- dar respuestas.

suele ser a veces de mayor efectividad que una determinada suma de dinero.

Desde el rol del relacionista público se puede establecer como un pilar de gran importancia de motivación el reconocimiento de los esfuerzos personales, el que la persona sienta que la organización para la que trabaja le importa su trabajo y se fijan en su desempeño. Desde ya la motivación esta relacionada con las necesidades de cada uno y tiene alto porcentaje en el comportamiento laboral.

Cualquier cosa es mejor que la indiferencia, incluso el comentar errores ó aspectos a mejorar, lo cual hecho de forma adecuada, contribuye a que la gente se esfuerce para alcanzar el nivel que se espera de ellos.

Una buena motivación genera una mejor productividad, desempeño, participación y mejor entendimiento por parte de los públicos internos.

Una realidad que pide (a gritos) ser representada.

Ariel Direse

A finales de los 90 en la Argentina, junto a la debacle económica y cultural producida en el seno de una crisis política demasiado extensa, los movimientos masivos y populares comenzaron a tener una presencia cada vez más significativa en los distintos ámbitos de nuestro país. El arte no fue ajeno a esto, no estuvo ni quiso ser excluido, y ello se puede observar en un doble sentido: en primer lugar porque también ocupó un sitio en esta movilización y por otra parte porque se vio obligado a testimoniar esos hechos que estaban ocurriendo. ¿Qué herramienta mejor que el cine, para llevar a cabo esta tarea?.

Hoy, en un compás de espera político, encontramos conformados y consolidados distintos grupos y movimientos cinematográficos, en principio y aparentemente, abocados a una misma tarea: «documentar la realidad». Cine-ojo, Cine In-

urgente, Grupo de Boedo Films, Grupo Primero de Mayo, Argentina Arde, Grupo Dziga Vertov, Cine Ambulante, entre otros tantos.

Aquí comienza nuestro trabajo de investigación en el sentido en que no podemos entender un proyecto intelectual o artístico sin entender también su formación dado que la relación entre un proyecto y una formación es siempre decisiva. Ya se puede observar en la etimología del nombre que adoptaron estos grupos un determinismo ideológico que implica cierta postura frente a lo instituido. Para comprender esto debemos entonces analizar qué es o era lo que estaba instituido y a qué se van a enfrentar estos documentalistas sin dejar de lado, por supuesto, el resultado, por lo menos y hasta ahora parcial -dada su vigencia-, que han obtenido en su tarea. Primero, debemos considerar su procedencia, sus orígenes, sus ideas, si es que nuestro afán es entender con más claridad sus films. Pero, ahora bien, la pregunta verdaderamente central, es poder al menos determinar cuál es el lugar que ocupan sus obras dentro del ámbito cultural y cómo es que lo hacen, pues no debemos caer en el engaño de creer que el nivel de vigencia de estos movimientos solo está dado por sus films o a la inversa. Con suerte podremos esbozar, al final de este trabajo, el valor artístico y/o social de la producción elaborada por estos cineastas. Tampoco podemos ignorar, o peor, englobar a todos ellos bajo una misma forma de hacer cine ya que tal vez el único, aunque no menos relevante, punto en común de estos grupos es su sincronía de aparición y vigencia en un lapso de tiempo determinado. Creemos aquí expuesto el problema, sería vano tratar de resolverlo, pero sí consideramos importante dejarlo claramente planteado, tratar de echar un poco de arena sobre la cantidad de lagunas que encontramos en el recorrido, y así dejar un terreno más claro como base para futuras discusiones.

Como mencionamos en esta breve introducción, y dadas las características de este trabajo en particular, nos vemos forzados a acotar muy estrictamente nuestro campo de estudio, trataremos desde una visión microscópica, en términos de Clifford Geertz, resolver algunos interrogantes de problemas más amplios y complejos. Es evidente que no podemos analizar movimiento por movimiento, pues sería una tarea que nos obligaría a trascender los límites de esta investigación, por ello, nos centraremos fundamentalmente en dos de ellos, no por una cuestión azarosa o caprichosa, sino porque en esta maraña de nombres son los que han tenido un poco más de historia, los que han producido mayor cantidad de films y por consiguiente los que nos otorgan una cantidad significativa de datos para realizar interpretaciones más acabadas. Ellos son: Grupo de Boedo Films y Cine Insurgente. Nuestra elección se basa, además, en que los realizadores nucleados en esos grupos son los que, a nuestro entender, están teniendo un papel más activo en este tiempo. Por último, queremos que el lector comprenda que el grupo Cine-ojo, de Carmen Guarini y Marcelo Céspedes, queda indirectamente excluido del presente trabajo, no porque no lo consideremos parte de este fenómeno, sino, por el contrario, porque dada su prolongada historia, formación, producción, cambios y su situación actual en el mercado cinematográfico nos conduciría a un análisis demasiado extenso.

Una construcción en movimiento

Grupo de Boedo Films y Cine Insurgente, como dijimos, son los dos movimientos de documentalistas cinematográficos

que nos servirán de guía para delimitar y comprender nuestro objeto de estudio. Esto nos lleva, inevitablemente, a plantear en primer lugar la noción de “movimiento”, al menos en el ámbito cinematográfico. Entendemos, entonces, que un movimiento es un grupo de películas realizadas, en un período determinado, por individuos que comparten una visión u objetivo común, toda vez que un período es una unidad histórica de tiempo en la que las similitudes y diferencias entre películas adquieren especial importancia con respecto a su época. En ocasiones la categoría de cine nacional es útil para identificar características comunes a la obra de un país determinado, por lo general también durante un período específico. Los realizadores documentales pueden moldear y transformar las tradiciones que heredan, pero lo hacen dialécticamente con esas tradiciones y sus seguidores. Otro factor común de estos grupos, y como lo anticipábamos al comienzo, es que ya en sus nombres se puede vislumbrar claramente un posicionamiento ideológico, quedan circunscriptos ya no sólo a un lugar artístico sino también a uno político. Por su parte el Grupo de Boedo Films toma su nombre del famoso movimiento literario y plástico homónimo quienes, oportunamente, se encargaron de reflejar la cara marginal de la realidad argentina de la década del veinte. Con sus orígenes en el Instituto de Arte Cinematográfico de Avellaneda, entidad municipal, que se destaca por ser la única en el país que tiene en su programa la orientación de Realización Documental, Claudio Remedi, uno de los exponentes más visibles del Grupo de Boedo señala la importancia que tuvo su formación en el sentido de que “me encontré con gente con la que coincidía ideológicamente y metodológicamente, y esto posibilitó de manera significativa la producción de los primeros films”; mientras la “insurgencia” de Cine Insurgente se explica por sí sola, encontramos los comienzos de funcionamiento del grupo hacia el año 1998 en el seno del Festival de Cine de Mar del Plata, cuando, ante el desfile de famosos por la prolongada alfombra roja que daba acceso a la sala principal del Cine Auditorium, un grupo de jóvenes se alzaba, tapando los flashes con sus pancartas en las que se leían -en reclamo al entonces Director Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, Julio Mahárbizno la recorte (en referencia al recorte del presupuesto del INCAA). Fernando Krichmar, con formación en psicología y posteriormente cinematográfica en la Universidad de Rosario, define a su grupo como “un grupo militante por la transformación”. Este posicionamiento ideológico en ambos grupos -también lo anticipábamos- surge como respuesta y se ubica a contracara de lo socialmente instituido, del discurso hegemónico. Los realizadores comienzan a plantearse el problema de proponer una respuesta a los medios masivos en la forma en que se difunde la información: la contrainformación. El cine “social” de los sesenta y setenta en Latinoamérica estaba atravesado por esta búsqueda constante de la contrainformación utilizando al cine como herramienta de denuncia de una realidad social y de los modos dominantes de información. Esta idea de la contra información (cultural y política), se asocia a una práctica de descubrimiento/desenmascaramiento de la realidad a través de la cámara cinematográfica, principalmente a través del registro documental que acompañó históricamente a los procesos de liberación y revolución socialista de América Latina. Los colectivos de trabajo no son nuevos en el cine y forman parte tanto de un mito deseable de ser repetido y adaptado por ciertos autores originarios en una perspectiva crítica del cine

burgués y comercial. En el fondo es una clara forma de concebir una política de producción cinematográfica. Aquí se revalorizan la cooperación, la discusión y el esfuerzo grupal y esto tiene tanto incidencias en lo ideológico-estético como en lo económico-productivo, negando o relativizando el poder unívoco de la voz de un autor y la capacidad industrial del productor tradicional. Cine Liberación (de los realizadores Fernando Solanas y Octavio Gettino) y Cine de la Base (del desaparecido realizador Raymundo Gleyzer) son los referentes inevitables. En este punto es curioso, y lo queremos señalar, como, y con el paso de los años, fue solo Gleyzer el que quedo como principal referente de los nuevos movimientos documentalistas, quedando Solanas relegado a un segundo plano. La historia dió un giro significativo, hasta mediados de los noventa solo se recordaba "La hora de los Hornos" como film revolucionario. Hoy hay un redescubrimiento de Gleyzer, quizá "Los Traidores" haya ocupado ese lugar; vamos a ver a lo largo de este trabajo que, justamente, no es para nada casual. ¿Qué había, o hay en Gleyzer para que 26 años después de su desaparición se torne tan vigente? En principio concluyamos que toda nueva manifestación cultural hace una reescritura del pasado, convierte a los antiguos malditos (y olvidados) en nuevos héroes y a los viejos héroes en individuos que jamás debieron haber nacido. Nuevos actores limpian el pasado para los antepasados, pues la ascendencia es legitimidad y la novedad es duda aunque en todas las épocas emergen del pasado actores olvidados, no como ancestros, sino como amigos íntimos. Así surge Gleyzer. "Raymundo, Cine de la Base - Argentina" película documental de los realizadores Ernesto Ardito y Virna Molina sobre la vida y obra de Raymundo Gleyzer (se encuentra próxima a estrenar), sin duda marcará un antes y un después en el modo de hacer documental en la Argentina, no por la película en sí misma, sino más bien por lo que creemos va a significar la exposición detallada del pensamiento de Gleyzer. Ardito señala "En el año 97 empezamos con la idea de hacer un documental sobre Raymundo Gleyzer porque fuimos descubriendo sus películas y nos dimos cuenta de su ausencia en todo lo que es nuestra generación. Cuando terminamos la escuela de cine (IDAC) sentimos como si no hubiéramos hecho nada, porque no habíamos aprendido lo principal, que no era cómo hacer cine sino qué contar, y sobre todo dentro del contexto Latinoamericano y Argentino; a partir de esto decidimos hacer una película sobre Raymundo para que en primer lugar la gente pueda redescubrirlo". Gleyzer está en boca de todos, pero no todos realmente lo conocen.

Por su parte algunos de los documentalistas de Cine Insurgente están nucleados también en lo que se denomina la "Red Audiovisual de información popular Raymundo Gleyzer", Krichmar retoma la postura de Gleyzer en el sentido de pensar la distribución antes que la producción. Nos situamos aquí en la zona central de nuestra investigación ya que posiblemente podamos arribar a ciertas conclusiones respecto de nuestro planteamiento, quizá encontremos algún indicio que nos explique, por lo menos parcialmente, como surgió este auge del cine documental. Es evidente que, para que haya un auge, se deben dar algunos factores, algunas combinaciones de elementos. Aunque suene obvio, debemos poner en primer y segundo lugar a: un aumento de la producción documental acompañada de un aumento de espectadores. De todas formas esto solo no basta, es evidente que falta la tercera pata del trípode, el lugar de exhibición.

Este auge, planteado solamente de esta manera, resulta demasiado superficial, lo que realmente interesa, si es que queremos llegar con cierta profundidad al problema, es analizar detalladamente cada uno de sus componentes. Empecemos por los espectadores. Krichmar, por ejemplo, a través de su agrupación plantea la idea de armar la Red donde generar el modo de llegar al público, de manera que el espectador rompa con los modos dominantes de lectura y consumo de imágenes. En términos de Krichmar "alfabetizar audiovisualmente".

Aquí podemos formarnos, con en estos conceptos, alguna imagen del lugar que, genéricamente, ocupa el espectador para estos realizadores. En principio podemos considerar que el espectador aborda el documental con menos expectativas de que se vaya a producir una identificación prolongada con personajes bien definidos. El documental suele dirigir nuestra atención hacia un tema, concepto o problema que está en el centro de la argumentación de la película. Al depender su autenticidad de la especificidad de sus imágenes, el documental también nos invita a considerar lo específico como una ejemplificación de algo más general, de una forma de ser del mundo en un esquema más amplio. Procesamos el documental no solo como una serie de sonidos e imágenes con un alto grado de autenticidad, sino también como procesos sucesivos en la formación de un modo de ver o pensar característico y textualmente específico.

El documental como otros discursos de lo real, conserva una responsabilidad residual de describir e interpretar el mundo de la experiencia colectiva. Dziga Vertov abogaba en sus escritos y películas por un proceso activo de construcción social, incluyendo la construcción histórico-materialista del espectador "nos rebelamos contra la conclusión del 'director encantador' con el público sumiso al encantamiento... La conciencia puede formar, por sí misma, un ser humano que tenga opiniones firmes, convicciones sólidas. Necesitamos seres humanos concientes, no una masa inconsciente dispuesta a ceder a la primera sugestión que se le presente. ¡Viva la conciencia de clase de los hombres sanos que saben ver y entender! ¡Abajo el velo perfumado de los besos, asesinatos, palomas y juegos de manos! ¡Viva la visión de clase! ¡Viva el cinevista!"

Otra cuestión central planteada por Vertov, y que hoy tiene importante vigencia es que si realmente se quiere ver en claro el problema de la acción de las películas sobre el espectador, tendremos que convenir, en principio, dos cosas: ¿Cuál es el espectador?, ¿de qué tipo de acción sobre el espectador se trata?, del mismo modo Benjamin previó hasta qué grado la imagen se pondría al servicio de la ideología dominante como espectáculo y distracción, pero también, y esto es lo más importante, retendría su potencial explosivo para reorganizar tiempo y espacio en cualquier orden que se desease de modo que el cine venía a derribar con dinamita el encierro social. Planteo similar al de John Berger respecto de la imagen publicitaria en el sentido que no se trata de una documentación sino de un proceso activo de fabricación, de una producción de significados y valores, conceptos y orientaciones para rodearlos. Este tipo de construcciones proponen formas específicas de relación social. La elaboración de la realidad es cosa nuestra -de los realizadores y de los espectadores-. La cultura, según James Clifford, es un proceso de ordenamiento, cambia y se desarrolla como un organismo vivo. Gracias a al documental podemos preservar, por lo menos durante unos minutos, la esencia de la

cultura propia de un espacio y tiempo determinado. Aquí el cine produce una realidad social, en imágenes, por medio de discursos de lo real, pero ¿qué hace falta para que un evento histórico tenga acceso al sistema de circulación masivo, en especial si no hay publicistas que lo respalden? Daniel Stefanello, uno de los realizadores del film “HGO” (sobre la vida del desaparecido escritor de historietas y militante montonero Héctor Germán Oesterheld), que fue una de las primeras películas en abrir el circuito de la exhibición en video en el cine Cosmos comenta: “Ciertamente es positivo el interés despertado tanto en los espectadores como en los cineastas. Todo lo cuantitativo apunta a exponer más claramente la necesidad de darle espacio y apoyo al objeto de trabajo ‘realidad’ que el cine aborda pero, convengamos que, todo lo cuantitativo no garantiza lo cualitativo. No deberíamos ser solo críticos con la realidad temática abordada sino también con nuestra propia realidad como realizadores-productores. La autocrítica lleva a la madurez creativa y de allí a una producción responsable y acorde con el objetivo cultural buscado. Comprender eso, ese desafío, es la tarea que puede conducir a un camino promisorio”. Aquí, en lo expuesto precedentemente, podemos observar una nueva arista del objeto estudiado. Hubiésemos sido muy ilusos en creer que solamente un aumento en la producción, un aumento del público y una flexibilización de los circuitos de exhibición bastarían para producir el cambio, sabemos que esto no ocurre de la noche para la mañana, aquí el concepto cualidad aparece por primera vez y no es de poca importancia, ¿a alguien se le ocurriría pensar que sin un cambio en el modo de hacer documental hoy estaríamos hablando de esto? ¿Hubo un cambio en el estilo de abordar los documentales? Entendamos en este caso al estilo como el modo característico que tiene un realizador individual de hacer una exposición, pero también al modo común de hacer una exposición compartida por un colectivo. En esta segunda acepción el estilo se asemeja a un discurso institucional, con reglas y limitaciones que rigen sus operaciones, reglas que en sí mismas están sujetas al cambio. Volvamos a nuestros grupos y tratemos de ver cómo abordaron la problemática del quehacer documental, cómo se fueron posicionando social y culturalmente frente a este nuevo (o viejo) problema. Para esto debemos retroceder algunos años para comprender mejor el proceso. Si nos salimos momentáneamente del circuito comercial clásico hacia el año 1995, el único lugar en el que podía ser proyectado un film documental era en el espacio que proponían las Bienales de Arte Joven organizadas por la Universidad de Buenos Aires y eventualmente algún ciclo de la SAVI en la sala Leopoldo Lugones del Teatro General San Martín, pero lo interesante de rescatar es que este espacio distaba -aún- bastante de ser un lugar de legitimación del film documental, por el contrario, las exhibiciones se hacían sin ningún criterio temático, Remedi, recuerda: “Nosotros participamos en una de las bienales, que se hizo en Recoleta, con un documental titulado “documentos” y realmente fue una experiencia muy loca, porque la película aparecía -en la proyección- en medio de otros films que no tenían nada que ver con la temática de nuestra película.... además el público era un público interno, de amigos que aplaudían sus producciones y chiflaban a las otras... esas fueron las primeras experiencias”. Luego hacia el año 1997-98 el circuito comercial presenta un cambio que va a tener repercusión en nuestra investigación, se estrenan por primera vez, en mucho tiempo, tres films documentales:

“Cortázar” de Tristán Bauer, “Cazadores de Utopías” de David Blaustein y “Hundan al Belgrano” de Federico Urioste, todos ellos realizados en formato fílmico (de procedencia o ampliados), con apoyo y financiación externa y mediante créditos y subsidios del INCAA. Lo curioso y paradójico, en este paso, es que va a ser el mismo estado a través de sus instituciones el que abrirá una brecha para el resurgimiento de la exhibición documental, y que bajo ningún aspecto -con los films venideros- van a quedar (las instituciones y el estado) en un lugar de privilegio. Pero, y a pesar de esto, las producciones independientes todavía tenían vedado el acceso a los circuitos comerciales, era impensado -y de alguna manera hoy lo sigue siendo- que una producción de soporte no-fílmico acceda a estas salas. A partir de allí las primeras experiencias de estos grupos fue buscar circuitos alternativos de exhibición y de comercialización de sus films. El Grupo de Boedo Films lo realizó por primera vez con su film “Después de la siesta” sobre el denominado santiagueño, y Cine Insurgente hizo lo suyo con “Diablo, Familia y Propiedad” sobre la historia del Ingenio Ledesma; ambos comparten una misma postura: la primera proyección de la película terminada se hace en el lugar y con la gente de los hechos representados, luego se busca un circuito alternativo. “Después de la Siesta” y “Diablo, Familia y Propiedad” lo hicieron en las sedes de ATE Capital (Asociación de Trabajadores del Estado) y FM La Tribu respectivamente; por último se ponen a la venta, en esos mismos lugares y después de la proyecciones, copias de los films exhibidos y hasta en ocasiones de todos los films producidos por cada grupo. Si bien este sistema no les traía ganancias significativas sí les permitía sustentar futuros proyectos. Así nació para el Grupo de Boedo Films la posibilidad de hacer un proyecto más ambicioso y con la posibilidad de estrenarlo comercialmente. “Fantasmas de la Patagonia” sobre la caída de la industria minera en Sierra Grande fue su primer y último largometraje en soporte fílmico. Este hecho comprobaba una cosa esencial, no era solo el soporte lo que permitía un acceso al circuito comercial, la cosa había cambiado radicalmente y una frase de Remedi lo expresa claramente: “estrenar en Rawson y competir contra ‘Los 101 Dálmatas’ era un delirio atroz, o hacer un circuito en Córdoba Capital o Villa Carlos Paz era también luchar contra viento y marea, ya que los distribuidores y exhibidores son excesivamente conservadores”. Paralelamente a este proceso empieza a aparecer en el mercado el formato digital como nueva alternativa tecnológica de, relativamente, bajo costo y alta calidad de imagen (recordemos los antecedentes dejados aquí por el Dogma 95). Pero el principal problema en este punto seguía siendo el INCAA, ya que esta Institución nunca comprendió o quiso comprender (nos inclinamos por esta última opción) cuál era el verdadero objetivo de los films documentales; su estructura, su sistema de créditos y subsidios jamás contemplaron a las realizaciones documentales (ya habíamos notado las pocas que salían con apoyo de esta entidad). Así, ante este problema un grupo de realizadores documentales entre los que se encontraban los de estos grupos, comenzó a reunirse periódicamente con el propósito de discutir el lugar del documental en la sociedad. Así se formó “Espacio de mirada documental”. Esta asociación de documentalistas tuvo dos iniciativas relevantes: una fue la de hacer la primer muestra colectiva de películas documentales que se llevó a cabo en la sede la librería “Liberarte”, el otro fue la obtención de la sección “Huellas de lo real” en el

segundo Festival de Cine Independiente de Buenos Aires, Remedi cuenta su experiencia: “no presentamos frente a Quintín (Director Artístico del Festival) como miembros de Espacio de mirada documental, con el objeto de establecer una sección documental de tipo competitiva y con un espacio de foro de debate... la cuestión era que ya se corría la voz de que éramos el grupo de los quilombos, después ese tilde, más adelante nos los cambiaron por el de los talibanes, y bueno nos recibieron un poco temerosos, pero finalmente un poco a pesar de ellos conseguimos ese espacio”, así se abrió el espacio y así permanece.

Podemos sintetizar que el gran cambio -que está aún en proceso- desde mediados de los 90 está fundamentalmente dado por esta mezcla de factores a los que hacíamos referencia y que se podrían resumir en los siguientes puntos: 1) Una obstinación por parte de los productores de acceder a algún tipo de estreno comercial aunque sea en condiciones marginales y no competitivas con otras producciones (alcanzar que su voz salga de los tradicionales circuitos culturales con poco público y ninguna repercusión mediática); 2) Un público acotado que tradicionalmente busca de manera constante nuevas versiones y miradas sobre la realidad que no son las difundidas o acalladas por los medios masivos; 3) Un imaginario o inconsciente colectivo crítico insatisfecho y en constante crecimiento que aporta otros nuevos públicos que se incorporan y que empieza a revisar muchos supuestos sociales que demuestran ser fallidos o falsos; 4) Algunos exhibidores que han flexibilizado sus criterios de programación o perfilan sus salas con materiales distintivos de la oferta clásica; 5) Un cambio tecnológico que ha permitido que a una sociedad en crisis económica constante se le facilitara el acceso a la producción con menores inversiones en equipamiento de registro y post-producción.

En cambio, y en cuanto a los que no preguntábamos en un principio respecto de valor artístico de estos films, solo llegamos a la conclusión de que históricamente ha ocurrido que el cine documental trabaja con diversos campos del conocimiento humano que tratan o privilegian que sirva a unas disciplinas por sobre otras. Las ciencias sociales (la antropología, la sociología, la psicología, la política, la filosofía) han reclamado para sí ser los verdaderos conductores del proceso de interpretación y elaboración sobre lo real aplicando sus propias leyes y paradigmas, a veces incluso con carácter indiscutible. El cine sigue estando en una tensión básica entre si es industria o un hecho artístico para los cuales se sirve de todos los conocimientos y prismas ideológicos que permitan elaborar un material. El cine documental también hace uso y combinaciones diversas de dichos prismas con lo cual definir si algo es artístico o no es una tarea arriesgada. Pero si queda más claro cuando las finalidades suelen ser más una respuesta política que una búsqueda artística, los presupuestos ideológicos-políticos-científicos aplastan a los estéticos y les imponen cierta tiranía que denuncian para un espectador atento su verdadero fin. No obstante en Argentina normalmente hay más tradición de respuestas políticas a la realidad que respuestas artísticas, y de allí que ciertas formas documentales poéticas sean muy poco trabajadas.

Por último, y para cerrar nuestra línea histórica, ya más cerca de nuestros días, encontramos que algunos de aquellos realizadores de “Espacio de mirada documental”, tomando las experiencias de Chile y México, se nuclean bajo el nombre de ADOC (Asociación de Documentalistas) y comien-

zan a gestionar los tan ansiados proyectos ante el INCAA, ahora bajo la gestión de José Miguel Onaindia, pero, lamentablemente, aquí debemos abandonar el trabajo, el día 20 de diciembre de 2001 la iniciativa se derrumba, el entonces presidente Fernando De la Rúa presenta su renuncia. A partir de allí se han inscripto más de diez movimientos a la lista de grupos de documentalistas, de algunos todavía no vimos sus obras, con otros aún no conversamos. La tarea es difícil y aquí es donde Gleyzer se hace vigente -aunque a veces se malinterpreta-, hay mucha ansiedad en torno a la realidad, se percibe una urgencia por salir a denunciar cualquier cosa bajo cualquier forma, las proyecciones comienzan a hacerse excesivamente masivas y superpuestas, (hemos encontrado films que se están proyectando simultáneamente en dos o tres lugares). La Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, en su carrera de Ciencias de la Comunicación, organiza ciclos semanales y foros de debate sobre temáticas documentales; el Museo del Cine está organizando el suyo; el Centro Cultural Rojas lo mismo; la Facultad de Madres de Plaza de Mayo lo hace por su cuenta, y así la lista de lugares alternativos de exhibición se hace tan extensa como la nueva ola de movimientos que aparecieron en estos últimos meses. Muchos plantean el aspecto positivo de esta circulación masiva, otros advierten una posible saturación y desestimación del público. El terreno se vuelve nuevamente espeso y fangoso, esperamos haber dejado claro el pequeño segmento que tomamos del proceso precedente, permitiendo que en un tiempo -esperemos no muy lejano- podamos volver a sentarnos frente al teclado para seguir analizando lo que pasó después, lo que pasa ahora.

Articulación del proceso de aprendizaje con la transferencia tecnológica a la comunidad.

José María Doldan

Entre los desafíos que encara la Universidad en este nuevo siglo, quizá el más importante sea el del vínculo entre universidad y sociedad.

En la materia Comunicación y Diseño Tridimensional II, de 2do. Año de Diseño Gráfico se ha llevado adelante la implementación de vínculos con la comunidad, que sean vías de transferencia de conocimiento y tecnología de la universidad a la sociedad. Es a través de las producciones académicas, que a la vez son respuestas prácticas a problemáticas de la comunidad y que tienen asidero en necesidades reales, lo que transforma a estas propuestas en realmente significativas para la comunidad.

La cátedra Tridimensional II ha tomado este desafío desde hace varios años, iniciando un programa de transferencia de conocimientos hacia entes sociales, sin fines de lucro, o con necesidades básicas desatendidas por el estado.

Los alumnos trabajan sobre problemas reales, y necesidades concretas de la comunidad. Esta actitud tiende a transferir el producto realizado, que es una urgencia concreta, detectada con anterioridad y suficientemente consensuada con los responsables de la institución o del área con satisfacciones no cubiertas.

El trasvasamiento de conocimientos, transformados en pro-