

## TERRITORIALIDADES E IDENTIDADES EN RELATOS AUDIOVISUALES CONTEMPORÁNEOS<sup>1</sup>

*Claudia Guadalupe Grzincich. DNI. 20.679.616*

**Palabras claves.** Discurso social. Documental. Identidades. Territorialidades.

Este trabajo forma parte de una investigación mayor y tiene como punto de partida considerar que, si bien la importancia del documentalismo en Argentina no es un fenómeno reciente y tiene una larga historia, observamos que a partir del año 2010 cobra una renovada importancia no sólo debido a su notoria proliferación sino también por constituirse en un lugar privilegiado para la construcción de nuevas (otras) territorialidades e identidades. Aspectos que, a su vez, se encuentran íntimamente vinculados a la incidencia que tuvo la intervención del Estado en nuestro país mediante distintas políticas públicas implementadas entre los años 2009 y 2015.

Mediante el mismo se busca así indagar la producción discursiva de territorialidades e identidades que irrumpen en audiovisuales contemporáneos entramando sentidos en pugna en el contexto sociohistórico y político del período mencionado.

Dando cuenta de la organización de las significaciones que las articulan, se propone entonces explorar las problemáticas y los rasgos puestos en escena por dos producciones documentales que, realizadas en y desde el Gran Norte Argentino, delinean un recorrido por vivencias y luchas en torno a los ríos que les dan nombre: “*Abaucán*” (Novell, 2011) y “*Regreso al Pilcomayo*” (Rodríguez, 2012).

El período que abarca desde el año 2009 hasta fines del 2015 constituyó uno de los momentos de mayor producción de cine documental en Argentina. Los motivos que permiten suponer este incremento son múltiples e incluyen una serie de transformaciones socio-culturales, económicas y tecnológicas (ya que en estos años se afianzó la adopción de las tecnologías digitales como soporte privilegiado tornándose masivo). No obstante, el principal motivo localiza su centro en las políticas de

---

<sup>1</sup> El presente trabajo forma parte del proyecto de investigación “En los márgenes: sujetos, discursos y políticas de vida en la contemporaneidad” (FCS-CEA-SECYT-UNC).

comunicación y normas legislativas que se van delineando en el marco de un clima de época peculiar que nuestro país atraviesa en ese momento.

Por ello, el origen de este texto se encuentra en los contenidos audiovisuales generados para la Televisión Digital Abierta (TDA) a partir de la sanción -en el año 2009 y durante los seis años posteriores- de la Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual (LSCA).

Dada la vastedad de las mismas, la atención de este trabajo recae específicamente en unitarios documentales realizadas en el marco del concurso denominado “Nosotros”. Con el objeto de explorar las formas de presentación de los sujetos como así también la puesta en escena de espacios y lugares que se vuelven esenciales para expresar la textura del contexto y de las señas particulares locales (Getino, 1995) nos centraremos particularmente en los dos trabajos mencionados que, gestados en y desde Catamarca y Formosa, concentran su interés en problemáticas rurales delimitando territorios, pertenencias y paisajes, así como rasgos identitarios y márgenes en torno a los ríos que les dan nombre: “Abaucán” y “Pilcomayo”.

Antes de desarrollar los aspectos destacados con relación a ambos documentales, es importante mencionar brevemente algunas cuestiones vinculadas con las políticas públicas de comunicación desarrolladas en este período...

A partir de la sanción de la Ley de Medios y durante los seis años posteriores (es decir, hasta diciembre de 2015, al concluir el mandato de Cristina Fernández) en nuestro país se produce un fenómeno muy peculiar anclado en un mayor apoyo estatal y en la elevada producción de contenidos audiovisuales generados para la Televisión Digital Abierta (TDA) no sólo en el ámbito de Capital Federal, como sucedió históricamente, sino a lo largo y a lo ancho de todo el país. Al respecto, según datos del Observatorio de Medios Audiovisuales, entre los años 2010 y 2014, se contabilizan alrededor de 700 obras audiovisuales (entre ficcionales y documentales) que representan unas 4000 horas de contenido inédito (Calvi, 2014).

En este contexto, se destaca que si bien la intervención del Estado argentino<sup>2</sup> en materia de políticas públicas de comunicación en general, y en políticas del ámbito audiovisual en particular, es de larga data y con diversas intensidades, es a partir del año 2009 cuando éstas alcanzan su impulso más alto con la normativización de la Televisión Digital y la sanción de la “Ley de Medios” mencionada (Baranchuck, 2010; Bizberge et al., 2011; Becerra et al., 2012). Dos hitos que va a ubicar a la producción audiovisual en un lugar estratégico para la puesta en escena de problemáticas y actores sociales desplazados de las pantallas durante décadas y relegados a un espacio marginal en la escena cultural y audiovisual.

Ahora bien, dos meses antes de la aprobación de la Ley SCA (el 31 de agosto de 2009) el gobierno nacional refrenda una norma que puede ser considerada como la piedra fundacional de este proceso. Se trata del debut del Decreto N° 1148/2009<sup>3</sup>, a partir del cual se inicia el camino hacia la digitalización de la televisión (abierta y gratuita) mediante la creación del Sistema Argentino de Televisión Digital Terrestre (SATVD-T) para la transmisión y recepción de señales digitales terrestres<sup>4</sup>.

Un escenario a partir del cual, desde el Estado, se implementaron un conjunto de políticas públicas que incluyeron una serie de acciones, programas, planes, proyectos y diversos lineamientos que pueden observarse a partir de tres grandes aspectos: regulación (sanción de un conjunto de leyes y decretos), desarrollo de tecnología e infraestructura (expansión de la cobertura, instalación de torres transmisoras y repetidoras, entrega de conversores-receptores) e impulso a la creación de contenidos (mediante financiamiento y fomento a la producción de audiovisuales a distribuir en distintas plataformas). De este modo, alojada en el corazón del Plan Operativo de Promoción y Fomento de Contenidos Audiovisuales Digitales (POPFCAD), una de las

---

<sup>2</sup> La intervención del Estado mediante políticas públicas de comunicación en la promoción de contenidos audiovisuales mediante subsidios no es nueva. Según Clara Kriger (2009), durante el primer peronismo se llevó a cabo una intensa política gubernamental en este mismo sentido.

<sup>3</sup> Entre los objetivos centrales de la SATVD-T, Sistema Argentino de Televisión Digital Terrestre, se encuentra el de “promover la inclusión social, la diversidad cultural y el idioma del país a través del acceso a la tecnología digital, así como la democratización de la información” (Decreto N° 1148/2009).

<sup>4</sup> En este período, distintos Estados latinoamericanos recuperaron la iniciativa, redefinieron su rol y plantearon iniciativas gubernamentales y legislativas relativas a una nueva regulación de los medios masivos, las telecomunicaciones y al fomento de la realización audiovisual tanto de las ficciones como de los documentales a través de políticas públicas activas como son la apertura de nuevos canales estatales y las líneas de fomento y subvención a la realización y difusión a través de los institutos nacionales de cinematografía.

acciones más destacadas de este último aspecto serán los llamados Concursos Nacionales para el desarrollo de proyectos audiovisuales.

Como mencionábamos, históricamente las narrativas audiovisuales vinculadas a la identidad nacional fueron construidas fuertemente desde Buenos Aires contribuyendo a legitimar visiones centrípetas que favorecieron una suerte de colonización interna de las formas de percibir qué era lo central y qué lo marginal tanto respecto de tópicos como de territorios y sujetos (Martín Barbero, 1987). No obstante, a partir de la puesta en marcha de las políticas y acciones recién señaladas, comienza a producirse un resquebrajamiento. Esto es: frente a largos años de concentración geográfica y simbólica en Capital, las condiciones de producción y circulación audiovisual empiezan a modificarse (Gómez, 2012) acentuándose la tendencia a la descentralización.

En esta línea, los concursos implementados por el Fondo de Fomento tuvieron carácter federal y fueron promovidos a partir de la subdivisión del país en seis regiones: Centro Metropolitano, Noroeste Argentino (NOA), Noreste Argentino (NEA), Nuevo Cuyo, Centro Norte y Patagonia. Una organización que posibilitó no sólo la emergencia de realizaciones por fuera del circuito porteño sino fundamentalmente la apertura, el surgimiento de otras visiones de mundo y voces devenidas en relatos con señas singulares, particularmente distintas a las producidas hasta ese momento.

Las dos producciones documentales que nos convocan abordan problemáticas que atraviesan comunidades rurales al vivir en las márgenes de los ríos Abaucán, en la provincia de Catamarca, y Pilcomayo, en Formosa, y giran en torno al vínculo de los habitantes con el trabajo, la tierra y el agua.

*“Regreso al Pilcomayo”* expone la situación del río, cuyo cauce experimenta desde hace más de treinta años un proceso de taponamiento producto del arrastre de millones de toneladas de sedimento. El audiovisual se asienta sobre la idea que el Pilcomayo ya no es límite natural del norte del país debido a que la continua obstrucción de su cauce más la construcción de canales de parte de Paraguay han ocasionado un retroceso de cientos de kilómetros que lo ha hecho desaparecer como tal. Esto no sólo ha generado reiterados conflictos con el país vecino, sino que ha modificado profundamente la vida de quienes viven en sus márgenes, principalmente la de distintas comunidades originarias.

Para relatar este proceso se otorga un espacio relevante a los testimonios de “voces oficiales” (a través de representantes de organismos gubernamentales) y de “voces expertas” (figuradas mediante la palabra ‘autorizada’ de ingenieros y científicos). Por otra parte, la mirada de los habitantes originarios del lugar pertenecientes a la etnia wichi también participa de modo importante ya que son quienes van narrando cómo era su existencia antes, cuando el agua del Pilcomayo conformaba en gran medida el eje de sus vidas, y cómo es ahora, con extensos kilómetros de margen sin río ni frontera.

En este documental, el espacio local se muestra a través de encuadres acotados/cerrados y se prescinde prácticamente de los planos largos. De esta manera, el territorio, que fuera símbolo de lo propio, queda ahora como una especie de telón de fondo. A diferencia de Abaucán, la estética del paisajismo queda de lado y cobra importancia una estética del drama que privilegia a los personajes a través de los planos cerrados. Para las voces autorizadas se emplean planos medios o enteros de pie en lugares sin referencia contextual. En tanto, los dos testimonios centrales de los protagonistas pertenecientes a la comunidad wichi se emplazan en la propia comunidad y a orillas del Pilcomayo. Estos hombres no se mueven, permanecen estáticos, prácticamente inmóviles, todo el tiempo sentados, con sus gorras hasta los ojos, la mirada lejana y las manos apretadas mientras sus familias –mujeres, jóvenes y niños– observan mudos la escena desde un segundo plano. Ambos personajes-protagonistas son retratados en una actitud contemplativa y de resignación, como si nada pudiesen hacer para intervenir e intentar modificar la situación en la cual se encuentran inmersos: arrastrados por la corriente y detonados por la bomba que en 1991 modificó para siempre el curso de sus vidas y del cauce.

El río es para ellos su medio de vida, el lugar en cuyas márgenes se produce y reproduce el grupo familiar, y en algunos casos el origen de su linaje. Pero sin río, las comunidades originarias del Pilcomayo, parecen dejar de ser tales al perder su fuente de identidad; transformándose en una suerte de imagen congelada que, a través de sus relatos, pone en escena cómo el resquebrajamiento del espacio territorial se convierte en un espacio donde su identidad se encuentra fuertemente amenazada.

Por su parte “*Abaucán*”, realizada en otra zona también marginal del audiovisual nacional, convoca a reflexionar sobre conflictos y problemáticas regionales al hacer

foco en las relaciones de desigualdad y de poder entre la burguesía local y la comunidad nativa. De este modo, el relato se despliega a partir de una doble condición de marginalidad en el que los espacios (el río, la montaña y el desierto de médanos) y los sujetos (el campesinado) otrora ubicados en los bordes del discurso social son establecidos como ejes centrales provocando un (re)descubrimiento de los márgenes rurales como escenario desde donde cuestionar el impacto de las políticas neoliberales y coloniales que, construidas en base a la explotación productiva del territorio y los cuerpos de los grupos marginales, aún perviven.

A pesar de que no presenta un conflicto en términos narrativos clásicos sobre el cual articular el relato, “*Abaucán*” pone en escena una disputa de poder a partir de la lucha de una mujer junto a un grupo de campesinos por conservar el derecho al agua con la que desde tiempos ancestrales han regado sus pequeños viñedos.

La historia se sitúa en Medanitos, un pequeño poblado ubicado en el valle de dicho río, y gira en torno a Dorila Bordón. Una mujer campesina que vive sola y que, al igual que sus vecinos, con mucho esfuerzo ha logrado sacarle frutos a la arenosa tierra, trabajándola y regándola con la escasa, pero vital agua del río Abaucán. No obstante, estos trabajadores rurales ven peligrar su modo de vida y de trabajo a partir de la llegada de una importante empresa vitivinícola con la concesión del derecho exclusivo de una gran cantidad de agua del mismo cauce para grandes extensiones de riego. A partir de ese momento, la comunidad se une para luchar y evitar ser avasallada en sus derechos y padecer esa privación.

En la escena inicial la tierra y Dorila / mujer y territorio/, son establecidos como protagonistas del relato. Esta apertura, bajo el solo de la voz cantora y profunda de otra mujer que empalma los diferentes segmentos de la narración, introduce un largo paneo que exhibe y sigue a Dorila de espaldas a la cámara, en su caminar entre los viñedos a la luz del alba, espantando palo en mano a los “buitres” que no sólo vienen a devorar su pan de cada día sino que operan como metáfora del avasallamiento que está padeciendo. De ese modo, el personaje lejos de ser contextualizado como víctima del ambiente-territorio y de sus circunstancias, es presentado como una mujer que, primero en soledad y luego de modo colectivo, da batalla desde el primer momento ante cualquier adversidad.

En su desenlace posterior, si bien el conflicto es escenificado en algunos ambientes públicos, el documental se articula alrededor de la vida de Dorila, adentrándose en su mundo privado: la casa, su interior, el patio, la viña. Escenarios que irán apareciendo de modo recurrente a lo largo del relato y que persiguen como principal objetivo la visibilización de este (su) universo privado e interior. Sucesivas escenas presentan a la protagonista realizando sus tareas diarias, trabajando en el viñedo, limpiando, recorriendo los médanos. Al recurrir a este tipo de registro la narración adopta una gran cercanía e intimidad con su personaje, quien desarrolla sus actividades de forma habitual sin prestar atención a la cámara, favoreciendo un estilo observacional. Al mismo tiempo, a medida que avanza en este recorrido, la protagonista va exponiendo sus ideas y sentimientos, a través de monólogos para la cámara mediante una actitud presentacional. Actitud mediante la cual expone su conciencia respecto de la presencia de la cámara y se exhibe ante ella, no sólo agrietando el modo de narrar invisible del modo observacional, sino interpelándola e interpelándonos.

De este modo, la protagonista es definida fuertemente a partir de la-determinación de la situación que atraviesa y la forma de lucha colectiva que emprende. Una mujer que, ejerciendo una voluntad de cambio, se autodetermina a despojarse de su situación desfavorable y emprender el camino de la emancipación social a partir de la lucha que en el desenlace decide llevar adelante con otros campesinos.

Este protagonismo, a su vez, es compartido... No con otros campesinos sino con el propio territorio. De esta manera, la relación entre el espacio del audiovisual y el espacio territorial es construido a partir de la interacción y de la observación de Dorila en tanto personaje “lugareño” central en su relación con el ambiente rural. Por lo cual, en “*Abaucán*”, el espacio también construye fuertemente este discurso: no sólo es habitado por la protagonista sino que existe una simbiosis entre ambos. El empleo de los planos largos (que permiten el reconocimiento de la vastedad del territorio), la cámara descriptiva (que hace emerger el detalle de la atmósfera filmada: los árboles, el agua, las interminables dunas) y el lento movimiento y suspensión en el tiempo de la cámara (sugiriendo una mirada de respeto y admiración a ese espacio natural) fundan una imagen regional donde la fuerza de ser radica en el paisaje y el espacio rural. Donde la naturaleza en sí misma, se convierte en un recurso estético: las tomas recurrentes del pequeño viñedo de Dorila, las hojas de parra y el sol dibujando imágenes de

caleidoscopio sobre ellas, las imponentes montañas catamarqueñas, la magnificencia de un cielo absolutamente estrellado o su ferocidad en plena tormenta y el cauce del propio río con sus infinitos vaivenes conforman un abanico expresivo que insinúa un mapa que se presume infinito. Un mapa en el que territorio y mujer parecen fundirse y ser una sola cosa.

Queda claro entonces que, a través del recorrido trazado por el relato, para “*Abaucán*”, el interior rural montañoso, sus pobladores campesinos y márgenes ya no representaban un origen arcaico ni lejano sino, por el contrario, constituyen el puro presente de un escenario privilegiado de (re)conocimiento y observación de nuestro país.

Es así posible observar que los relatos documentales sobre territorios rurales y campesinos comienzan a recobrar centralidad en los últimos años tras desaparecer prácticamente de la escena audiovisual a posteriori de las décadas del sesenta y setenta cuando fueron abordados por el cine de intervención político. Este fenómeno responde principalmente a los cambios sociopolíticos mencionados al inicio y a la tendencia cultural que (re)abre su mirada invocando la inclusión de las diversidades socioculturales y estimulando narraciones que tematizan tópicos y zonas del discurso social marginalizadas durante largas décadas.

Mediante las producciones propuestas se vislumbra que el territorio y sus pobladores constituyen un elemento esencial en la valorización de las identidades regionales –sobre todo de las campesinas y rurales. En éstos, la construcción audiovisual del territorio es tanto geográfica como simbólica, ya que es concebido como un espacio natural y concreto a disputar y como lugar que se activa en la disputa por el agua del río y condensa tensión entre inclusión y exclusión o marginación. Un territorio que, tejido de modo sutil y profundo como lugar de pertenencia, se constituye en el principal y fundamental denominador en el devenir de las identidades.