

Ocupaciones imaginales: un acercamiento a la imposibilidad como representación de un (no) movimiento

Marilina Winik

0. Introducción

Es la intención de este artículo trabajar con un breve universo de pequeños documentales de corta duración, seleccionados con el fin de interrogarnos acerca del valor que tiene en el acá y ahora la mirada documental y las relaciones que establece con el estatuto de lo real. Centraré la mirada inquieta – que intenta comprender y explicar sentidos- en el denominado “género documental” que aporta su crisis (y por lo tanto reconversión permanente) a los sentidos construidos. Esta inestabilidad es también conceptual, donde aparece la tensión entre el estatuto de lo “real” con la otra que entendemos como “ficción” por mencionarla genéricamente y no entrando en otras discusiones que se dan alrededor de nociones utilizadas como “docu-ficción”, “videoactivismo”, “artivismo”, “arte/vida”, etc. Por eso elegimos un contexto que es en parte absolutamente ajeno pero al mismo tiempo totalmente conocido, donde lo que se expresa -o quiere hacerlo- forma parte de un ideario utópico resistente, donde son miles –o es la representación de la realidad- quienes ponen el cuerpo para generar un cambio en lo profundo y profuso del orden global. Este espacio de expresión resistente es acontecimiento por fuera de cualquier orden discursivo. Al tiempo que estos idearios muestran como las formas de protesta mutan los espacios públicos que devienen territorios en disputa no sólo por la privatización, sino por cómo las fuerzas del orden procuran construir y testear nuevas maneras de persecución y cercamiento, resabios productivistas de las guerras del último siglo.

La mirada cinematográfica deviene -en forma de interrogación- en inmediatez pero también en memoria que construye legitimidad y resguardo frente a un orden –que como veremos en los textos documentales- pareciera no entender de humanismo –una burocracia que puede asemejarse tanto a la definición teórica de Weber como a la narración ficcional de Kafka..

El apoyo, solidaridad y visibilidad que tienen los ciudadanos es acontecimiento decíamos, ya que este movimiento se propone utilizar y legitimar a través de la relación vital y corpórea que ocupa, los entornos digitales como sitios webs, redes

sociales, las enciclopedias colectivas, los canales online, al tiempo que imaginarios audiovisuales. Es lo que analizaremos más en detalle cuando veamos los documentales seleccionados que brotan entre cientos de ellos disponibles en el dispositivo <http://youtube.com>.

Si bien nuestra propuesta sale del contexto del análisis de un documental, se inscribe en otros problemas epocales que aparecen necesariamente tanto con los realizadores como con los espectadores y sobre todo con la idea –desbaratada– de cómo opera la industria cultural en el campo audiovisual (aunque allí no ahondaremos). Quizás sea el objetivo de esta pequeña indagación pensar el lugar que ocupa un material registrado casi en el momento y que funcionan como documento vivo que genera registro y no memoria como plantea Ranciere conformando subjetividades comunes que se identifican en lo universal de la lucha. Acerca de las subjetividades colectivas que dispersamente se construyen podemos pensar el lugar privilegiado que siempre ha tenido la imagen, creando representaciones y mitos de un movimiento, su repentina aparición así como su desvanecimiento. Pero desde la óptica que nos interesa desentrañar, este espacio de expresión no sólo posee una misión informativa, sino que genera estéticas y conceptos que retroalimentan la cadena de valorización de la imagen espectacular y especular, allí donde la industria cultural implícitamente asume su lugar de espectadora para luego reapropiar en formato de “innovación” a partir de los recursos imaginables que la política impresa en la gratuidad y el anonimato ofrece.

Occupy Wall Street (OWS) es una red de movimientos que surge en septiembre de 2011 como parte de una difusa red global donde su huella es posible encontrarla en *el flower power* de los años '60, en los movimientos de liberación contra las guerras propuestas en la segunda mitad del siglo XX en Estados Unidos, pero también en los movimientos antiglobales que florecieron al tiempo que lo hizo la Internet en los '90 y luego en el inicio del nuevo siglo y que se organizaron rizomáticamente en red sin líderes (al menos visibles) horizontalizando las prácticas. Estos movimientos como redes situacionales construyeron un bagaje muy intenso estilo “caja de herramientas” que se vinculan al abaratamiento o la miniaturización tecnológica que comenzó a hacer posible los registros “instantáneos” desde la calle hacia la web en un mismo momento. Sitios como Indymedia, una red global de medios independientes organizada en colectivos horizontales para contrainformar en las diversas cumbres como resistían los activistas, emergieron por doquier mostrando lo que ocultaban los medios corporativos. Las luchas agrupadas tuvieron el tinte de lo múltiple propio del paradigma crítico inmerso en la posmodernidad donde la referencia itineró desde el

*Reclaim the Street*¹, el subcomandante Marcos y el ejército zapatista de liberación nacional (EZLN), pasando por los centros okupas anarquistas, ex sesentayochistas, ecologistas radicales, hackers, feministas y post, artistas “políticos”, etc. En ese sentido el lugar que ocupa la imagen como representación, como formadora de mundo es primordial ya que genera una pregnancia donde el activismo se nutre de lo imaginal para crear nuevas cosmogonías resistentes. El lugar que ocupan los registros con estéticas dispersas, de corta duración, puestos online casi al “instante” abre un espacio de construcción común,² que nos sirven para pensar la representación documental en los nuevos “nuevos³” movimientos sociales y antiglobales que suman las huellas antes recorridas.

Con la arremetida en los inicios de 2011 de la denominada “primavera árabe” y sus masivas movilizaciones que luego se replicaron en Europa con la acampada del 15M en la plaza del Sol en la ciudad de Madrid, y que desde el 17 de septiembre ha mantenido una ocupación del espacio público en el Zuccotti Park de Manhattan, NY se inicia la conformación de una red de más de cincuenta ciudades en Norteamérica que se suman en breve a ocupar espacios de esas características en protesta activa donde se autodenominan “we are the 99%⁴”.

01. El/lo documental.

Algunas (in)certezas sobrevuelan al cine documental como forma. Más allá de haber nacido como el cine mismo, arte moderno por excelencia, retratando a través de los hermanos Lumiere a aquellos obreros y obreras saliendo de la fábrica, combinando así la mirada artística sobre eso que es mostrado y el funcionamiento de los encuadres para

¹ Reclaim the Streets (RTS) (*Recupera las calles* en inglés) Surge en las afueras de Londres en la década del '90 y se conforma como una red de colectivos con un ideal compartido de propiedad comunal de espacios públicos. Sus participantes caracterizan el colectivo como un movimiento de resistencia opuesto tanto a la dominación de las fuerzas corporativas en la globalización, y al coche como el principal medio de transporte. *Reclaim the Streets* es también un término utilizado para denotar este tipo de acción política, independientemente de su relación con el colectivo RTS. Luego este movimiento construyó una red de RTS por toda Europa y algunas ciudades de Latinoamérica y Estados Unidos.

² Esta definición no es acabada sino que aproximamos una idea que se construye desde lo comunitario y que no puede tener una “patente” en términos de registro de propiedad porque forma parte del acervo cultural que es producido y heredado por la comunidad –territorial o desterritorializada en función a los intereses que maneje. Lo común surge y responden al interés de sus miembros. Es por eso que lo común podría pensarse desde la perspectiva natural: tierra, recursos asociados a ellos: agua, aire, bosque, minerales, etc. y lo artificial que deviene de la creatividad: ideas, lenguajes, afectos, etc. Pensar desde lo común es pensar también desde lo que la web provee, un espacio que no debería ser ni público ni privado, como dice Michael Hardt “ni la propiedad privada del capitalismo, ni la pública del socialismo, sino lo común en el comunismo” (2010:129).

³ es una ironía ya pensar a los movimientos sociales como “nuevos” como los denomina por ejemplo de Souza Santos, la caracterización doblemente nuevos, invita por un lado a discutir el concepto de “nuevo” y por otro lado a pensar como ciertas nociones que son útiles luego dejan de tener significado.

⁴ Somos el 99%. Este es el texto común político que unifica a todas las protestas post primavera árabe. Comenzó en Occupy Wall Street que reivindica desde el anonimato a que la mayoría de la población (el 99%) es pobre respecto a la población más rica, es decir el 1%

exponer siempre de distinta manera, aquello que significa lo mismo. Es que el encuadre es una elección fundamental en lo que se muestra, genera la imagen, la narración que al espectador le produce el efecto que excede cualquier pregunta por la mera mecánica. Aunque por otra parte aquel aparato que filma, es exactamente el que establece las distancias, los procesamientos y los registros que construyen aquello que se ve.

El cine documental desde su multiplicidad establece como posibilidad construir encuadres que representen lo “real”, haciendo valer aquello que es real como representación. Porque hay en ese mundo representado realidad y hay en la ficción de ese mundo representado realidad hecha por quien cuenta una historia, ya que aquella haya sido un producto manufacturado con gente “real”. Las técnicas de montaje, las cámaras como mediación, los encuadres, el oído y la mirada forman parte del entramado que el director construye, recoge, modifica e improvisa a partir de eso que planifica en el texto del guión. ¿Qué pasa en el ojo como mediación detrás de la pantalla? O más claramente ¿qué es un/lo real?

Ana Amado refiriéndose al universo de los documentales, plantea que del “*registro de la realidad son objeto tanto del discurso de la ciencia, como un medio para obtener lo cognoscible en el mundo, como del discurso del deseo, es decir el impulso por conocer la verdad del mundo, representada por la pregunta invariablemente formulada a los films de actualidad, ¿es esto realmente así, es verdad?*”(Amado, 2009:23)

La representación fílmica sustituye a la “realidad”, pero también construye otras formas de realidad. Es el cine propuesto como máquina -visual y narrativa- ideológica y reproducible que se confronta con la ética que propone representar mediante imágenes construidas versiones fidedignas de la realidad y de la historia. Es entonces lo visual que presiona y es ponderado en detrimento del sonido y de la palabra como fin y medio⁵.

En la fábula cinematográfica, Ranciere quiere pensar el cine documental en términos de memoria en relación a la ficción. “*La memoria debe constituirse, pues, contra la superabundancia de informaciones tanto contra su ausencia. Debe constituirse como*

⁵ Dice Walter Benjamin en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”: “Lo curioso en el rodaje en el estudio cinematográfico es que coloca al aparato en el lugar del público. De este modo, tiene que desaparecer el aura que rodea al actor y, al mismo tiempo, la que rodea a lo representado”. (2009: 105)

vínculo entre datos, entre testimonios de hechos y rastros de acciones (...) La memoria es obra de ficción". (Ranciere: 2005, 182).

Pero la ficción tampoco es otra cosa sino que en una construcción de un sistema de representación, por lo tanto piensa Ranciere que el/un documental no está tan lejos de cualquier película de "ficción". *"El filme documental puede entonces aislar el trabajo artístico de la ficción disociándolo de eso a lo que se acostumbra a asimilar: la producción imaginaria de verosimilitudes y efectos de realidad. Puede reducirlo a su esencia: un modo de descomponer una historia en secuencias o montar planos en forma de historia, de unir y desunir voces y cuerpos, sonidos e imágenes, de dilatar o comprimir el tiempo"* (Ranciere: 2005, 183).

Por eso arriesga que el cine documental es una modalidad de ficción más homogénea porque quien concibe la película es también quien la realiza, a la vez que es más compleja puesto que en su mayor parte encadena o enlaza serie de imágenes heterogéneas de diversas procedencias, y en distintos registros que enriquecen y construyen una nueva trama.

Ranciere está analizando el cine de Marker y plantea una breve diferencia entre el cine de Godard, en donde claramente Marker trabajaría desde lo documental y Godard desde la ficción. Godard utiliza recursos de la escritura videográfica y el collage pictórico desarticulando la idea de lo maquínico que informa, utiliza la saturación entre las imágenes: *"en una misma unidad audiovisual superpone una imagen de un primer filme, otra sacada del segundo, la música de un tercero, una voz de un cuarto, letras tomadas de un quinto,"* (Ranciere: 2005, 192) Es decir que trabaja desde la estética de lo múltiple: diversidad textual en todos sus formatos: audio, imagen, conformando nada menos que un collage, es decir el símbolo de la posmodernidad con tonalidad crítica. Por su parte Chris Marker lo hace desde la mirada dialéctica y arma imágenes en serie que luego ordena desde el montaje. Aunque ambos utilizan diversas estrategias, y se inscriben en géneros disímiles parten de una misma textualidad: la poética, incluso obteniendo resultado contrarios, ambos según Ranciere trabajan desde la mirada documental. Mientras Godard organiza las ficciones del siglo en fragmentos, Marker se afirma en la imagen usando una voz en off donde encuadra la imagen y ensambla la voz como poema en carriles dialécticos, donde se multiplican los niveles de ficción y de sentido.

“La utopía primera del cine fue la de ser un lenguaje-sintaxis, arquitectura o sinfonía- más apto que el lenguaje verbal para emparejarse con el movimiento de los cuerpos. Dicha utopía no ha dejado de ser confrontada, tanto en el cine mudo como en el sonoro(...) y el cine documental siempre ha permanecido cautivo entre las ambigüedades del “cinema variete”, los giros dialécticos del montaje y el imperialismo de la voz de su amo, voz generalmente en off con su continuidad melódica reproduce los encadenamientos de imágenes heterogéneas o puntúa, paso a paso, el sentido que debe leerse en la presencia muda de éstas o en sus elegantes arabescos”. (Ranciere: 2005, 192)

El/lo documental vuelve a demostrar que una imagen o un montaje de imágenes – Goddard o Marker- deben establecer su valor por si misma pero en ambos casos la poética representada por la autoridad de la voz es quien garantiza el sentido, y libera la imagen para que genere su propia búsqueda poética en complemento y ambigüedad permanente en la construcción conjunta del relato.

0.2 Modalidades de representación

Claro que el “género documental” no sólo está regido por la diferenciación que Ranciere propone sino que hay otros autores como Bill Nichols, que intentan generar una síntesis en las modalidades de representación. A pesar de parecer escueta en primer término, cada una de estas modalidades ha predominado en el campo documental en determinado momento. En un sentido estricto las cuatro modalidades funcionan como “tipos ideales” que luego tienden a mixturarse y reinventarse. Según el autor, *“lo que funciona en un momento determinado y lo que cuenta como una representación realista del mundo histórico no es sencillamente cuestión de progreso hacia una forma definitiva de verdad sino de luchas por el poder y la autoridad dentro del propio campo de batalla”* (Nichols:1997, 67)

En un primer momento expondremos estas modalidades de representación que luego en el análisis de los documentales volveremos para ampliar su mirada. El documental **expositivo** que conlleva una argumentación clara, la voz en off narrativa autoral, en consonancia o disonancia con las imágenes conlleva una intención pedagógica. El documental de **observación** cine etnográfico, se borra al autor/ cine directo/ temporalidad en el registro. Una modalidad que le permitiría al director no inmiscuirse en la “realidad” de los personajes. El documental **Interactivo**: en donde los

documentalistas entran en escena y se ponen a dialogar con los individuos de un modo más directo, a este tipo además se le anexaron los off del director y los metrajes de archivos para evitar peligros en la reconstrucción. Por último el documental **reflexivo**, donde se trata de hacer que las propias convenciones de la representación fueran más evidentes y de poner a prueba crítica la impresión de la realidad que las otras modalidades practican sin más. Este tipo de documental tiende a ser más íntimo pero *“utiliza muchos de los mismos recursos que otros documentales pero los lleva al límite para que la atención del espectador recaiga tanto sobre el recurso como sobre el efecto”* (Nichols: 1997, 66).

0.3 Autobiografía

La autobiografía como forma es parte de las discusiones acerca de la construcción textual cinematográfica. Según de Man todo es autobiográfico o sino, ¿qué es aquello del ejercicio textual como escritura que no deja filtrar de sí mismo? y lo es aunque nada no haya mención de la “vida real” en los textos porque siempre algo que se relaciona con la vida “personal/real” se juega en quien pone en funcionamiento la maquinaria textual. Él lo denomina “el momento autobiográfico”. La interpretación está relacionada con una figura de lectura y de entendimiento que está inscrita en cualquier texto: *“el momento autobiográfico tiene lugar como una alineación entre los dos sujetos implicados en el proceso de lectura, en el cual se determinan mutuamente por una sustitución reflexiva mutua.”* (de Man: 1991 , 114) Son diversos los modos pero en que lo autobiográfico aparece y en la relación que “eso” interviene con el otro sujeto que lee/mira/escucha/interpreta.

Sin embargo, aclara que en el momento en que parece que todo texto es autobiográfico, *“deberíamos decir que por la misma razón ninguno lo es o lo puede ser”* (de Man: 1991, 114). En ese sentido entra nuevamente en tensión, por un lado el estatuto de lo real que “lo documental autobiográfico” prestaría como testimonio de la realidad, y por otro –que sigue siendo el mismo- la idea falsa acerca de la polaridad que se desarrolla con la ficción. En definitiva lo que aportan las ideas acerca de las dificultades de definir genéricamente la autobiografía repiten esa inestabilidad al tiempo que construyen un “todo” se desmorona por su propia construcción textual.

Michael Renov se encarga de pensar la autobiografía en el campo audiovisual desde las múltiples versiones del yo donde establece que en cuanto a las prácticas de finales del

siglo XX, en film y video todo es autobiográfico. El espacio autobiográfico no surge con los nuevos contextos tecnológicos sino que se inscribe como práctica que utiliza diversos formatos, el ensayo, las memorias, el diario íntimo y que según Renov hoy, gracias a las tecnologías goza de una popularidad nunca antes alcanzada. *“La autobiografía es una forma de escritura personal referencial (esto es, imbuida de historia), fundamentalmente retrospectiva (pese a que la temporalidad de la narración sea compleja) y en la cual el autor, el narrador, y el protagonista son idénticos”* (Renov: 2007, 141).

La autobiografía compone tres segmentos: auto-bio-grafia. Un yo, una vida, y la practica de una escritura. De la misma manera que de Man, Renov acuerda con que ningún acto textual por mas autobiográfico que sea no puede representar la vida en su versión completa por eso cita a Jerome Brunner cuando dice que *“la autobiografía es la construcción de la vida mediante la construcción de un texto”*.

Sin embargo intuimos que a Renov esta discusión le da pie a pensar los vínculos entre las denominadas “nuevas tecnologías” y la proliferación de las distintas versiones posibles del yo en consonancia con las “nuevas posibilidades transformadoras para la propia expresión” en la construcción del texto autobiográfico de fines del siglo XX y XXI donde esa discusión forma parte central acerca de los usos tecnológicos.

Particularmente nos interesa la genealogía que hace Renov, acerca de la construcción de múltiples subjetividades que recurren a la autobiografía como forma de resistencia ya que conforma un ejercicio crítico al poder la construcción “multifacética de la individualidad imaginada, representada y asignada”, propuesta como espacio de lucha. Eso lleva a los modos de producción de esos materiales en lo que él denomina los márgenes de la cultura “comercial o “hegemónica” realizado por feministas, homosexuales, negros e inconformistas de todo tipo. *“A menudo estos trabajos están comprometidos con un sentido comunitario constructivo y son profundamente dialógicas. Continuamente filmes y videos tienden puentes entre un yo activamente construido y otro inscripto”* (Renov: 2007, 145).

En este sentido creemos, como intentaremos pensar al finalizar que Renov aporta una clave fundamental para pensar las prácticas audiovisuales realizadas desde una mirada otra, llamada autobiográfica. Por eso entendemos, que ese sentido autobiográfico encuentra espacios de emancipación y desplazamiento en los márgenes que apelan a lo

colectivo, comunitario y que traspasa esa primera idea individualista y solitaria para convertirse en una voz portante que amplifica modos de vida resistentes.

0.4 Análisis de textos documentales⁶

Algunas cuestiones para agregar antes de analizar. En primer lugar la elección es caprichosa, es decir no hay una fundamentación teórica de porqué se realizó esta selección sino más bien porque a través-o a partir- de ella se puede pensar algo acerca de las imágenes que se generaron en el inicio de este (no)movimiento. En segundo lugar estas imágenes no dan cuenta siendo de lo fragmentado y “subjetivo” que puede ser la mirada desde el compromiso político. En tercer lugar no hay nombres ni “documentalistas” ya que no se hace mención de los realizadores. No está establecida una jerarquía respecto a la producción del material, ni parecía ser importante para quienes difunden las imágenes. Hay si una necesidad de narrar, de “aportar” a ese cúmulo de miradas que se descomponen en fragmentos, otras más que aceleran ese magma. Este análisis entonces no intenta dar cuenta más que de lo que queda en evidencia: estamos pensando en cómo las imágenes impactan, viajan a través de las redes, informan, cuentan narran una perspectiva, generan entonces en conjunto una posible mirada que en términos “formales” es desprolija, inadecuada, con poco trabajo de edición, etc. Sin embargo-y es esto lo que nos interesa aportar- proveen por un lado, un aire a la producción documental desmercantilizada y aportan nuevos usos experimentales e imaginarios a partir de un objetivo “militante”.

1. Day 11 - 9/27/11 Daily Recap | Occupy Wall Street Video (visto 6.512 veces)

http://www.youtube.com/watch?v=bouY663RzQI&feature=autoplay&list=UUvELRNEQucoFRPea8hG3ZGg&lf=plpp_video&playnext=1

Elegimos este primer corto documental de apenas 2.32 minutos que compila a modo informativo, desde una mirada reflexiva una selección de acciones –marchas y protestas- que se fueron llevando a cabo al término de once días de comenzado el OWS. Algo así como un video

⁶ Por una cuestión espacial, hemos tenido que limitar nuestro universo, pero en la bibliografía pondremos a disposición otras referencias documentales que hemos utilizado para pensar la elaboración de este trabajo.

reporter, surgido en los albores de este movimiento, un diario visual donde el foco narrativo está puesto en contar día a día lo que se iba haciendo. Por eso es que resulta tan importante lo temporal que es puesto incluso como título, la narración se basa en las diversas actividades que se realizan al interior de la ocupación, hablamos de la construcción de la vida cotidiana: preparar la comida, limpiar la plaza, escuchar las asambleas donde la música aparece en primer plano y donde se resalta el trabajo colectivo. El sonido en toma directa de los tambores ensayando en la plaza Zuccotti de fondo, genera la idea de que como se planifican espontáneamente –o de cómo fluyen- las actividades. Al inicio un chico toca la pandereta, luego en otra parte de la plaza aparece otro tocando un sonido que empalma al primero y allí comienzan a abrirse los planos y encuadres mostrando lo “cotidiano” en la vida del movimiento OWS. Los encuadres –y esto ocurre en cada uno de los pequeños documentales- marcan posición (explícitamente a favor del movimiento OWS). Esto se pone en evidencia cuando la cámara muestra como la policía “filma” las manifestaciones al tiempo que ellos son filmados. La sensación que nos trasmite es que quien quiera puede ingresar al movimiento dado el clima que recrean los documentalistas. Es allí donde las imágenes cobran sentido, como breves espacialidades y condensan gracias a la musicalidad los sonidos remixados obtenidos en asambleas. El montaje del sonido decíamos, incluye voces tomadas en asambleas donde se utiliza la modalidad amplificadora sin micrófono, esto es quien tiene la palabra dice una frase corta y todos la repiten para amplificar su voz, al tiempo que pasan por el cuerpo las palabras ajenas, lo cual hace que la gente esté atenta y escuchando lo que enuncia quien tiene la palabra. Es evidente que el ritmo “videoclip” no quita que los anónimos realizadores hayan desarrollado una mirada estética. Por un lado se concentran en describir una serie de trabajos realizados en la ocupación, componiendo imágenes montadas que hace evidente el lugar que ellos ocupan dentro del movimiento. Y por el otro, estetizan, ficcionalizan y reconstruyen la hipótesis que quieren demostrar dando cuenta de esa realidad cotidiana autobiográfica al estilo Renov, es decir activista y colectiva. Es por eso que dentro de las cuatro modalidades que ha propuesto Nichols, este pequeño ensayo sería reflexivo ya que se toma partido y los espectadores (re)conocen el lugar que los realizadores han decidido construir una posible mirada que narre desde cierta mirada “realista” una documentación guionada y montada que colabore en explicitar la coyuntura momentánea de un movimiento que transita dando pasos a un tiempo real.

2. Police Brutality @ Occupy Wall Street (visto 68.017 veces)

<http://www.youtube.com/watch?v=gyTGM4iCf08&feature=related>

Este ensayo autobiográfico tiene una duración de 11.41 y está filmado con cámara en mano y sonido directo. Al parecer no hay “edición” del material sino que podría ser un

breve documental de observación etnográfica que muestra una situación puntual que se da dentro de lo que parece ser una manifestación. La acción se desarrolla con una mujer que lleva el registro de como acciona la policía en estas situaciones al tiempo que se muestra concretamente al aparato represivo policial ante una situación de protesta. La modalidad de este pequeño relato es de observación, testimonial. No hay encuadres perfectos sino que la cámara al igual que el ojo y el oído registra lo que ocurre en ese mismo instante. Podríamos enmarcar este ensayo en lo que se llama *cinema verité* con variantes. En ese sentido la modalidad de observación no prevee la intervención del realizador. La escena comienza cuando se ve a una mujer de rodillas, mientras toda una cantidad de policía la custodia y filma es decir controla. Este testimonio está filmado con cámara en mano, no da la sensación que fuera un “realizador” ya que no se busca la perfección en el encuadre (aunque ese pueda ser también una manera de representar esa realidad que no posee encuadre preciso). La representación que los espectadores nos hacemos es que este documental breve fue realizado por una manifestante que filma una situación de represión policial. En medio de muchos gritos y confusión hay alguien en el piso y tanto manifestantes como policías intentan reorganizarse a partir de este hecho pero nadie se va. El drama crece cuando los manifestantes frente a la impotencia de ver en vivo de manera casi aleccionadora como se llevan violentamente presos a compañeros, le gritan a la policía “*Shame!*” y “*we are peacefull!*”⁷. Al tiempo que se ve como los policías continúan agrediendo y agarrando manifestantes y apresándolos tirándolos al piso de manera violenta. De repente comienza a verse que entre los forcejeos se extiende una valla en forma de red plástica donde encierran a manifestantes para luego encarcelarlos, incluso se escucha un comentario mientras los encierran “*What the fucking they do?*”⁸ se preguntan... nadie se espera ser encerrado así. La institución policial actúa como si la orden fuera cazar personas, alguno le grita algo, con brutalidad lo arrastran por el piso, le rompen sin importar cualquier dispositivo los agreden físicamente, etc... Los restantes, que incluyen a esa cámara testigo le preguntan al “apresado” el nombre, le gritan a la policía. Esta escena deviene testimonial acerca del aleccionamiento sufrido por manifestantes y a la brutalidad impune de la policía. Los manifestantes gritan que ellos están en protesta pacífica pero que los únicos que no lo están son los de NYPD, es decir la policía de NY. El detalle que resignifica todo este

⁷ vergüenza! y nosotros estamos en paz

⁸ ¿que carajo están haciendo?

texto etnográfico y reflexivo según Nichols es que en un determinado momento luego de la represión cuando “todo parece volver a la calma” la activista/directora/protagonista con cámara en mano comienza a gritar “*we are not affraid*”⁹ y a modo catártico y verborrágico, en cuanto su declamación deviene en una poética reflexiona en voz alta, sobre la situación vivida interpelando, con la cámara, es decir en el encuadre a la policía pero también en la voz, al espectador acerca de lo que acaba de vivir –que en imágenes resulta muy fuerte- pero que en voz propia, es decir en sonido condensa el climax de este ensayo autobiográfico. Así capta la atención, los policías la miran, otros camarógrafos la enfocan y ella se defiende con su anonimato y con su cámara. Incluso en un momento les advierte a la policía que está filmando todo y que claro que lo va a subir a las redes sociales y a *youtube* “*que se creen?*” interpela a la policía “*para que están acá por un cheque? nosotros vinimos por una causa noble*”. De esa manera culmina. Es por eso que no pensamos que sea solo un documental de observación sino que versa entre lo interactivo y la reflexión que retoma la idea de la experiencia presente y contemporánea.

**OCCUPY WALL STREET // N15 // D17 // OCCUPY 2.0 // YOUR TIME IS NOW
(visto 23.508 veces)**

http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=l6Y7Vr_ewQ8

Este ensayo dura 4':23'' y lo escogimos por se muy experimental en la manera de construir sentidos. Al no haber palabra dicha, el sonido en forma de una música compuesta para la pieza en conjunción con la selección de imágenes crea un compendio imaginal acerca del lugar que tiene el registro multimediático llevado adelante tanto activistas como policías y medios de comunicación masivos. Es un ensayo que desarrolla la idea del detalle hasta el punto de jugar con las imágenes, en retroceder las mismas para volver a donde comenzó desde otro lugar. Pero como todo está planteado circular no hay inicio ni cierre, ya que el movimiento fluye comienza donde termina, en ese espacio físico, la plaza ocupada, con una misma acción, barriéndola. En primer lugar era un ocupante quien realizaba la acción, al final están los barrenderos luego de la expulsión de la plaza intentando dejar sin rastros limpiarlo todo, como si fuera posible esa experiencia perdura en los cuerpos, en la inmaterialidad de la energía puesta, eso que no se puede borrar, porque es experiencia que potencia lo que vendrá. Incluso aun

⁹ no les tenemos miedo!

queriendo borrar ese lugar de lo experiencial están esas cámaras que busca esta poesía dar lugar, detallar, para el registro del registro. Ocupar Wall Street como posibilidad de ocuparlo todo.

0.5 final

Es así de autobiográfico este movimiento que nos interesa dialogar a través de sus imágenes para pensar si es posible una construcción de la memoria como bitácora del presente en fuga permanente que dialoga de manera autobiográfica sobre la posibilidad de construcción de un “yo” colectivo en detrimento de su utilización individualizante que es lo que se “esperaría” en términos de consumo. Sin embargo, como dice Renov, las formas culturales siempre se construyen sobre sus antecedentes y se reinventan, y reapropian para medios que se inscriben en la posmodernidad es decir, que no desarrollan necesariamente fines últimos. Hablamos de autobiografía teniendo en cuenta que esa categoría de sujeto fue discutida en los ámbitos de la filosofía durante todo el siglo XX. La producción de subjetividad es construcción de la individualidad representada e imaginada, es la lucha simbólica en tanto que imaginarios pelean por establecer los parámetros de esa producción de subjetividad que legitima la individualidad. En “lucha de imaginarios” por el agenciamiento pelean cineastas, publicistas, escritores, comunicadores, diseñadores gráficos e incluso activistas y reparten la torta de legitimación. En ese sentido Renov, entiende la autobiografía documental como medio que duda de la coherencia que el poder de legitimar tiene y es una herramienta que enlaza testimonios de colectivos y grupos étnicos minoritarios, excluidos y la autobiografía documental que construye compromiso con los otros.

En este caso que nos interesa retratar OWS, la autobiografía colectiva ha devenido en un hacer productivo cotidiano, puesto el ímpetu en la comunicación, el lenguaje, la producción de subjetividad y de relaciones o los cuidados: exactamente el mismo tejido de actividades que ha compuesto la acción en las plazas, ese es el retrato que ha primado además de las maneras en que la represión se presenta, pero con la impronta puesta en términos de representación imaginal en la vida cotidiana, en la reproducción del lazo social.

Ese cúmulo vital resuena luego en lo específico argumental y táctico al momento de encontrar en las redes sociales como youtube la existencia de construcciones de imágenes documentales que retratan infinidad de momentos y de producción de esa

subjetividad que posibilita al usuario (en lugar de espectador como propone Ranciere) armar su recorrido en el retazo de las imágenes. La pregunta que al inicio del artículo nos proponíamos pensar era acerca del valor que este universo imaginal pretende representar, se plantea en el valor que genera la documentación como “elemento vivo” “instantáneo” que al tiempo que genera representaciones y miradas acerca del movimiento construye y legitima las formas en que se presenta esa realidad.

La indefinición y la corta duración tiene que ver con reaprender el momento presente en el sentido de pensar quienes son los que potencian un movimiento, como es posible involucrarse en ellos y quienes son los “usuarios” “públicos” “audiencia” interesados en seguir desde la desterritorialidad el registro audiovisual. Si el movimiento OWS plantea que es el 99% que lucha contra las corporaciones y la política de representación, también, lucha por ocupar la representación de la vida. Esa radicalidad democrática que implica poner en juego el tiempo vital de quienes ocupan la plaza frente a Wall Street no ha tenido necesariamente un libro rojo a modo de corpus ideológico sino que el gran aprendizaje está en ver como a partir de la socialidad de ese hacer colectivo vibrátil subjetivo, se plantea esa afectividad como una política vital, algo así como un ejercicio multitudinario de reapropiación de las fuerzas productivas totales.

La juventud de los realizadores-nos atrevemos a pensar- que incorporaron en sus prácticas de usuarios web los tiempos disponibles para comunicar que se traduce en los tiempos que duran los ensayos. Además hay latente la multiplicación y horizontalización de las prácticas audiovisuales. Esos pequeños ensayos documentales están hechos para la web y en cada uno de ellos se puede ver la cantidad de veces que fue visto y los comentarios que se le hicieron. Además en términos de horizontalización, es interesante pensar que una manera de actuar políticamente que tiene este movimiento es que no hay “dirigentes” ni verticalismos, sino que en la misma construcción de la política se intenta pensar desde el espacio común y eso también es posible encontrarlo en las maneras que estos ensayos documentales no son totalizantes que representan al movimiento sino son aportes, fragmentos o piezas de un rompecabezas en donde el usuario/ público elige qué y cuál ver.

Indagando en estéticas diversas, en modos de narrar que mixturán esos modos puros de Nichols, con estéticas que rompen las maneras de “informar” y “ficcionalizan” mezclando la idea pura de los registros documentales con videopoesías que cruzan en

acto a Marker con Godard. A partir de este universo autobiográfico colectivo éstos pequeños ensayos documentales “representan” muchos otros y muestran en conjunto - cada uno desde sus perspectiva- una mirada que se complementa y que conforma ese múltiple “yo autobiográfico en plural”. Y eso se evidencia con la concreción de voluntades que brotan en las experiencias vitales en la conformación del 99% que en todos los Films muestran.

La (in)identificación tanto de “realizadores” como de “productores” o “equipo técnico” da cuenta de la instancia, política de los ensayos mutiformáticos, que mixturán el videoclip, ensayo poético con el registro directo, con el documental de observación, con el reflexivo, hasta el interactivo. Decimos política porque justamente en el marco de la representación que construyen es anónima pero no desingularizada. Lo anónimo en términos de no sentirse parte de la representación democrática al tiempo que dejar de ser objetos de enunciado para pasar a ser sujetos de la enunciación, que en otras palabras es decir en términos de imagen y de lo que ésta representa parece emerger de todos lados una politización por quienes nunca han sido representados por ninguna voluntad democrática. En la realización documental como venimos desarrollando se da una intensa construcción múltiple y singular en donde cada quien aporta desde su mirada al conjunto del movimiento. Lo que se deja de lado es el protagonismo del yo espectacular para devenir en el protagonismo “anónimo” Y esto de nuevo se puede percibir en las diversas narraciones audiovisuales donde no hay por ejemplo “banderas” de ninguna clase, pero si esos individuos crean consignas poéticas, performatizan las marchas, tocan música, inventan nuevas formas de reclamo. En ese sentido se corresponde con lo audiovisual en la manera en que los anónimos –o gente común-ocupan Wall Street, subyace en como luego ellos deciden “no firmar” abonando al anonimato sus producciones. Tomar el espacio público, ocupar el imaginario simbólico implica también albergar a muchas personas, incluyendo a niños, a ex soldados, inmigrantes, entre miles en un primer acercamiento a la construcción de modos de vida donde en la experiencia se narra la indignación e inconformidad de lo que la política representa y de las mediaciones, así como el deseo que circula en formas de utopías de inventar otras maneras de organización democrática diversa de la vida social.

Bibliografía:

- AMADO, ANA (2009) “La mirada, la voz y la escucha: Crisis de la evidencia y representación fílmica”, Tercera edición, Capítulo IV, “Dilemas de lo visible” en *La imagen justa. Cine argentino y política, 1980-2007*, Ed. Colihue.
- _____ (2005) “Cine, historia y memoria. Notas sobre Historie(s) du cinema, de J-L Godard en www.rayandolosconfines.com.ar, publicación electrónica de la revista Confines.
- ARFUCH LEONOR (2002) La vida como narración en *El espacio biográfico*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- BARTHES ROLAND (1992). La cámara lúcida. (Parte II, Cap. Seleccionados). Paidós, Barcelona.
- DE MAN, PAUL (1991). “La autobiografía como desfiguración” en Ángel G. Loureiro (coord.) *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Suplemento Antropos N°29, Editorial Antropos, Barcelona.
- DOLSE, MLADEN (2007) *Una voz y nada más*. Manantial, Buenos Aires.
- GIUNTA ANDREA(2010) “Biopolíticas” en *Objetos mutantes. Sobre Arte contemporáneo*, Ed Palinodia, Santiago de Chile.
- LEJEUNE --- EL PACTO AUTOBIOGRAFICO - -- suplemento 29 rev. anthropos ---
- LUPTON, CATHERINE (2006). “Recuerdos del futuro” en María Luisa Ortega y Antonio Weinrichter (editores) *Mystère Marker/pasajes en la obra de Chris Marker*, T&B Editores, Las Palmas, Barcelona.
- SMITH --- HACIA UNA POETICA DE LA AUTOBIOGRAFIA DE MUJERES---
suplemento 29 rev. anthropos --- 15 cc
- NICHOLS, BILL (1997) “Modalidades documentales de representación” en *La representación de la realidad*. Paidós, Barcelona.
- RANCIERE, JACQUES (2005) “La ficción documental: Marker y la ficción de la memoria (sobre Le Tumbeau d’Alexander), en *La fábula cinematográfica*, Paidós, Barcelona.
- RENOV, MICHEL (2004) “Estudiando el sujeto: una introducción”. *Pensamiento de los Confines* N°20, Junio 2007, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- SILVERMAN, KAJA (2009): “La mirada (gaze). La cámara y el ojo”, *El umbral del mundo visible*. Akal, Madrid.